

cpo

Joachim Raff Welt-Ende Gericht – Neue Welt

Marie Henriette Reinhold · Andreas Wolf
GewandhausChor · camerata lipsiensis
Gregor Meyer



Deutschlandfunk Kultur



Joachim Raff, Fotografie von Mondel & Jacobs, um 1882
(© Joachim-Raff-Archiv, Lachen)

Joachim Raff (1822–1882)

Welt-Ende - Gericht - Neue Welt

**Oratorium nach Worten der heiligen Schrift
zumal der Offenbarung Johannis op. 212**



Marie Henriette Reinhold Alt · **Andreas Wolf** Bariton

**GewandhausChor
camerata lipsiensis
Gregor Meyer**

CD 1

I. Abtheilung: Welt-Ende

A. VISION DES JOHANNES

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | No. 1 Recitativ und Arie des Johannes: <i>Und ich sah in der rechten Hand</i> | 8:27 |
| 2 | No. 2 Recitativ des Johannes: <i>Und ich sah; und siehe ...</i> | 1:27 |
| 3 | No. 3 Chor der Engel: <i>Das Lamm, das erwürget ist</i> | 1:43 |

B. DIE APOKALYPTISCHEN REITER

- | | | |
|----|---|------|
| 4 | No. 4 Recitativ des Johannes: <i>Und ich sah, dass das Lamm ...</i> | 7:14 |
| 5 | No. 5 Intermezzo. (Die Pest.) | 2:45 |
| 6 | No. 6 Recitativ des Johannes: <i>Und da es das andere Siegel aufthat ...</i> | 0:56 |
| 7 | No. 7 Intermezzo. (Der Krieg.) | 4:12 |
| 8 | No. 8 Recitativ des Johannes: <i>Und da es das dritte Siegel aufthat ...</i> | 1:07 |
| 9 | No. 9 Intermezzo. (Der Hunger.) | 3:14 |
| 10 | No. 10 Recitativ des Johannes: <i>Und da es das vierte Siegel aufthat ...</i> | 0:56 |
| 11 | No. 11 Intermezzo. (Tod und Hölle.) | 5:18 |

C. FRAGE UND DANK DER MÄRTYRER

- | | | |
|----|---|------|
| 12 | No. 12 Recitativ des Johannes: <i>Und da es das fünfte Siegel aufthat ...</i> | 0:57 |
|----|---|------|

- | | | |
|----|---|------|
| 13 | No. 13 Erster Chor der Märtyrer: <i>Herr, du Heiliger und Wahrhaftiger!</i> | 3:01 |
| 14 | No. 14 Recitativ des Johannes: <i>Und ihnen wurde gegeben ...</i> | 0:46 |
| 15 | No. 15 Zweiter Chor der Märtyrer: <i>Wir danken dir</i> | 4:37 |

D. LETZTE ZEICHEN IN DER NATUR UND VERZWEIFLUNG DER MENSCHEN

- | | | |
|----|---|------|
| 16 | No. 16 Recitativ und Arie einer Stimme: <i>Schlage an mit deiner Sichel</i> | 4:44 |
| 17 | No. 17 Recitativ des Johannes: <i>Und ich sah, dass es das sechste Siegel ...</i> | 1:09 |
| 18 | No. 18 Intermezzo. (Die letzten Zeichen.) | 3:04 |
| 19 | No. 19 Recitativ des Johannes: <i>Und die Könige auf Erden</i> | 0:35 |
| 20 | No. 20 Chor: <i>Fallet auf uns und verberget uns</i> | 4:01 |

T.T: 54:06

CD 2

II. Abtheilung: Gericht

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | No. 21 Recitativ des Johannes: <i>Und da es das siebente Siegel aufthat ...</i> | 1:28 |
| 2 | No. 22 Intermezzo. (Posaunenruf.) | 0:46 |

3	No. 23 Recitativ des Johannes: <i>Und die Erde und das Meer</i>	0:49
4	No. 24 Intermezzo. (Die Auferstehung.)	4:45
5	No. 25 Recitativ des Johannes: <i>Und ich sah die Todten</i>	1:10
6	No. 26 Doppelchor: <i>Mein Herr, ich hoffe auf dich</i>	3:17
7	No. 27 Recitativ des Johannes: <i>Und die Todten wurden gerichtet</i>	1:14
8	No. 28 Intermezzo. (Das Gericht.)	2:59
9	No. 29 Arioso und Chor: <i>Gnädig und barmherzig ist der Herr</i>	5:31

III. Abtheilung: Neue Welt

10	No. 30 Intermezzo	4:45
11	No. 31 Recitativ des Johannes: <i>Und ich sah einen neuen Himmel</i>	2:04
12	No. 32 Arie (eine Stimme): <i>Siehe da eine Hütte Gottes</i>	3:43
13	No. 33 Chor: <i>Lass sich freuen alle</i>	5:10
14	No. 34 Recitativ und Arie des Johannes: <i>Und der auf dem Stuhle sass ...</i>	2:04
15	No. 35 Chor: <i>Die Erlöseten des Herrn werden kommen</i>	5:12
16	No. 36 Chor: <i>Komme, ja komme bald, Erlöser!</i>	2:04

T.T.: 52:49



Marie Henriette Reinhold (© Christian Palm)



Andreas Wolf (© Dirk Schelpmeier)

Joachim Raffs Oratorium *Welt-Ende – Gericht – Neue Welt* op. 212

Lebensorte – Weggeführten

Joachim Raffs Oratorium *Welt-Ende - Gericht - Neue Welt* op. 212, eines seiner letzten und gewichtigsten Werke, wurde 2022 erstmals im Leipziger Gewandhaus aufgeführt. Dieses denkwürdige Ereignis erinnerte nicht nur an den 200. Geburtstag des Komponisten vom 27. Mai 1822, sondern markierte zugleich auch die 140. Wiederkehr seines frühen Todes in der Nacht des 24. auf den 25. Juni 1882.

Mit dem GewandhausChor sang die gleiche Gemeinschaft, die einst Raffs mutiger Fürsprecher Carl Reinecke gegründet hatte. Mehrfach hatte Reinecke seinem Kollegen im Gewandhaus den Taktstock zur Aufführung eigener Werke überlassen und selbst beharrlich Musik von Raff auf Programm gesetzt – von der Uraufführung der Festouvertüre op. 117 im Jahr 1865 bis zur posthumen Erstaufführung der Tageszeiten op. 209 im Dezember 1883, einer in ihrer Besetzung an Beethovens Chorfantasie gemahnende »Konzertante« für Klavier, Chor und Orchester. Nur die populärsten Werke Raffs hielten sich auch unter Reineckes Nachfolger Arthur Nikisch im Repertoire, etwa die g-Moll-Suite op. 180 und die dritte Sinfonie (»Im Walde«). Während die Leipziger Presse 1865 den »geistreichen Komponisten« einhellig lobte und »der Fest-Ouvertüre nur ein etwas charakteristisches, pompöseres Haupt-Thema gewünscht« hätte, schieden sich an den Tageszeiten, die neben der Gewandhaus-Erstaufführung von Brahms' Gesang der Parzen zu bestehen hatten, die Geister. Was Brahms, dessen immenses Talent Raff als einer der ersten erkannt haben soll, vergönt war, blieb Raff verwehrt: Der eine wurde vom Vielgeschmähten zum Publikumsliebbling, der andere versank in Vergessenheit – nicht nur im Gewandhaus,

sondern mit Blick auf den Repertoirekanon des klassischen Konzertlebens insgesamt. Warum ist Raffs faszinierende Kammermusik selbst Kennern kaum bekannt? Warum erfreut sich Carl Maria von Webers Wald-Oper *Freischütz* ungebrochener Beliebtheit, während Raffs *Wald-Sinfonie* trotz ihres Erfolges dem musikalischen Klimawandel zum Opfer fiel? Warum konnte Raffs Evangelist Johannes neben Mendelssohns Prophet Elias nie bestehen? Warum überragt der Ruhm von Strauss' *Alpensinfonie* Raffs siebte Sinfonie »In den Alpen« bei weitem? Lag's an Raffs Bevorzugung subtiler Raffinesse gegenüber pompöser Effekthascherei, die im zitierten Zeitungsbericht anklingt? War Liszts und Brahms' Skepsis gegenüber Raffs Schnell- und Vielschreiberei berechtigt? Stand ihm sein streitbarer Charakter im Weg? Passte sein um Selbstständigkeit bemühter Stil, der sich eher durch Abgrenzung von seinen Vorbildern als durch Nachahmung auszeichnet, nicht in die Schubladen des 19. Jahrhunderts? Trug er selbst dazu bei, indem er Schülern, Konservatoriumskollegen und Besuchern das Aufführen seiner Musik verbot, weil er darin das Buhlen um seine Gunst und Gastfreundschaft witterte? Oder geriet Raff schlicht zwischen die Fronten verfeindeter musikalischer Lager?

Hätte die flauere Raff-Rezeption noch eines posthumen Todesstoßes bedurft, so müsste man einen Leipziger Täter überführen. Der erstmals von Raff als Schüler abgelehnte Hugo Riemann, mittlerweile als Musikprofessor, Institutsgründer und -direktor und Verfasser kanonischer Musikgeschichts- und Nachschlagewerke eine einflussreiche Autorität – rächte sich um die Jahrhundertwende mit vernichtenden Worten. Aus Raffs Werken sei »schon heute alle Jugendfrische geschwunden« und ihr rapides »Veralten« resultiere aus fehlender »innerer Notwendigkeit«. Ihr »schlimmster Mangel« jedoch sei »eine der ästhetischen Kritik feineren Empfindens nicht

standhaltende, ins Sentimentale oder Liedertafelmäßige fallende Melodiosität«. Seine Musik verblasse neben der von Brahms »schnell zu blutlosen Schemen«. Hier führen ganz offenkundig Missgunst und Boshaftigkeit die Feder – das schreit nach Leipziger Wiedergutmachung und Ehrenrettung.

Einen leichten Stand hatte der im schweizerischen Lachen geborene Joachim Raff nie im Konzertleben der Musikstadt Leipzig, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine erbitterte Fehde gegen Weimar und den Kreis um Franz Liszt austrug – auf den Schultern von »Liszt-Jüngern« wie Raff (der sich freilich gegen diese Einordnung sträubte) und seinem Freund Hans von Bülow. Letzterer engagierte sich als Pianist für Rapps Musik – auch im »Saunest« Leipzig, in dem Bülow studiert hatte (Brief vom 21. Februar 1864 an Raff). Raff wiederum erwoh in theatralischem Frust, Aufführungen seiner Werke in Leipzig ganz zu verbieten, nachdem weder Darbietungen im Gewandhaus noch bei der weniger konservativen Konkurrenz-Konzertgesellschaft Euterpe auf durchweg positive Resonanz stießen (Brief an Bülow vom 8. März 1870). Zu diesem Zeitpunkt hatte Raff immerhin schon zweimal im Gewandhaus eigene Werke dirigiert, und Kapellmeister Reinecke lud den mittlerweile meistgespielten Sinfoniker für zwei weitere Gewandhaus-Dirigate ein. Rapps Orchestersuite op. 101 (16. Februar 1865), die zweite Sinfonie op. 140 (28. Januar 1869), die vierte Sinfonie op. 167 (31. Oktober 1872) und die fünfte Sinfonie »Lenore« (15. März 1874) konnte das Gewandhaus-Publikum unter Leitung des Komponisten zum ersten und – mit Ausnahme der »Lenore« – einzigen Mal erleben. Auch zum Konzertmeister Ferdinand David pflegte Raff eine künstlerische Freundschaft und widmete ihm seine dritte Violinsonate. David brachte sie – in Begleitung Carl Reineckes – am 8. Dezember 1866 im Gewandhaus zur

Uraufführung. Bereits 1854 hatte Raff dem langjährigen Mendelssohn-Weggefährten seine beiden Fantasie-Stücke op. 58 gewidmet. Gewandhaus-Cellist Friedrich Grützmacher erhielt ein Solokonzert von Raff zuge-dacht, das der mittlerweile nach Dresden gewechselte Virtuose am 14. Januar 1875 im Gewandhaus darbot. Gewandhaus-Streicher hoben zudem Rapps Quartett »Die schöne Müllerin« op. 192 Nr. 2 am 23. April 1876 in der Leipziger Bürgerschule aus der Taufe. Bei aller Erbsenkläuberei einzelner Rezensenten fand Raff in Leipzig durchaus auch warmen Zuspruch seitens des Publikums und Lob in den Zeitschriften seiner Verleger.

Denn wichtiger noch als die Konzertinstitutionen wurden für Raff die Musikverlage in Leipzig. Schuberth & Co, C. F. Peters, Bartholf Senff, C. F. Kahnt, C. F. W. Siegel, Kistner, Leuckart, Rieter-Biedermann, Simrock, Forberg, Robert Seitz und Steingraber vertrieben zumindest zeitweilig Werke von Raff. Doch seinen wichtigsten Leipziger Verlagskontakt verdankte er Felix Mendelssohn Bartholdy: Mutig hatte der 21-jährige Raff einige Klavierstücke zur Begutachtung an den Gewandhauskapellmeister geschickt, der sie Breitkopf & Härtel im November 1843 zur Publikation anempfahl. Das wiederum ermutigte – oder muss man sagen: verleitete? – Raff dazu, die familiär vorgezeichnete Lehrerlaufbahn aufzugeben und sich ganz dem Musikerdasein zu verschreiben. Raff bedankte sich bei Mendelssohn mit der Widmung seiner »Douze Romances en Forme d'Études« op. 8 und lernte ihn 1846 in Köln persönlich kennen. Die beiden tauschten sich über Rapps Musik aus, und Mendelssohn riet dem Klavier, Orgel und Violine spielenden Autodidakten, der auf Vermittlung von Franz Liszt in einer Kölner Musikalienhandlung untergekommen war und als spitzzüngiger Musikpublizist den Zorn der Kollegen auf sich zog, zum Studium zu ihm nach Leipzig zu kommen. Noch bevor Raff dieser vielversprechenden

Einladung folgen konnte, riss der erschütternd frühe Tod Mendelssohns aus der Mitte des internationalen Konzertlebens. Welchen Einfluss die Musik Mendelssohns auf Raff ausübte, bezeugt noch sein Vermächtnis-Oratorium vom Lebens- und »Welt-Ende« eindrücklich.

Eine Perspektive in dieser unstenen Lebensphase tat sich erneut durch Vermittlung von Franz Liszt auf, der Raff bei einem Wiener Verlag einschleuste. »Aber auch diesmal verhinderte die Hand des Todes seine Ueber-siedelung; schon auf der Reise nach Wien begriffen, erhielt R. die Nachricht von dem Ableben des Verlegers«, wie Mendels-Reismanns *Musikalisches Conversations-Lexikon* (1877) in Übereinstimmung mit mehreren Biografien berichtet. Was immer Raff, dem seiner Tochter Helene zufolge »die Leichtigkeit und Formgewandtheit des Gesellschaftsmenschen« fehlte, bewegen haben mag, die Musikmetropole zu meiden: Die Hoffnung auf ein gesichertes Einkommen zerschlug sich jedenfalls erneut. Den Stuttgarter Jahren als Klavierlehrer und Kritiker, die sich im Juli 1848 anschlossen, rang Raff neben Salon-Massenware und etlichen Liedern auch eine Oper ab: *König Alfred* stieß zunächst auf Ablehnung, brachte ihm jedoch auf seiner nächsten Lebensstation in Weimar beachtlichen Erfolg. War eine erste Assistenz bei Liszt während der Probezeit an Ruffs nicht unkompliziertem Charakter gescheitert, so reichte er sich 1850 endgültig in die Weimarer Liszt-Gemeinde ein, half dem Meister beim Orchestrieren (wobei Liszt nicht selten Maßnahmen Ruffs wieder rückgängig machte) und ging bei der Organisation der Musikfeste zur Hand. Fürstin Sayn-Wittgenstein machte keinen Hehl aus ihrer Abneigung gegen Raff, dessen pedantische Gelehrtheit ihr missfiel, und deckelte sein karges Gehalt. Tatsächlich verfügte Raff über stupende Kenntnisse, die Hans von Bülow – in jenen Jahren zunächst im nahen Leipzig, dann ebenfalls in Liszts Weimarer Kreis – den Stoßseufzer

»Donnerwetter, ist der gescheit! ...und dabei gut« entlockten und Raff in Familienkreisen den Spitznamen »Konversationslexikon« eintrugen. Aus einer geplanten Promotion an der Universität Jena über den biblischen Samson wurde jedoch letztlich eine Oper.

Von Weimar aus unternahm Raff mehrere Ausflüge nach Leipzig, etwa um gemeinsam mit vielen neugierigen Musikpilgern Robert Schumanns *Genoveva* zu erleben. Kurzzeitig liebäugelte Raff, dem die an Ausbeutung grenzenden Weimarer Verhältnisse arg zusetzten, mit einem Umzug nach Gohlis, damals »ein Dorf, etwa eine halbe Stunde von Leipzig entfernt«, wie Raff seiner Vertrauten Kunigunde Heinrich am 25. Februar 1853 mitteilte. Das nie ganz ungetrübte Verhältnis zu Franz Liszt zerbrach schließlich, als Ruffs Kritikerfuror auch vor Richard Wagner keinen Halt machte. Seiner Verlobten und späteren Ehefrau Doris Genast – Tochter des Weimarer Hoftheater-Direktors – folgte Raff 1856 nach Wiesbaden, wo die Schauspielerin am Theater unter Vertrag stand. Hier machte Raff persönliche Bekanntschaft mit Richard Wagner, den gerade im nahen Biebrich der bissige Hund seines Vermieters von der Arbeit an den *Meistersingern* abhielt.

Jetzt endlich bahnte sich mit der Kantate »Deutschlands Auferstehung« zum 50-jährigen Jubiläum der Völkerschlacht bei Leipzig, den Sinfonien »An das Vaterland« (Nr. 1, op. 96), »Im Walde« (Nr. 3, op. 153) und »Lenore« (Nr. 5, op. 177) und dem Hans von Bülow zgedachten Klavierkonzert op. 185 der Durchbruch Ruffs als Komponist an. Seine Werke eroberten die Konzertsäle in ganz Europa, ja bis in die USA. Um 1870 war Raff für mehrere Jahre einer der meistgespielten Sinfoniker. »Nur selten sind einem deutschen Tonkünstler im Auslande gleiche Ehren zu Theil geworden, wie ihm bei Gelegenheit der Aufführungen in Amerika, Belgien, England, Frankreich, Russland und

Italien; sein Vaterland aber hat sich nicht minder dankbar bewiesen: R. ist Ritter des fürstl. Hohenzollern'schen Hausordens vom weissen Falken, des Sächsisch-Ernestinischen Hausordens, Inhaber des Nassauischen Adolph-Ordens, sowie der königl. Württembergischen grossen goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaften und der grossherzogl. Sächsischen goldenen Civil-Verdienstmedaille, listet das *Conversations-Lexikon* von 1877 in der litaneiarartigen Manier heutiger Künstlerbiografien auf. Kurz: Raff stand auf dem Zenit seiner Karriere. Dank passabler Verlegerhonorare konnte er erstmals ohne finanzielle Sorgen seiner Berufung nachgehen und hatte im Alter von 45 Jahren all seine angehäuften Schulden getilgt. Auf dem Gipfel seines Ruhmes wurde Raff 1877 zum Gründungsdirektor des Hoch'schen Konservatoriums in Frankfurt am Main berufen. Dort engagierte er Clara Schumann, die ihn zunächst »durchaus unsympathisch« fand (ihr harsches Urteil jedoch revidierte), als Klavierprofessorin und richtete die erste Kompositionsklasse für Frauen ein.

Ann-Katrin Zimmermann

Endzeit mystischen Charakters

Als die Siegesnachricht nach der Schlacht bei Sedan im Herbst des Jahres 1870 in Wiesbaden eintraf, fand sich unter den glückstrunkenen Menschen auch Joachim Raff. Seit den Revolutionsjahren 1848 hatte der Komponist, Musikschriftsteller und Pädagoge, der in seinem Geburtsort Lachen in der Schweiz den liberalen Geist mit der »freien Luft der Alpen« in sich aufgesogen hatte, seine Musik regelmäßig in den Dienst der nationalen Einigung seines Vaterlands gestellt. Doch Deutschlands Auferstehung (so der Name seiner Kantate op. 100) sah kaum so aus, wie er es sich erhofft hatte: Die Enttäuschung über den wenig subtilen Chauvinismus im jungen Kaiserreich nahm Überhand; Raff zog sich ins

Private zurück, ehe er ab 1877 als Gründungsdirektor die Gescheicke des Frankfurter Hoch'schen Konservatoriums lenkte. Über der Korrektur der Druckfahnen seines Oratoriums *Welt-Ende – Gericht – Neue Welt* op. 212 verstarb der gesundheitlich zuletzt gezeichnete Raff fünf Jahre später – und hinterließ mit seinem einzigen Oratorium ein künstlerisches Vermächtnis.

Rückkehr zum Katholizismus

Spätestens nach dem innerdeutschen Bruderkrieg des Jahres 1866 fand der zeitweise eher »spinozistische« Komponist in den Schoß der katholischen Kirche zurück und verfasste auf Anregung seines früheren Mentors Franz Liszt geistliche Werke. Den sich zum Kulturkampf zuspitzenden Konflikt zwischen der evangelischen Konfession preußischer Prägung und dem süddeutschen, ultramontan ausgerichteten Katholizismus empfand Raff als »Christenverfolgung«. Auf die Zusage eines Textbuchs zum Galileo Galilei-Stoff gab er dem Librettisten Ernst Pasqué 1872 zu verstehen, dass er als Katholik »(jetzt mehr denn jemals) jeder Behandlung von Stoffen aus dem Wege« gehe, »die die Kirche in einem Lichte erscheinen lassen, in welchem sie weder im Allgemeinen noch speziell gar auf dem Theater erscheinen darf«. Dass Ruffs Apokalypse-Vertonung *Welt-Ende – Gericht – Neue Welt*, die ihn bereits in den 1870er-Jahren beschäftigt hatte, daher als »künstlerischer Protest gegen drohende Weltläufte, Barbarei, Krieg, Verfall usw.« zu deuten sein könnte, ist nicht auszuschließen.

Durch die kriegerischen Auseinandersetzungen der Gründerzeit inspiriert, schrieb Raff 1871/72 seine fünfte Sinfonie »Lenore« op. 177, in der er den gespenstischen Ritt der Titelheldin aus der populären gleichnamigen Schauerballade von Gottfried August Bürger mit realistisch anmutenden Pferdegetrappel und Wiehern untermalte. Parallel dazu befasste er sich mit einer

symphonischen Vertonung der vier apokalyptischen Reiter, wie seine Witwe Doris Raff überlieferte. Ihr Mann habe sich dann jedoch von diesem »gewaltigen« Stoff gefangen nehmen lassen und den Text für ein Oratorium aus der Luther-Bibel (Kapitel 5, 6, 20 und 21 der Johannes-Offenbarung) kompiliert, die er als sprachschöpferische (also auch nationale) Leistung sehr schätzte. Zudem fügte Raff eigens textierte Chorsätze hinzu, sodass in seinen beiden letzten Lebensjahren schlussendlich 36 Nummern in drei Abteilungen (deckungsgleich mit den drei Stationen des Werktitels) zusammenkamen.

»Händel-Mendelssohnsche« Oratorienform und »neudeutscher« Fortschritt

Die Gattung Oratorium, zwischen Händel- und Bachrezeption und im sozialen Kontext der Sängers- und Musikfeste angesiedelt, befand sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Umbruch. Analog zur eng verwandten Oper kam es im lose gefügten Kreis der »Neudeutschen« (vom Mose von Adolph Bernhard Marx bis zur *Legende von der Heiligen Elisabeth* und *Christus* von Franz Liszt) zu Reformations-Bestrebungen. Als Bezugsrahmen dienten vorwiegend die sinfonisch-vokalen Hybride von Hector Berlioz (*Roméo et Juliette*, *La Damnation de Faust* und *L'Enfance du Christ*), die bereits Ruffs »Märchenepos« *Dornröschen* (1855) inspiriert hatten. Wagner drückte der musikalischen Darstellung von Erlösung hingegen bereits in *Tannhäuser* und *Lohengrin* seinen Stempel auf, perfektionierte dies aber im *Parsifal*, der im selben Jahr wie Ruffs *Welt-Ende* zur Uraufführung kam. Ruffs *Welt-Ende* verortet sich zwischen der hergebrachten akademisch-gelehrten »Händel-Mendelssohnschen Oratorienform« und dem »neudeutschen« Fortschritt.

Verdammnis und Erlösung

Der Evangelist Johannes (Bariton) führt das Publikum nahe am biblischen Text durch das endzeitliche Geschehen. Mit einer solistischen »Stimme von oben« in Alltagsbrachte Raff zudem ein lyrisches Moment ins Werk. In Anlage (ABA-Form, z.T. mit obligaten Soloinstrumenten) und Textgestaltung (sprachliche Archaismen, Wiederholungen) verweisen die Arien auf barocke Vorbilder. Auch die gattungsspezifische Bandbreite an Chorsätzen ist vertreten: »Fallet auf uns« (Nr. 20) mit markantem Oktavfall zu Beginn des Themas ist ein Turba-Chor mit heftiger Dissonanzbildung; in »Lass sich freuen alle« (Nr. 33) schließt Raff einen Choral mit Zwischenspielen ein, während er im doppelchörig gehaltenen Satz »Die Guten und die Bösen« (Nr. 26) wie in einem Altarbild des Jüngsten Gerichts eine simulation ablaufende Szene ausgestaltet.

Dem »mystischen Charakter« des Stoffs geschuldet, liegt ein besonderes Gewicht – wie in Liszts Oratorium *Christus* – auf den instrumentalen Intermezzi, die aufgrund der Vielschichtigkeit der Offenbarung die Empfindungskreise Verdammnis und Erlösung gleichermaßen abdecken. Für diese neun malend-illustrativen, zumeist monothematischen Miniaturen bietet Raff jene Tonfälle auf, die er in seinen charakteristischen Sinfonien bereits erprobt hatte – auch hier erweist sich die gespenstische »Lenore« als Schwesternwerk. In den vier Porträts der apokalyptischen Reiter und den musikalischen Katastrophenschilderungen schreitet er in chromatisch-dissonante Regionen vor, die zu den expressivsten seines Schaffens gehören. Für das groteske, chaotisch modulierende Intermezzo »Krieg« (Nr. 7), das den zweiten apokalyptischen Reiter darstellt, greift er hingegen tief in den Marschmusik-Baukasten und entfesselt Piccolo-Flöten und rasselnde Trommeln.

Barocke Figurenlehre und Symbolismus

Um zyklischen Zusammenhalt zu stiften, verwendet Raff Motive mit semantischer Bedeutung, die an Schlüsselstellen erklingen und Gliederungsfunktion einnehmen. So beginnt das Werk mit einem gelegentlich wiederkehrenden »Gottes-« oder »Offenbarungsmotiv«, das in der Schlussfuge das Werk beschließt. Am Ende der ersten drei Reiter-Sätze steht zudem ein feierliches, choralartiges »Todesmotiv«, das im vierten (Nr. 11) verarbeitet wird. Durch Anschluss an die barocke Figurenlehre (z.B. Ana- und Katabasis, Seufzer- und Klagegesten) bringt Raff die Musik zum Sprechen. Kirchentonale Wendungen (z.B. am Ende des Todesmotivs), Satztypen (eine Passacaglia über den absteigenden äolischen Tetrachord in Nr. 24) und Generalbass-Bezifferung (im Intermezzo »Die letzten Zeichen«, Nr. 18) tragen hingegen zum archaisch-zeitlosen Anstrich des Werks bei. Die farbenreiche Orchestration dürfte wiederum auf französische Vorbilder zurückzuführen sein. Vielfach reduziert Raff, nahe an konstruktivistischem Materialdenken, die musikalischen Mittel derart, bis sie ostentativ ins Symbolische verweisen: Im Intermezzo »Das Gericht« (Nr. 28) beispielsweise löst die extreme Statik des irrisierenden Flöten- und Streichergewebes über Posanenorgelpunkt das Zeitempfinden des Publikums geradezu auf. Ruffs letztes Werk, das mit dem »Wilhelmismus« zwar Zeitgenossenschaft, aber kaum eine geistige Verwandtschaft teilt, erscheint als ein gewollt disparates, gebrochenes Werk im Zeichen der Synthese.

Severin Kolb

[Raff-Forscher, Vorstandsmitglied der Joachim-Raff-Gesellschaft und wissenschaftlicher Leiter des Joachim-Raff-Archivs. Die Erstpublikation von Teilen dieses Beitrags erschien in der Schweizer Fachzeitschrift »Musik und Liturgie«, Ausgabe 2/2022]

Leitmotive – Grundgedanken

Doris Raff, die Witwe des Komponisten, erinnert sich: »Den Plan zu dem Werke hatte Raff viele Jahre mit sich herumgetragen, nur beabsichtigte er anfangs die vier apokalyptischen Reiter als selbständiges Orchesterwerk zu arbeiten. Je mehr er sich indes in den gewaltigen Stoff vertiefte, desto mehr nahm derselbe ihn gefangen und gab ihm schliesslich den Gedanken eines Oratoriums ein, zu welchem er sich den Text aus der Bibel zusammenstellte. Über die Gliederung des Werkes war er bald mit sich im Reinen; dem erzählenden Bariton dachte er die Partie des Evangelisten Johannes zu, die der Altstimme schuf er in der Absicht, erstens dem lyrischen Element sein Recht zu lassen und zweitens durch Einführung einer Frauenstimme gleichsam den Eindruck der »Stimme von Oben« hervorzubringen.« Oder vertritt die Sängerin als Überinstanz die gesamte Menschheit? Ihre drei Auftritte, verteilt über die drei Abteilungen des Oratoriums (Nr. 16, 29 und 32), weisen sie als Vor- und Nachrednerin des Chores, als Mittlerin zwischen der Allgemeinheit und dem für Gott sprechenden Einzelnen aus. Ob der Part inhaltlich zwingend erforderlich ist, oder aus musikalischen Erwägungen eingeführt der klanglichen Bereicherung und Abwechslung dient, sei dahingestellt. Die Solistenkonstellation rückt Ruffs Oratorium jedenfalls in die Nähe des ähnlich ungleich gewichtenden *Deutschen Requiem* von Johannes Brahms mit vielbeschäftigtem Bass und rarem Sopran. Doris Ruffs Fazit zur Solisten-Frage: »Weitere Solisten einzuführen fand er nicht recht ratsam, da alle bedeutenden Momente in den Händen des Chores oder Orchesters liegen sollten.« Ruffs Tochter Helene präzisiert mit Blick auf die entstehungsgeschichtlich vorangaloppierenden, rein sinfonisch gestalteten *Vier apokalyptischen Reiter*: »jede Menschenstimme würde ihnen etwas von dem unkörperlichen Grauen nehmen.« In den Abgrund, der

die Verdammten verschlingt, und die Höhe, zu der die Seligen aufsteigen, reiche keine Stimme hinab oder empor, habe ihr Vater gesagt: »Nur ein ganz feiner hoher verzitternder Geigenstrich schwebt direkt in den Himmel hinein« – etwa tremulierend in den »letzten Zeichen« (Nr. 18) und in der »Neuen Welt« (Nr. 31).

Zu Ruffs eigentümlicher Auslegung der Wagner'schen Leitmotiv-Technik führt Doris Raff aus: »Das Motiv womit das Werk beginnt und das am häufigsten wiederkehrt, dachte sich Raff als Gottes- oder Offenbarungsmotiv« – ein auf Dreiklangstönen beruhender, achttaktiger Ruf. »Die drei ersten Intermezzi der apokalyptischen Reiter haben als choralartigen, in verschiedenen Tonarten wiederkehrenden Schluss: das Todesmotiv« – eine eher tröstliche denn bedrohliche Harmoniefolge mit floskelhafter Tonumspielung –, »welches im vierten Intermezzo: »Tod und Hölle« zu selbständiger Entfaltung gelangt. Der »Hunger« schleicht langsam auf hinkendem Pferde« unset von Tonart zu Tonart, »gefolgt vom Ächzen der Verschwachtenden« und Seufzern der Bläser, die bereits in der Vorrede des Johannes (Nr. 2) anklangen und noch im Schlussteil zu den Worten »Schmerz und Seufzen« wiederkehren werden (Nr. 35). »Dem Rhythmus aller vier Orchestersätze liegt das Traben der Rosse zu Grunde«. Raff führt den galoppierenden Puls im Rezitativ des Johannes (Nr. 4) zart in der Klarinette ein, intensiviert ihn massiv im bedrohlich anschwellenden »Kriegs-Intermezzo« (Nr. 7) und behält ihn über weite Strecken der ersten Abteilung bis in den zweiten Chor der Märtyrer (Nr. 15) hinein bei. Ein drittes Leitmotiv, das nur fünf chromatische Töne umfasst, ordnet Raff der Hölle zu. Es folgt dem Todesmotiv im fugierten Intermezzo »Tod und Hölle« (Nr. 11) nach, wie es Johannes im vorausgehenden Rezitativ weissagt, und dominiert die Musik der »Bösen« im Doppelchor des Gerichts (Nr. 26). Die wenigen Leitmotive bieten in ihrer

Unterschiedlichkeit – raumgreifendes Dreiklangsthema, formelhafte-sakrale Wendung und chromatisch enge Zelle – ein breites Ausdruckspektrum und hinreichend Potential zur kontrastierenden wie kombinatorischen Verwendung.

Zusammenhänge – Zusammenklänge

Insgesamt zehn eigenständige Instrumentalsätze (neun Intermezzi und das Vorspiel) überlassen entscheidende Momente dem suggestiv, doch niemals plakativ tonmalend oder effekthascherisch eingesetzten Orchester – eine verblüffend originelle Lösung für Wagners Postulat der Vereinigung sprachgebundener Vokal- und »reiner« Instrumentalmusik zum Gesamtkunstwerk. Das Orchestervorspiel verschreibt sich nach der einstimmigen Bläser-Präsentation des Gottesoffenbarungsmotivs einem leisen, nüchternen, stilistisch zeitlosen Fugato.

Mit Blick auf Ruffs umgedeutetes Leitmotiv-Verfahren mag der Vergleich mit Wagner legitim erscheinen. Zeitgenossen fühlten sich jedoch an Mendelssohn erinnert, was beispielsweise gleich im ersten Arioso des Johannes in *As-Dur* auf Verse aus Psalm 27 nachvollziehbar wird (Nr. 2). Mendelssohn'schem Tonfall kommt auch der ätherische, zurückhaltend instrumental begleitete Engelschor sehr nahe, mit dem die Frauenstimmen erstmals in Erscheinung treten (Nr. 3). Nicht zuletzt die omnipräsente, unumstößlich finale, im Trauermarsch-Duktus meist den Ton »d« umschreitende Todes-Formel lässt an die tonartgleichen Eröffnungstakte des *Elias* und zugleich an Franz Schuberts ebenfalls in d-Moll stehendes Lied *Der Tod und das Mädchen* denken (wenngleich Raff oft andere Harmonisierungen wählt).

Zum Grundton seines Oratoriums bestimmt Joachim Raff mit »e« einen Ton, der zwischen seiner Dur- und Moll-Variante ein weites semantisches Feld aufspannt.

Schwingt in e-Moll noch der alte phrygische Klagen-ton mit, so ist freudevoll-seliges, in sinfonischem und oratorischem Kontext exquisites E-Dur mit den lichten Welten der Liebe verknüpft – man denke an die Sätze »Liebesglück« und »Wiedervereinigung im Tode« in Raffs eigener »Lenore«-Sinfonie, Wagners Venus-Klänge im *Tannhäuser* und sein *Siegfried-Idyll*, Bruckners siebter Sinfonie oder Strauss' *Don Juan*. Die vier apokalyptischen Reiter bewegen sich in d-, a-, h- und e-Moll; im Umfeld der Märtyrer, die zunächst in dunklem f-Moll auftreten, macht sich ein warmes, affirmatives f-Dur breit. Die zweite Abteilung »Das Gericht« lichtet sich von a-Moll nach C-Dur als Tonart des jubelnden Schlusschores. Die »Neue Welt« kündigt sich in B-Dur an – einer von E-Dur und e-Moll denkbar weit entfernten Tonart, die Johannes Brahms für den textgleichen Chor »Die Erlöseten des Herrn...« im *Deutschen Requiem* wählt. Von Dur-Tonarten durchflutet und tänzerischen Rhythmen beschwingt mündet die dritte Abteilung in einen E-Dur-Schlusschor.

Diesseits und Jenseits – Raum und Zeit

Das kleingliedrige, abwechslungs- und kontrastreiche, dramatische Geschehen der ersten Abteilung bündelt vokal der zweite Chor der Märtyrer (Nr. 15) und instrumental das Intermezzo »Die letzten Zeichen« (Nr. 18). Beide lassen Gedanken der vorausgehenden Gesangsteile und Intermezzi noch einmal aufscheinen, loten die Ausdruckswelten vom bedrohlichen Pauken-donner bis zum entschwebenden Violin-Tremolo aus und durchmessen die Weite des mittlerweile aufgespannten Tonartenraumes. Der gehetzte Schlusschor der ersten Abteilung (Nr. 20), der mit seiner machtvollen Ankündigung des »Tags des Zorns« jedem »Dies irae« Paroli bietet, verleiht den rufartigen Motiven des Chores mit wichtiger Pauke und herrischen Fanfaren Nachdruck.

Diese deklamieren den Text des Chores mit und kündigung zugleich die zweite Abteilung an, in der das Gericht vollzogen wird. Ohne Vorspiel hebt die mittlere Abteilung mit einem Rezitativ des Johannes an (Nr. 21). Von einer »Stille im Himmel« spricht der Evangelist – nur Einzeltöne der Bläser in verminderten oder übermäßigen Intervallen legen sich, sieben an der Zahl. »Und ich sah sieben Engel...« fährt Johannes fort, »und sie posauneten«: Das ebenso kurze wie wirkungsvolle Intermezzo der Blechbläser (Nr. 22) schallt noch in die nachfolgenden Nummern hinein fort. Überraschend entfesselte Raff im Intermezzo »Die Auferstehung« (Nr. 24) keinen triumphalen Osterjubiläum, sondern weist in beide Richtungen, gen Himmel und Hölle. Das eigentliche Gericht steht noch aus – und so öffnet sich das Intermezzo am Ende zum nachfolgenden Doppelchor der »Guten« und der »Bösen«.

Doch verweilen wir einen Moment bei der instrumentalen »Auferstehung« zu Beginn der zweiten Abteilung. Sie markiert exakt das Zentrum des Oratoriums und gleicht nicht nur darin dem zentralen »Crucifixus« der Bach'schen h-Moll-Messe. Der Bach-Kenner und -Bearbeiter Raff wählt zudem dieselbe Technik und gestaltet seinen Orchestersatz als Chaconne über einem absteigenden Bass-Tetrachord, das als entchromatisierte Variante von Bachs Lamento-Bass deutbar ist. Zeitweilig weicht Raffs Bass-Grundmodell dem Todes- und dem Höllen-Motiv – insbesondere letzteres verweist seinerseits auf den chromatischen Abwärtsgang des »Crucifixus«. Am Ende verheißt die Aufhellung nach Dur bei Raff und Bach den Ausbruch aus schicksalhaftem Kreisen.

Johannes geleitet zum Doppelchor (Nr. 26) der in hymnischem G-Dur voranschreitenden »Guten« und der nachfolgenden »Bösen«, die in tieferer Lage mit einem verminderten Akkord einsetzen, das Höllenmotiv anklingen lassen und dissonanzreich ihrer Furcht vor

Gottes Zorn Ausdruck verleihen. Letztlich finden sich die »Guten« und »Bösen« in bangem Piano vereint. Das eigentliche »Gericht« vollzieht sich – wie könnte es anders sein – rein orchestral (Nr. 28). Ins Beben der tremolierenden Streicher hinein meldet sich aus den Trompeten das Offenbarungs- oder Gottesmotiv der allerersten Takte; es scheidet selbige Flötenharmonien von dem aufgewühlten, Paukenwirbel- und Höllenmotiv-gründierten Seufzen, das aus der Vorrede des Johannes und dem »Hunger«-Intermezzo vertraut ist. Nur von Flöten, gedämpften Violinen und säuselndem Klarinetten-Bass umwölkt singt die »Stimme« von der Gnade des Herrn. Mehr und mehr Stimmen finden sich ein und beschließen im glanzvollen Schlusschor (Nr. 29) die zweite Abteilung.

Die »Neue Welt« empfängt mit einem innigen Andante (Nr. 30) der bisweilen harfenartig zupfenden Streicher und der Holzbläser – allen voran die Oboe, gefolgt von Klarinette und Flöte. Sucht Raff nach musikalischen Ausdrucksweisen überirdischer Seligkeit? Todes- und Höllen-Motiv sind in Andeutungen und abgewandelten Formen präsent; ganz verschwunden sind sie nicht, werden aber erst allmählich erkennbar. Die dritte Abteilung versammelt zwar nur sieben Nummern, gewährt diesen jedoch deutlich mehr Raum. Anstelle der raschen Aufeinanderfolge kontrastierender Kleinteile treten meditatives Verweilen im Vorspiel und ausladendes Zelebrieren im Chor Nr. 33. Ein letztes Mal erschallt das Offenbarungsmotiv und kündigt mit Reprise-Wirkung das Wort Gottes aus dem Munde des Johannes an (Nr. 34); Klarinetten lassen suggestiv das vitalisierende, reine und »lebendige Wasser« perlen, das die Offenbarung bildhaft beschwört. Raff krönt sein Oratorium und die Vision der Neuen Welt mit zwei großen Chören auf Jesaja-Worte, die auch Johannes Brahms in sein *Deutsches Requiem* aufnahm (»Die Erlöseten des

Herrn werden wiederkommen und ewige Freude wird über ihrem Haupte sein...«). Der stillen, innigen Freude dieses Chores folgt der haltlose Jubel des Finalsatzes, in den eine soghaft crescendoierende Introdution des Orchesters hineinführt. Das Fugen-Thema des Schlusschors spannt den musikalischen Bogen zurück zur stillen Eingangsfuge des Orchesters. Doch die Themengemeinschaft ist kein sinnentleertes, dem Programm zuwiderlaufender Tribut an musikalische Formkonvention, kein Zurück in musikalische Vor-Gerichts-Zeiten, sondern die feierliche Erfüllung dessen, was dort nur als zarte Verheißung zu erlauschen war.

Der Weimarer Premiere am 17. Januar 1882 im Beisein des bereits gesundheitlich beeinträchtigten Komponisten folgte im Oktober 1883 eine englischsprachige Aufführung in Leeds unter Sir Arthur Sullivan. Joachim Raff, der eigens die Übersetzung unter seine Musik gelegt hatte und als Dirigent eingeladen worden war, konnte den begeisterten Beifall der Oratorien-verliebten Briten nicht mehr selbst entgegennehmen. Über der Korrektur der Druckfahnen für Breitkopf & Härtel war er bereits im Juni 1882 in jene Neue Welt eingetreten, in die seine Musik suchend und fragend, bebend und hoffend vorausleit.

Ann-Katrin Zimmermann

Die Mezzosopranistin **Marie Henriette Reinhold** wurde in Leipzig geboren. Nach einem abgeschlossenen Studium der Musikwissenschaft studierte sie klassischen Gesang/Operngesang bei Elvira Dreßen an der Musikhochschule in Leipzig. Dort schloss sie im Februar 2020 mit Auszeichnung ab.

Solistische Auftritte führen Marie Henriette Reinhold in die Konzertsäle und Hauptkirchen Deutschlands und des europäischen Auslands. Sie musizierte als Solistin u.a. mit dem Collegium Vocale Gent, dem Münchener Bachchor, dem Concerto Köln, dem Gewandhausorchester Leipzig, der Staatskapelle Halle, den Bamberger Symphonikern, der Gaechinger Cantorey, dem Windsbacher Knabenchor, der Zürcher Singakademie, dem Stuttgarter Kammerchor u.v.a.

Seit 2019 ist sie regelmäßiger Gast bei den Bayreuther Festspielen. Dort verkörpert sie unter der Leitung namhafter Dirigenten ein Blumenmädchen und die Stimme aus der Höhe im *Parsifal* sowie die Grimgerde in der *Walküre*.

Marie Henriette Reinhold ist auf zahlreichen CDs verschiedener Label vertreten, so z.B. mit Max Regers Choralkantaten und dessen *Requiem* op. 144b sowie Haydns *Stabat mater* mit dem Kammerchor Stuttgart unter Frieder Bernius.

Auf einer Aufnahme der *Johannespassion* von J.S. Bach unter der Leitung von Peter Schreier ist sie ebenso als Alt-Solistin zu hören wie in der neuen Einspielung der *Matthäuspassion* mit der Gaechinger Cantorey unter Hans-Christoph Rademann.

Die vorliegende Einspielung ist nicht ihre erste Aufnahme eines wiederentdeckten Werkes, ist sie doch auch auf CDs von Gustav Schrecks *Christus, der Auferstandene* unter Fabian Enders sowie von Friedrich Schneiders *Das Welgericht* unter Gregor Meyer zu hören.

Nach seiner musikalischen Grundausbildung am »Landesgymnasium für Musik« in Wernigerode studierte **Andreas Wolf** bei Heiner Eckels (Diplom) in Detmold und Thomas Quasthoff (Konzertexamen mit Auszeichnung) in Berlin.

Der vielseitige Bass-Bariton ist regelmäßiger Gast in zahlreichen namhaften Opernhäusern und Konzertsälen, wo er mit den bedeutenden Dirigenten unserer Zeit zusammenarbeitet.

Als gefragter Konzertsänger hat er sich insbesondere als ein leidenschaftlicher Interpret der Werke Bachs und Händels etabliert und feierte damit herausragende Erfolge in Sälen wie der Pariser und der Berliner Philharmonie, dem London Barbican Center, dem Lincoln Center New York, dem Amsterdamer Concertgebouw, dem Münchener Herkulessaal und der Stuttgarter Liederhalle.

Zu den jüngsten Höhepunkten seiner Opernlaufbahn gehören unter anderem Michael Hanekes Inszenierung von Mozarts *Così fan tutte* am Teatro Real, dem Théâtre de la Monnaie Brüssel und den Wiener Festwochen, die auch als DVD erhältlich ist. Des weiteren glänzte er als Leporello in *Don Giovanni* am La Monnaie in Brüssel und am Staatstheater Stuttgart, als Figaro in *Le nozze die Figaro* am Teatro Real in Madrid und an der Opéra national du Rhin und überzeugte in seiner Paraderolle als Papageno in der *Zauberflöte* am Grand Théâtre de Genève.

Regelmäßig gastierte Andreas Wolf zuletzt auch an der Staatsoper München u.a. als Zuniga in Bizets *Carmen*, als Truffaldin in Strauss' *Ariadne auf Naxos* oder als Paolo Calvi in *Die Gezeichneten* von Franz Schreker.

Jüngst erschienen neue CDs, die die bereits reiche Diskografie von Andreas Wolf bereichern. Darunter sind *The Messiah* mit Le Concert Spirituel unter Leitung von Hervé Niquet, eine Bach-Kantaten-CD mit Carolyn

Sampson und dem Freiburger Barockorchester bei Harmonia Mundi, eine Einspielung von Mozarts *Krönungsmesse* mit dem Insula Orchester unter Laurence Equilbey und die *h-Moll-Messe* mit dem Bayerischen Rundfunkorchester und Concerto Köln unter Leitung von Peter Dijkstra.

Ein wichtiger Bestandteil seines künstlerischen Werdegangs ist das Lied. Bei den Glogener Festspielen in Norwegen begeisterte er zuletzt mit Franz Schuberts *Winterreise*. Gemeinsam mit Kit Armstrong brachte er neben Schuberts *Schwanengesang* bei den Niedersächsischen Musiktagen auch Werke von Robert Schumann und Hugo Wolff beim Musikfest Bremen zu Gehör.

Andreas Wolfs künstlerisches Spektrum wird komplettiert durch Interpretationen zeitgenössischer Musik. So war er in Arnold Schönbergs *Moses und Aron* mit dem SWR Sinfonieorchester unter Sylvain Cambreling u.a. in der Berliner Philharmonie zu erleben. 2017 widmete er sich der Uraufführung des *Requiem*s von Willem Jeths, das im Concertgebouw Amsterdam erklang.

Weitere Höhepunkte seiner jüngeren Karriere waren die Rückkehr an die Staatsoper Stuttgart als Leporello in Mozarts *Don Giovanni* und in derselben Rolle in den Moskauer Tschaikowsky-Saal sowie Europatourneen als Ariodante in Händels *Serse* mit Il Pomo d' Oro und Franco Fagioli nach London, Paris, Lissabon, Wien, Essen, Toulouse und als Solist in Mozarts *Requiem* mit dem Niederlands Kamerkoor unter Peter Dijkstra sowie eine Konzertsérie mit dem Bayerischen Rundfunkorchester und Bachs *Weihnachtsoratorium* unter Howard Arman.

Seit September 2023 bekleidet Andreas Wolf zudem eine Professur für Gesang an der HEM Geneve, CH.

Der **GewandhausChor** ist in seiner Geschichte eng mit dem Gewandhausorchester verbunden und kann auf eine Tradition von mehr als 150 Jahren zurück-

blicken. Berühmte Dirigenten haben mit dem Klangkörper zusammengearbeitet, darunter immer wieder die amtierenden Thomaskantoren und Gewandhauskapellmeister – zuletzt Herbert Blomstedt, Riccardo Chailly und Andris Nelsons. Die Leitung des Chores liegt seit der Saison 2007/2008 in den Händen von Gregor Meyer.

Das Repertoire des Ensembles ist vielseitig, erfordert eine flexible Stimme und die Bereitschaft, sich immer wieder auf neue programmatische Ansätze einzulassen. Besondere Projekte vergangener Spielzeiten waren u.a. die Zusammenarbeit mit dem Starposauisten Nils Lundgren, mit Tausendsassa Herbert Feuerstein, den Schauspielerinnen Katharina, Anna und Nellie Thalbach oder die szenische Aufführung einer Version von Bachs *Markuspassion* in barrierefreier Konzeption für Gehörlose.

Ein spannendes Experiment wagte der Chor auch in der Zusammenarbeit mit dem innovativen Piano-Elektro-Künstler Martin Kohlstedt, dessen Ergebnisse das Album *Ströme* und zahlreiche gemeinsame Konzerte in Deutschland waren.

Weitere Höhepunkte der Chorarbeit sind Konzertreisen ins Ausland – zuletzt in den Vatikan, zum Festival Luzern, den BBC Proms, in den Wiener Musikverein, nach Indien und Vietnam. Regelmäßig tritt der GewandhausChor mit weiteren renommierten Chören, dem Gewandhausorchester und anderen Instrumentalensembles auf.

Auf dem Gebiet der historisch orientierten Aufführungspraxis verbindet ihn und seinen Leiter Gregor Meyer eine enge Zusammenarbeit mit der *camerata lip-siensis*. Immer wieder bringen beide Ensembles große romantische Oratorien zur Wiederaufführung – so Ferdinand Hillers *Zerstörung Jerusalems*, Friedrich Schneiders *Weltgericht*, Adolph Bernhard Marx' *Mose* und zuletzt Joachim Raffs *Welt-Ende – Gericht – Neue Welt*, deren

Live-Mitschnitte allesamt bei **cpo** veröffentlicht wurden. Verschiedene weitere CD-, DVD-, Fernseh- und Radio-Produktionen belegen die vielseitige künstlerische Arbeit des Ensembles.

Die **camerata lipsiensis** wurde 1992 vom jetzigen Leipziger Universitätsmusikdirektor Prof. David Timm gegründet. Das Ensemble hat es sich zur Aufgabe gemacht, Werke unterschiedlicher Musikepochen auf originalgetreuem Instrumentarium aufzuführen.

Seit 2009 wird das Ensemble von Gregor Meyer geleitet, der in seiner Funktion als GewandhausChor-Leiter auf eine enge Kooperation der beiden Klangkörper setzt. Seit 2011 verbindet die *camerata lipsiensis* eine enge Zusammenarbeit mit dem Musikverlag Breitkopf & Härtel. Aus dieser Partnerschaft entstand eine musikalische Reihe, die es sich zum Ziel gesetzt hat, Oratorienwerke von zu Unrecht vergessenen Komponisten des 19. Jahrhunderts wie Friedrich Schneider, Adolph Bernhard Marx und Ferdinand Hiller zu pflegen.

Doch auch auf dem Gebiet der Alten Musik arbeitet die *camerata lipsiensis* seit vielen Jahren mit Gregor Meyer zusammen. So entstand eine Gesamteinspielung des gesamten Kantatenwerkes Johann Kuhnau, die zu dessen 300. Todestag 2022 abgeschlossen und komplett von **cpo** veröffentlicht wurde.

Aufnahmen und Konzerte des Ensembles finden häufig an den Wirkungsstätten Leipziger Komponisten, wie der Thomas- und Nikolaikirche oder im Gewandhaus, statt. Diese Konzerte, wie auch die jährlich stattfindende Aufführung des *Weihnachtsoratoriums* von J. S. Bach in einer Benefiz-Reihe zugunsten des Kinderhospizes Bärenherz e. V., erfreuen sich beim Leipziger Publikum großer Beliebtheit und sind durch zahlreiche Live-Mitschnitte dokumentiert.

Gregor Meyer studierte in Leipzig Chorleitung und Kirchenmusik. Als Leiter des GewandhausChores arbeitet er seit 2007 eng mit den jeweiligen Gewandhauskapellmeistern, aber auch immer wieder mit renommierten Gastdirigenten zusammen – darunter Trevor Pinnock, Kent Nagano, Dennis Russel Davies, Stefan Asbury, Andrew Manze, Daniele Gatti, Dmitri Jurowski, Manfred Honeck und Alan Gilbert. Darüber hinaus konzipiert er regelmäßig innovative Programme, die nicht selten die Grenzen des klassischen Konzertrepertoires und Formates überschreiten. Auch als Komponist und Arrangeur tritt er immer wieder in Erscheinung – besonders erfolgreich mit seiner Fassung von Schuberts *Winterreise* für Bariton, Chor und Klavier bzw. zwei Akkordeons.

Bereits vor Beginn seiner Tätigkeit am Leipziger Gewandhaus arbeitete Gregor Meyer als Chordirigent mit Ensembles unterschiedlicher Größe und Ausrichtung. Von 1999 bis 2017 leitete er das von ihm auch gegründete Vocalconsort Leipzig, 2011 rief er die Solistenformation Opella Musica ins Leben, und seit 2014 pflegt er mit dem Ensemble 1684 verstärkt das Repertoire von Johann Rosenmüller. Für einzelne Projekte ist er immer wieder auch bei anderen renommierten Chören zu Gast, zuletzt beim Chor der Oper Leipzig und beim RIAS Kammerchor. Eine enge Zusammenarbeit verbindet ihn außerdem mit dem auf historische Aufführungspraxis spezialisierten Orchester *camerata lipsiensis*. Neben einer regen Konzerttätigkeit im In- und Ausland belegen zahlreiche Rundfunk- und CD-Produktionen sein künstlerisches Schaffen. So wurden zuletzt u.a. eine Gesamteinspielung der Kantaten Johann Kuhnau, Meyers Fassung der *Winterreise* für Bariton, Chor und zwei Akkordeons, eine Aufnahme von Gustav Mahlers *Sinfonie Nr. 2* für zwei Klaviere, Soli, Trompete und Chor sowie eine Orgel-CD – die beiden letzteren mit Meyer als Klavier- bzw. Orgelsolisten – veröffentlicht.

**Joachim Raff's Oratorio
Welt-Ende - Gericht - Neue Welt, op. 212
Stages of life – fellow travelers**

Joachim Raff's crowning achievement, the oratorio *Welt-Ende - Gericht - Neue Welt* (World's End - Judgement - New World), op. 212, received its first performance at the Gewandhaus in 2022. This momentous event not only celebrated the bicentennial anniversary of the composer's birth on May 27, 1822, but also marked the 140th commemoration of his untimely passing on June 24-25, 1882.

The performance featured the Gewandhaus Choir, founded by Raff's courageous advocate Carl Reinecke. Reinecke, who had often handed over the baton to his colleague at the Gewandhaus for the performance of his own works, persistently put Raff's music in the program – from the premiere of the *Festival Overture*, op. 117, in 1865, to the posthumous premiere of Raff's *Die Tageszeiten* (The Times of Day) in December 1883. The latter was a “concertante” for piano, choir, and orchestra reminiscent of its scoring of Beethoven's “Choral Symphony”. Under Reinecke's successor, Arthur Nikisch, only Raff's most popular works, such as the Suite in G minor, op. 180, and Symphony No. 3, “Im Walde” (In the Forest), remained in the repertoire. While the Leipzig press unanimously praised the “ingenious composer” in 1865 and “would only have wished for a more characteristic, more pompous main theme for the Festival Overture,” opinions differed on *Die Tageszeiten*, which performed alongside the Gewandhaus premiere of Brahms' *Gesang der Parzen* (Song of the Fates). Raff was denied what was granted to Brahms, whose immense talent Raff is said to have been one of the first to recognize. The one, reviled by many, became a public darling; the other sank into oblivion – not only in the

Gewandhaus but also in the general repertoire canon of classical concert life. Why is Raff's fascinating chamber music hardly known even to connoisseurs? Why does Carl Maria von Weber's forest opera *Der Freischütz* enjoy unabated popularity, while Raff's Symphony “Im Walde” fell victim to musical climate change despite its success? Why could Raff's Evangelist St. John never hold his own alongside Mendelssohn's Prophet Elijah? Why does the fame of Strauss' *Alpine Symphony* far surpass Raff's Symphony No. 7 “In den Alpen” (In the Alps)? Did Raff's inclination towards subtle refinement, as suggested in the mentioned newspaper report, contribute to it? Was Liszt and Brahms' skepticism toward Raff's speed and prolixity justified? Did his contentious character get in his way? Did his style, which sought independence and was characterized more by dissociation from his role models than by imitation, defy easy categorization within the conventions of the 19th century? Did he contribute to this by forbidding pupils, conservatory colleagues, and visitors to perform his music, sensing that this was a bid for his favor and hospitality? Or was Raff trapped between the fronts of opposing musical camps?

If the lackluster reception of Raff needed a posthumous coup de grâce, one would have to identify a Leipzig perpetrator. Hugo Riemann, once rejected by Raff as a pupil but now an influential authority as a music professor, institute founder and director, and author of canonical music history and reference works, took his revenge at the turn of the century with scathing words. Raff's works had “already lost all youthful freshness” and their rapid “obsolescence” was the result of a lack of “inner need”. However, their “worst flaw” was “a melodic quality that did not withstand the aesthetic critique of refined sensibility, lapsing into sentimentality or song-table mannerisms”. Next to Brahms, his music “quickly became anemic”. Resentment and malice were clearly

at work here, crying out for Leipzig to make amends and redeem itself.

Joachim Raff, born in Lachen, Switzerland, faced challenges in establishing himself in Leipzig's vibrant music scene. In the latter half of the 19th century, Leipzig engaged in a contentious rivalry against Weimar and the circle around Franz Liszt, a conflict carried by "Liszt disciples" like Raff (though he resisted such classification) and his friend Hans von Bülow.

Bülow, as a pianist, championed Raff's music – even in the "pigsty" of Leipzig, where Bülow had studied (letter to Raff dated February 21, 1864). Raff, in turn, in theatrical frustration, considered banning performances of his works in Leipzig altogether after performances of his works failed to receive consistent positive response, both at the Gewandhaus and the less conservative rival Euterpe Musical Society (letter to Bülow dated March 8, 1870). By this time, Raff had already conducted his own works twice at the Gewandhaus. Kapellmeister Reinecke extended invitations to the now most frequently performed symphonist to conduct two more performances. Raff's *Orchestral Suite*, op. 101 (February 16, 1865), the *Symphony No. 2*, op. 140 (January 28, 1869), *Symphony No. 4*, op. 167 (October 31, 1872), and *Symphony No. 5* ("Lenore", March 15, 1874) were the first and (apart from "Lenore") the only time Gewandhaus audiences were able to experience the composer at the podium. Raff also maintained a close artistic friendship with concertmaster Ferdinand David, dedicating his third violin sonata to him. David premiered it at the Gewandhaus on December 8, 1866, accompanied by Carl Reinecke. Raff had already dedicated his two *Fantasy Pieces*, op. 58, to Mendelssohn's long-time companion in 1854. The Gewandhaus cellist Friedrich Grützmacher was given a solo concerto by Raff, which the cello virtuoso, who had since moved to Dresden, performed in

the Gewandhaus on January 14, 1875. Gewandhaus string players also performed Raff's quartet *Die schöne Müllerin* (The Maid of the Mill), op. 192/2, on April 23, 1876, at the Leipzig Bürgerschule. Despite nitpicking from individual reviewers, Raff received warm support from the audience and earned praise in the journals of his publishers in Leipzig.

The music publishers in Leipzig were more important to Raff than the concert institutions. Companies like Schubert & Co, C. F. Peters, Bartholf Senff, C. F. Kahnt, C. F. W. Siegel, Kistner, Leuckart, Rieter-Biedermann, Simrock, Forberg, Robert Seitz, and Steingraber distributed Raff's works, at least for a time. However, Raff's most crucial Leipzig publishing connection came through Felix Mendelssohn Bartholdy. The 21-year-old Raff had courageously sent some piano pieces to the Gewandhaus conductor for evaluation. Mendelssohn recommended them to Breitkopf & Härtel for publication in November 1843.

This encouragement, or perhaps enticement, led Raff to abandon his family-destined teaching career and fully devote himself to a life as a musician. Raff showed his gratitude to Mendelssohn by dedicating his "Douze Romances en Forme d'Études", op. 8, to him and personally met Mendelssohn in Cologne in 1846. The two exchanged ideas about Raff's music, and Mendelssohn advised the self-taught pianist, organist, and violinist, who worked for Franz Liszt in a music store in Cologne and attracted the ire of his colleagues as a sharp-tongued music publicist, to come and study with him in Leipzig. However, before Raff could accept this promising invitation, Mendelssohn's untimely death in 1847 shocked the international concert scene. The influence of Mendelssohn's music on Raff is vividly attested by his legacy oratorio, exploring themes of the end of life and the "end of the World".

A new opportunity arose during this uncertain phase of Raff's life through the mediation of Franz Liszt, who introduced Raff to a Viennese publisher. "But once again, fate prevented his relocation: Raff was already on his way to Vienna when he received news of the publisher's death," as documented in the *Musikalisches Conversations Lexicon* (1877) in accordance with several biographical accounts. or whatever reason, Raff, described by his daughter Helene as lacking "the ease and formal adeptness of a socialite", chose to steer clear of the music metropolis. However, the hope for a stable income was once again dashed. During his years in Stuttgart as a piano teacher and critic, starting in July 1848, Raff managed to compose not only salon music, and numerous lieder, and an opera, *König Alfred*.

Initially rejected, it brought Raff considerable success in Weimar. While an initial assistantship with Liszt during the probationary period failed due to Raff's complex character, he finally joined the Weimar Liszt community in 1850, assisting Liszt in orchestration (whereby Liszt often undid Raff's changes) and participating in the organization of the music festivals. Princess Sayn-Wittgenstein made no secret of her dislike of Raff's pedantic erudition and capped his meager salary. Indeed, Raff was equipped with profound knowledge, drawing exclamations from Hans von Bülow during those years, initially in nearby Leipzig and later within Liszt's Weimar circle: "Goodness, he's intelligent! ...and talented." Within family circles, Raff earned the nickname "Conversational lexicon". Despite initially planning a doctoral dissertation on the biblical Samson at the University of Jena, it ultimately evolved into an opera.

From Weimar, Raff embarked on several journeys to Leipzig, notably to witness Robert Schumann's *Genoveva* alongside numerous eager music pilgrims. For a

short time, Raff, grappling with the almost exploitative conditions in Weimar, contemplated a move to Gohlis, described then as "a village about half an hour from Leipzig", as conveyed by Raff to his confidante Kuni-gunde Heinrich on February 25, 1853. His strained relationship with Franz Liszt ultimately fractured when Raff's critical fervor spared not even Richard Wagner. In 1856, Raff followed his fiancée and future wife, Doris Genast – the daughter of the Weimar Court Theater director – to Wiesbaden, where she was contracted as an actress. It was in Wiesbaden that Raff became personally acquainted with Richard Wagner, who had been prevented from working on *Die Meistersinger* by his landlord's ferocious dog in nearby Biebrich.

Finally, Raff's breakthrough as a composer came with the cantata "Deutschlands Auferstehung" (Germany's Resurrection), marking the 50th anniversary of the Battle of Leipzig, along with the symphonies "An das Vaterland" (To the Fatherland, No. 1, op. 96), "Im Walde" (No. 3, op. 153), and "Lenore" (No. 5, op. 177), as well as the piano concerto op. 185 dedicated to Hans von Bülow. His compositions conquered European concert halls, even reaching the United States. By 1870, Raff had become one of the most performed symphonists for several years. "Only rarely has a German composer received the same honors abroad as he did on the occasion of performances in America, Belgium, England, France, Russia, and Italy. But his fatherland has proved no less grateful: "R. is a Knight of the Princely House of Hohenzollern. Hohenzollern's House Order of the White Falcon, the Saxon Ernestine House Order, holder of the Nassau Adolph Order, as well as the Royal Württemberg Great Golden Medal for Arts and Sciences, and the Grand Ducal Saxon Golden Civil Medal of Merit," lists Mendel-Reissmann's 1877 encyclopedia in

the litanic manner of today's artist biographies. In short, Raff was at the pinnacle of his career. Thanks to lavish publisher's fees, he could pursue his vocation without financial worries for the first time and had paid off all his accumulated debts by the time he was 45. At the height of his fame, Raff was appointed founding director of the Hoch Conservatory in Frankfurt am Main in 1877. There, he employed Clara Schumann, who initially found him "thoroughly unsympathetic" (but revised her harsh judgment), as a piano professor and set up the first composition class for women.

Ann-Katrin Zimmermann

Mystical eschatology

Joachim Raff was among those celebrating when the news of victory arrived in Wiesbaden after the Battle of Sedan in the fall of 1870. Since the revolutionary years of 1848, the composer, music writer, and pedagogue, who had imbibed the liberal ethos amidst the "free air of the Alps" in his birthplace of Lachen in Switzerland, consistently channeled his musical talents toward the cause of national unity for his fatherland. But the resurrection of Germany (as embodied in "Deutschlands Auferstehung", the title of his cantata op. 100) was hardly what he had hoped for: Disillusionment at the overt chauvinism in the nascent empire took over. Raff withdrew into private life before becoming the founding director of the Frankfurt Hoch Conservatory in 1877. Five years later, Raff, in poor health, died while correcting the proofs of his oratorio *Welt-Ende - Gericht - Neue Welt* op. 212 – leaving behind an artistic legacy with his only oratorio.

A Return to Catholicism

Following the inner-German fratricidal war in 1866, the composer, at times more of a "Spinozist", found

solace within the folds of the Catholic Church and composed sacred works at the suggestion of his former mentor, Franz Liszt. Raff perceived the conflict between the Prussian-influenced Protestant denomination and the Ultramontanism of Southern Germany, which was coming to a head in the cultural struggle, as a form of "Christian persecution". In 1872, in response to receiving a libretto based on the life of Galileo Galilei, he conveyed to librettist Ernst Pasqué that, as a Catholic, he would avoid "(now more than ever) delving into subjects that cast the Church in an unfavorable light, whether generally or specifically on the stage." It is plausible that Raff's setting of the Apocalypse *Welt-Ende - Gericht - Neue Welt*, which had already preoccupied him in the 1870s, could, therefore, be interpreted as an "artistic protest against impending world events, barbarism, war, or decay."

Inspired by the armed conflicts that took place during the founding of the German Empire, Raff wrote his Symphony No. 5, "Lenore", op. 177, in 1871–72. In this piece, he underscored the ghostly ride of the eponymous heroine from Gottfried August Bürger's popular horror ballad, employing realistic depictions of horse hooves and neighs. Simultaneously, as his widow, Doris Raff, recounted, he delved into a symphonic representation of The Four Horsemen of the Apocalypse. However, her husband was then captivated by this "powerful" material and compiled the text for an oratorio from the Luther Bible (chapters 5, 6, 20, and 21 of the Book of Revelation), which he esteemed as a linguistic (and therefore national) achievement. Furthermore, Raff added specially composed choral movements so that, in his last two years of life, 36 numbers were ultimately compiled in three sections (coinciding with the three stages of the work's title).

The “Handel-Mendelssohnian” oratorio form and the progressive “New German” movement

The oratorio genre, situated between the influences of Handel and Bach and within the social context of singers' and music festivals, was undergoing a transformation in the second half of the 19th century. Within the loosely-knit circle of the “New German” movement, spanning from Adolph Bernhard Marx's *Mose* to Franz Liszt's *Legende der Heiligen Elisabeth und Christus*, an earnest desire for reform emerged akin to the changes witnessed in the closely related opera realm. The symphonic-vocal hybrids by Hector Berlioz (*Roméo et Juliette*, *La Damnation de Faust* and *L'Enfance du Christ*), which had already inspired Raff's “fairytale epic” *Dornröschen* (1855), served as the primary frame of reference. Meanwhile, Wagner had already left an indelible mark on the musical representation of redemption in *Tannhäuser* and *Lohengrin*, perfecting this in *Parsifal*, which premiered in the same year as Raff's *Welt-Ende*. Raff's *Welt-Ende* falls somewhere between the traditional academic and scholarly “Handel-Mendelssohnian Oratorio form” and the progressively “New German” movement.

Damnation and redemption

John the Evangelist (baritone) guides the audience intimately through the biblical narrative of the events during the Apocalypse. Raff also introduces a lyrical moment to the work with a solo “voice from above” in the alto range. The arias allude to Baroque models in their structure (ABA form, partly with obbligato solo instruments) and text composition (linguistic archaisms, repetitions). The genre-specific range of choral settings is also represented: “Fallet auf uns” (No. 20) is a violently dissonant turba chorus featuring a striking octave descent at the beginning of the theme. In “Lass sich freuen alle” (No. 33), Raff incorporates a chorale

with interludes, while in the double-choir passage “Die Guten und die Bösen” (No. 26), he orchestrates a scene unfolding simultaneously, akin to an altarpiece depicting the Last Judgement.

In keeping with the “mystical character” of the subject matter, particular emphasis – similar to Liszt's oratorio *Christus* – is placed on the instrumental intermezzo. Because of the complex nature of the revelation, these interludes adeptly span the emotional spectrum of damnation and redemption. For these nine vividly illustrative, mostly monothematic miniatures, Raff employs the same musical inflections he had already tried out in his characteristic symphonies – here, too, the ghostly “Lenore” proves to be a kindred work. In the four portraits of the Apocalyptic Horsemen and the musical descriptions of catastrophes, he ventures into chromatic-dissonant regions that are among the most expressive of his oeuvre. For the grotesque, chaotically modulating “war” intermezzo (“Krieg”, No. 7), which depicts the second Apocalyptic Horseman, he reaches deep into the chest of martial music and unleashes piccolo flutes and rattling drums.

The Baroque doctrine of figures and symbolism

Raff employs motifs laden with semantic meaning heard at key points, serving as structural keystones to establish cyclical cohesion. For example, the work begins with an intermittently recurring “God” or “revelation” motif, which concludes the piece in the final fugue. Additionally, at the end of the first three Horsemen sections, there is a solemn, chorale-like “death motif”, further developed in the fourth section (No. 11). By drawing on the Baroque doctrine of figures (e.g., *ana* and *katábasis*, sighing and lamentation gestures), Raff infuses the music with a profound communicative quality. In contrast, church modal shifts (e.g., at the end of the death

motif), compositional forms (a passacaglia over the descending Aeolian tetrachord in No. 24), and figured bass (in the intermezzo “Die letzten Zeichen”, No. 18) contribute to the archaic, timeless aura of the work. The rich orchestration of the work can probably be traced back to French influences. In many cases, Raff, closely adopting a constructivist approach, deliberately pares down musical elements to a point where they overtly allude to symbolism. Notably, in the intermezzo depicting the judgment (“Das Gericht”, No. 28), for example, the extreme stasis of the iridescent flute and string texture over the trombone pedal point virtually suspends the audience’s sense of time. Raff’s ultimate work, contemporaneous with “Wilhelminism” but hardly sharing any intellectual affinity, appears as a deliberately disparate, fractured work characterized by synthesis.

Severin Kolb

(Raff researcher, board member of the Joachim Raff Society, and the research director of the Joachim Raff Archive. Portions of this contribution were first published in the Swiss journal Musik und Liturgie [Music and Liturgy], Issue 2/2022.)

Leitmotifs – fundamental ideas

Doris Raff, the composer’s widow, recalls: “Raff had carried the plan for the work around with him for many years, initially intending to write The Four Horsemen of the Apocalypse as an independent orchestral work. However, the more he immersed himself in the formidable subject matter, the more it fascinated him, ultimately leading him to compose an oratorio. For this, he compiled the text from the Bible. The structure of the work quickly became clear to him; he assigned the role of the narrative baritone to the part of the Evangelist John and

created the alto part intending to grant due prominence to the lyrical element and, by introducing a female voice, of creating the impression of the ‘voice from above’.” Or, perhaps, does the singer serve as the ultimate authority for all of humanity? Her three appearances, spread over the three sections of the oratorio (nos. 16, 29, and 32), designate her as the prelude and postlude to the chorus, serving as an intermediary between the general public and each individual speaking for God. Whether this role is inherently essential or introduced for musical reasons to enhance and diversify the sonic experience is subject to debate. Nevertheless, the soloist configuration places Raff’s oratorio in proximity to Johannes Brahms’ similarly unbalanced *German Requiem*, characterized by its heavily employed bass and occasional soprano solo part. Doris Raff believed her husband did not find it advisable to introduce further soloists, as all the decisive moments should rest in the hands of the choir or orchestra. Raff’s daughter Helene elaborates about the purely symphonic “Four Horsemen of the Apocalypse”: every human voice would take away some of the incorporeal horrors. Into the abyss that swallows the damned and the heights to which the blessed ascend, no voice descends or rises, her father said. Only a delicate, high, and quivering violin line floats directly into heaven – tremolo-like in “Die letzten Zeichen” (No. 18) and the “Neue Welt” (No. 31), for example.

Doris Raff sheds light on Raff’s unique interpretation of Wagner’s leitmotif technique: “Raff conceived the motif with which the work begins and recurs most frequently as a God or revelation motif” – an eight-bar call based on triad tones. “The first three intermezzos of The Horsemen of the Apocalypse conclude in a chorale-like manner, recurring in various keys: the death motif” – a harmonic sequence that is more comforting than threatening, with a formulaic melodic embellishment – “which,

in the fourth intermezzo, titled “Tod und Hölle” (No. 11) develops independently. “Hunger” slowly creeps unsteadily”, meandering from key to key, “on a limping horse, followed by the groans of those languishing” and the sighs of the wind instruments, already hinted at in the prelude of John (No. 2) and returning in the final section with the words “pain and sighing” (“Schmerz und Seufzen”, No. 35).

“The rhythm of all four orchestral movements is based on the trotting of horses.” Raff delicately introduces the galloping pulse in the recitative of John (No. 4) with the clarinet, intensifying it dramatically in the threateningly swelling “war” intermezzo (“Krieg”, No. 7), and maintains it through much of the first section, extending into the second chorus of the martyrs (No. 15). Raff assigns a third leitmotif, consisting of only five chromatic notes, to Hell. It follows the Death motif in the fugal intermezzo “Tod und Hölle”, as prophesied by John in the preceding recitative, and dominates the music of the “wicked” in the double chorus of the judgment (No. 26). The few leitmotifs, with their diversity – a sweeping triadic theme, formulaic-sacral transition, and chromatically narrow cell – offer a broad spectrum of expression and sufficient potential for both contrasting and combinatory use.

Connections – harmonies

A total of ten independent instrumental movements (nine intermezzi and the prelude) strategically place pivotal moments in the hands of the orchestra. This approach is remarkably original, with the orchestra used suggestively yet never resorting to overtly descriptive or sensational elements—offering an ingenious response to Wagner’s call for the fusion of language-bound vocals and “pure” instrumental music into a total work of art. Following the unison exposition of the motif of God’s

revelation by the winds, the orchestral prelude commits itself to a subdued, sober, stylistically timeless fugato.

The comparison with Wagner may seem legitimate when taking Raff’s reinterpreted leitmotif technique into consideration. Contemporaries, however, felt reminded of Mendelssohn, which is evident, for instance, in the first arioso of John the Evangelist in A-flat major, set to verses from Psalm 27 (No. 2). The ethereal angelic choir, subtly accompanied instrumentally, also bears a resemblance to Mendelssohn’s style, marking the initial presence of the female voices (No. 3). Not least, the omnipresent, unequivocally final death motif, often revolving around the note “D” in a funeral march style, recalls the opening bars of **Elijah** in the same key and simultaneously brings to mind Franz Schubert’s *Death and the Maiden*, which is also in D minor (though Raff often chooses different harmonizations).

Joachim Raff establishes the fundamental tone of his oratorio with “E”, which spans a wide semantic field between its major and minor variants. In E minor, the old Phrygian lament still resonates. In contrast, the joyous and blissful E major, with its associations of the luminous realms of love in symphonic and oratorical contexts, emerges – one might think of movements like “Liebesglück” (Love’s Happiness) and “Wiedervereinigung im Tode” (Reunited in Death) in Raff’s own “Lenore” Symphony, Wagner’s echoes of Venus in *Tannhäuser* and his *Siegfried Idyll*, Bruckner’s 7th Symphony, or Strauss’ *Don Juan*. The Four Horsemen of the Apocalypse ride in D, A, B, and E minor; the martyrs, initially appearing in a somber F minor, are surrounded by a warm, affirmative F major. The second section, “Das Gericht”, transitions from A minor to C major for the triumphant final chorus. The “Neue Welt” is heralded in B-flat major – a key distant from both E major and E minor, similar to what Johannes Brahms chose for the chorus of the exact same

text, "Die Erlöseten des Herrn..." (The redeemed of the Lord...) in the *German Requiem*. The third section culminates in a final chorus in E major, flooded with major keys and animated dance rhythms.

Here and beyond – space and time

The intricate, varied, and contrast-rich dramatic events of the first section converge vocally in the second chorus of the Martyrs (No. 15) and instrumentally in the intermezzo "Die letzten Zeichen" (No. 18). Both bring back aspects of the preceding vocal sections and intermezzos, exploring the respective worlds ranging from the threatening thunder of the timpani to the soaring violin tremolo and traversing the expanse of tonal space that has now opened. The hectic final chorus of the first section (No. 20), whose powerful announcement of the "Day of Wrath" rivals any requiem sequence ("Dies Irae"), reinforces the chorus's exclamatory motifs with thunderous timpani and imperious fanfares. They declaim the chorus's text and announce the second section in which this judgment comes to pass. The middle section, foregoing a prelude, begins with a recitative by St. John (no. 21). The Evangelist speaks of a "silence in Heaven" – only individual notes from the winds in diminished or augmented intervals are heard, seven in number. "And I saw seven angels..." St. John continues, "and they sounded." The brief yet impactful brass intermezzo (No. 22) resounds into the subsequent numbers. Surprisingly, Raff refrains from unleashing triumphant Easter jubilation in the intermezzo "Die Auferstehung" (No. 24) but points towards Heaven and Hell in both directions. The actual judgment is still pending – and so, the intermezzo opens to the subsequent double choir of the "good" and the "wicked".

However, let us dwell for a moment on the instrumental "resurrection" at the beginning of the second section.

It marks the heart of the oratorio and resembles Bach's "Crucifixus", the centerpiece of the Mass in B minor. Raff, a connoisseur and arranger of Bach, also chooses the same technique and creates his orchestral movement as a chaconne over a descending bass tetrachord, interpretable as a dechromatized version of Bach's lament bass. At times, Raff's bass foundation gives way to the motifs of death and Hell. The latter particularly refers to the chromatic descent of the "Crucifixus". Ultimately, Raff and Bach's shift to a major key promises an escape from fateful cycles.

St. John ushers in the double chorus (No. 26) of the "good", who advance in a hymnic G major, followed by the "wicked", who enter in a lower register with a diminished chord, echoing the motif of Hell and expressing their fear of God's wrath in dissonances. Ultimately, the "good" and the "wicked" find themselves united in an anxious piano. The actual "judgment" takes place – as might be expected – purely orchestrally (No. 28). Amidst the tremolo of the strings, the revelation or divine motif from the very first bars announces itself through the trumpets. It separates blissful flute harmonies from agitated sighs grounded in timpani rolls and motifs reminiscent of the prelude of John and the "Hunger" intermezzo. Shrouded only by flutes, muted violins, and a whispering bass clarinet, the "voice" sings of the Lord's grace. More and more voices join in, concluding the second section with the splendid final chorus (No. 29).

The "Neue Welt" is greeted with an intimate Andante (No. 30) featuring strings, plucked at times like a harp, and woodwinds, and above all, the oboe, followed by the clarinet and flute. Could it be that Raff is seeking musical expressions of transcendental bliss? Death and Hell motifs are alluded to and appear in modified forms; they have not disappeared entirely but gradually become recognizable. Although the third section comprises only

seven numbers, it grants them considerably more room. Instead of a rapid succession of contrasting small parts, there is a contemplative pause in the prelude or an expansive celebration in Chorus No. 33. The revelation motif resounds one last time and proclaims the Word of God from the mouth of John as a reprise (No. 34); clarinets suggestively make the invigorating, pure and "vital water" ripple, evoking the imagery of the revelation. Raff crowns his oratorio and the vision of the New World with two grand choruses set to words from Isaiah, which Johannes Brahms included in his *German Requiem* ("The redeemed of the Lord shall return, and everlasting joy shall be upon their head..."). The calm, intimate joy of this chorus is followed by the unrestrained jubilation of the final movement, which is ushered in by the orchestra's surging, crescendoing introduction. Its fugue theme stretches back to the orchestra's serene opening fugue. However, this thematic unity is neither a meaningless tribute to the musical formal convention that runs counter to the program nor a musical regression to pre-judgment times. Instead, it is the solemn fulfillment of what could only be heard there as a faint promise.

The Weimar premiere on January 17, 1882, in the presence of the already ailing composer, was followed by an English-language performance in Leeds in October 1883, conducted by Sir Arthur Sullivan. Joachim Raff, who had provided the translation for his music and had been invited as conductor, could no longer receive the enthusiastic applause of the oratorio-loving British audience: In the night from June 24 to 25, 1882, while correcting the galley proofs for Breitkopf & Härtel, he had passed into that new world, into which his music, searching, questioning, trembling, and hoping, had advanced.

Ann-Katrin Zimmermann
Translations: Erik Dorset

The mezzo-soprano **Marie Henriette Reinhold** was born in Leipzig. After completing her studies in musicology, she pursued classical and opera singing with Professor Elvira Dreßien at the University of Music and Theatre "Felix Mendelssohn Bartholdy" Leipzig, graduating with honors in February 2020.

Marie Henriette Reinhold's artistry has taken her to major concert halls and churches across Germany and Europe. As a soloist, she has appeared with renowned ensembles, including, among others, Collegium Vocale Gent, the Munich Bach Choir, Concerto Köln, the Leipzig Gewandhaus Orchestra, the Staatskapelle Halle, the Bamberger Symphoniker, the Gächinger Cantorey, the Windsbacher Knabenchor, the Zurich Singakademie, and the Stuttgart Chamber Choir.

Since 2019, she has been a regular guest at the Bayreuth Festival, where, under the baton of renowned conductors, she has assumed various roles such as a "Flower Maiden" and the "Voice from Above" in "Parsifal", as well as Grimgerde in "Die Walküre".

Marie Henriette Reinhold is featured on numerous CDs from various labels, including Max Reger's choral cantatas and his "Requiem", op. 144b, as well as Haydn's "Stabat Mater" with the Kammerchor Stuttgart under Frieder Bernius.

She also appeared as an alto soloist in a recording of J.S. Bach's "St. John Passion" conducted by Peter Schreier and in a new recording of the "St. Matthew Passion" with the Gächinger Cantorey under Hans-Christoph Rademann.

This recording is just one facet of her engagement with rediscovered works; she is also featured on CDs showcasing Gustav Schreck's "Christus, der Auferstandene" under Fabian Enders, and Friedrich Schneider's "Das Weltgericht" under the direction of Gregor Meyer.

After completing his primary musical education at the "Landesgymnasium für Musik" in Wernigerode, **Andreas Wolf** studied with Heiner Eckels (diploma) in Detmold and Thomas Quasthoff (concert exam with distinction) in Berlin.

The versatile bass-baritone is a regular guest at numerous renowned opera houses and concert halls, where he works with the leading conductors of our time.

As a sought-after concert singer, he has particularly established himself as a passionate interpreter of the works of Bach and Handel, achieving outstanding successes in venues such as the Paris and Berlin Philharmonie, the London Barbican Center, the Lincoln Center in New York, the Concertgebouw in Amsterdam, the Herkulessaal in Munich, and the Liederhalle in Stuttgart.

Recent highlights of his operatic career include Michael Haneke's production of Mozart's "Cosi fan tutte" at the Teatro Real, the Théâtre de la Monnaie Brussels, and the Wiener Festwochen, also available on DVD. Additionally, he excelled as Leporello in "Don Giovanni" at La Monnaie in Brussels and the Staatstheater Stuttgart, as Figaro in "Le nozze die Figaro" at the Teatro Real in Madrid and the Opéra national du Rhin and delivered an impressive performance in his signature role as Papageno in "The Magic Flute" at the Grand Théâtre de Genève. Most recently, Andreas Wolf has made regular guest appearances at the Munich State Opera, among others, as Zuniga in Bizet's Carmen, Truffaldin in Strauss' Ariadne auf Naxos, and Paolo Calvi in "Die Gezeichneten" by Franz Schreker.

Recent new CDs have expanded Andreas Wolf's already extensive discography. These include "The Messiah" with Le Concert Spirituel under the direction of Hervé Niquet, a Bach cantata CD with Carolyn Sampson and the Freiburg Baroque Orchestra on Harmonia Mundi, a recording of Mozart's Coronation Mass with

the Insula Orchestra under Laurence Equilbey and the Mass in B minor with the Bavarian Radio Choir and Concerto Köln under the direction of Peter Dijkstra.

An integral part of his artistic journey is the art song. At the Gloggen Festival in Norway, he recently enthralled audiences with Franz Schubert's "Winterreise". Alongside Kit Armstrong, he presented not only Schubert's "Schwanengesang" at the Niedersächsische Musiktage but also works by Robert Schumann and Hugo Wolff at the Bremen Music Festival.

Interpretations of contemporary music round off Andreas Wolf's artistic activities. He was featured in Arnold Schoenberg's "Moses und Aron" with the SWR Symphony Orchestra under Sylvain Cambreling, among others, at the Berlin Philharmonie. In 2017, he dedicated himself to the premiere of Willem Jeths' *Requiem*, which premiered at the Concertgebouw in Amsterdam.

Further season highlights include his return to the Stuttgart State Opera as Leporello in Mozart's "Don Giovanni" and in the same role at the Tchaikovsky Hall in Moscow as well as European tours as Ariodante in Handel's "Serse" with Il Pomo d' Oro and Franco Fagioli to London, Paris, Lisbon, Vienna, Essen, Toulouse and as a soloist in Mozart's "Requiem" with the Nederlands Kamerkoor under Peter Dijkstra as well as a concert series with the Bavarian Radio Choir and Bach's "Christ-mas Oratorio" under Howard Arman.

Since September 2023, Andreas Wolf has been appointed as a Professor of Singing at HEM Geneva, Switzerland.

The **GewandhausChor** boasts a rich history deeply intertwined with the Gewandhausorchester, forging a legacy that spans over 150 years. Esteemed conductors, including successive Thomaskantors and Gewandhauskapellmeisters such as Herbert Blomstedt,

Riccardo Chailly, and Andris Nelsons, have worked together with this ensemble. Since the 2007-2008 season, the choir has found its artistic direction in the hands of Gregor Meyer.

The ensemble's repertoire is as diverse as it is demanding, requiring a flexible vocal range and a continual openness to innovative programmatic approaches. In past seasons, the GewandhausChor has embarked on unique projects, collaborating with luminaries like star trombonist Nils Landgren, the versatile Herbert Feuerstein, and the actresses Katharina, Anna, and Nellie Thalbach. The choir's ventures have also included a staged rendition of a hearing-impaired-friendly version of Bach's "St. Mark Passion".

An intriguing experiment unfolded through a partnership with the innovative piano-electro artist Martin Kohlstedt, resulting in the album "Ströme" and numerous concerts across Germany.

Other highlights of the choir's work include concert tours abroad to the Vatican, the Lucerne Festival, the BBC Proms, and the Vienna Musikverein, as well as India and Vietnam. Joint projects with renowned choirs, the Gewandhausorchester, and various instrumental ensembles are regular features of the GewandhausChor's performances.

In the realm of historically informed performance practice, the choir and its conductor Gregor Meyer enjoy a close partnership with the camerata lipsiensis. Together, they have revived major Romantic oratorios, such as Ferdinand Hiller's "Destruction of Jerusalem", Friedrich Schneider's "The Last Judgment", Adolph Bernhard Marx's "Moses", and most recently Joachim Raff's "The End of the World – Judgment – New World", all of which have been released on CD by cpo. Various other CD, DVD, television, and radio productions attest to the ensemble's versatile artistic work.

Founded in 1992 by the current Leipzig University Music Director, Professor David Timm, **camerata lipsiensis** is a musical ensemble dedicated to the historical performance of works from diverse musical epochs on period instruments. Since 2009, the ensemble has been under the direction of Gregor Meyer, who, as the director of the GewandhausChor, actively promotes collaboration between the two entities. Building on a partnership established in 2011, camerata lipsiensis has worked closely with the renowned music publisher Breitkopf & Härtel. This joint effort has given rise to a noteworthy musical series with the singular mission of re-viving oratorios by unjustly overlooked composers of the 19th century, such as Friedrich Schneider, Adolph Bernhard Marx, and Ferdinand Hiller. Notably, the camerata lipsiensis has also been working with Gregor Meyer in the field of early music for many years. The result is a complete recording of Johann Kuhnau's entire cantata oeuvre, which was completed on the 300th anniversary of his death in 2022 and released in its entirety by **cpo**. The ensemble's recordings and concerts often occur in venues associated with Leipzig's rich musical history, including the St. Thomas and St. Nicholas Churches, as well as the Gewandhaus zu Leipzig. These performances, along with the annual rendition of J. S. Bach's "Christmas Oratorio" in a charitable series benefiting the Kinderhospiz Bärenherz e.V., have garnered widespread acclaim among the Leipzig audience and have been documented through numerous live recordings.

Gregor Meyer studied choral conducting and church music in Leipzig. Since assuming the role of conductor for the GewandhausChor in 2007, he has forged close working ties with successive Gewandhauskapellmeisters and renowned guest conductors, including Trevor Pinnock, Kent Nagano, Dennis Russell



Gregor Meyer (© Joachim-Raff-Archiv / Foto Carlo Stuppia)

Davies, Stefan Asbury, Andrew Manze, Daniele Gatti, Dmitri Jurowski, Manfred Honeck, and Alan Gilbert. In addition, Meyer regularly puts together innovative programs that extend beyond the boundaries and formats of the classical concert repertoire. Gregor Meyer also appears time and again as a composer and arranger. His adaptation of Schubert's "Winterreise" for baritone, choir, and piano and two accordions respectively.

Even before his tenure at the Leipzig Gewandhaus, Meyer demonstrated his prowess as a choral conductor with ensembles of diverse sizes and specializations. From 1999 to 2017, he directed the Vocalconsort Leipzig, which he also founded. In 2011, he established the soloist ensemble Opella Musica, and since 2014, he has been fervently championing the repertoire of Johann Rosenmüller with Ensemble 1684.

For individual projects, he frequently appears as a guest conductor with other renowned choirs, most recently with the Choir of the Leipzig Opera and the RIAS Chamber Choir. Meyer also enjoys a close partnership with camerata lipsiensis, Leipzig's period instrument orchestra. In addition to a vibrant concert schedule in Germany and abroad, Gregor Meyer's artistic endeavors are well-documented through numerous radio and CD productions.

Noteworthy among his recent recordings in 2022 are a complete recording of Johann Kuhnau's cantatas, Meyer's version of "Winterreise" for baritone, choir and two accordions, a recording of Gustav Mahler's Symphony No. 2 for two pianos, soloists, trumpet and choir as well as an organ CD – the latter two with Meyer as piano and organ soloist respectively.

Welt-Ende – Gericht – Neue Welt

CD 1

I. Abtheilung: Welt-Ende

A. VISION DES JOHANNES

[1] Nr. 1 Recitativ und Arie des Johannes

Und ich sah in der rechten Hand dessen, der auf dem Stuhl sass, ein Buch, versiegelt mit sieben Siegeln. Und ich sah einen starken Engel predigen mit grosser Stimme: Wer ist würdig, das Buch aufzuthun und seine Siegel zu brechen? Und niemand im Himmel und auf Erden noch unter der Erden konnte das Buch aufthun und darin lesen. Und ich weinte sehr, dass niemand würdig befunden wurde, das Buch aufzuthun und zu lesen, noch darin zu sehen.

Herr, höre meine Stimme, wenn ich rufe. Sei mir gnädig und erhöhe mich! Verbirg dein Antlitz nicht vor mir, und verstosse nicht im Zorn deinen Knecht! Denn du bist meine Hülfe. Lass mich nicht, und thue nicht von mir die Hand ab, Gott mein Heil. Herr höre meine Stimme, wenn ich rufe, und sei mir gnädig und erhöhe mich!

[2] Nr. 2 Recitativ des Johannes

Und ich sah; und siehe vor dem Stuhl stand ein Lamm, wie es erwürget wäre. Und es kam, und nahm das Buch aus der rechten Hand dessen, der auf dem Stuhle sass. Und ich hörte eine Stimme vieler Engel um den Stuhl, und sangen:

[3] Nr. 3 Chor der Engel

Das Lamm, das erwürget ist, ist würdig zu nehmen Kraft und Reichthum und Weisheit und Stärke und Ehre und Preis und Lob! Amen.

World's End – Judgement – New World

CD 1

Part I: World's End

A. VISION OF ST. JOHN

[1] No. 1 Recitativ and Aria by St. John

I saw in the right hand of Him who sat on the throne a book written inside and on the back, sealed up with seven seals. And I saw a strong angel proclaiming with a loud voice, "Who is worthy to open the book and to break its seals?" And no one in heaven or on the earth or under the earth was able to open the book or to look into it. Then I began to weep greatly because no one was found worthy to open the book or to look into it.

Hear, O Lord, when I cry with my voice, And be gracious to me and answer me. Do not hide Your face from me, Do not turn Your servant away in anger; You have been my help; Do not abandon me nor forsake me, O God of my salvation! Hear, O Lord, when I cry with my voice, And be gracious to me!

[2] No. 2 Recitativ by St. John

And I saw in front of the throne a Lamb standing, as if slain). And He came and took the book out of the right hand of Him who sat on the throne. And I heard the voice of many angels around the throne, singing:

[3] No. 3 Chorus of the Angels

Worthy is the Lamb that was slain to receive power and riches and wisdom and might and honor and glory and blessing! Amen.

B. DIE APOKALYPTISCHEN REITER

[4] Nr. 4 Recitativ des Johannes

Und ich sah, dass das Lamm der Siegel eines aufthät, und ich hörte eine Stimme sagen: Komm und siehe zu! Und ich sah, und siehe, ein weisses Pferd, und der darauf sass, hatte einen Bogen, und ihm ward gegeben eine Krone, und er zog aus zu überwinden, dass er siegte.

[5] Nr. 5 Intermezzo (Die Pest)

[6] Nr. 6 Recitativ des Johannes

Und da es das andere Siegel aufthät, hörte ich eine Stimme sagen: Komm und siehe zu! Und es ging heraus ein ander Pferd, das war roth, und dem, der darauf sass, ward gegeben, den Frieden zu nehmen von der Erde und dass sie sich untereinander erwürgeten. Und ihm ward ein gross Schwert gegeben.

[7] Nr. 7 Intermezzo (Der Krieg)

[8] Nr. 8 Recitativ des Johannes

Und da es das dritte Siegel aufthät, hörte ich eine Stimme sagen: Komm und siehe zu! Und siehe: ein schwarz Pferd, und der darauf sass hatte eine Waage in der Hand, und die Stimme sprach: Ein Maass Weizen um einen Groschen und drei Maass Gerste um einen Groschen, und dem Öl und Wein thue kein Leid!

[9] Nr. 9 Intermezzo (Der Hunger)

[10] Nr. 10 Recitativ des Johannes

Und da es das vierte Siegel aufthät, hörte ich die Stimme sagen: Komm und siehe zu! Und ich sah, und siehe: ein fahl Pferd, und der darauf sass, dess Name hiess Tod, und die Hölle folgte ihm nach.

B. THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE

[4] No. 4 Recitative by St. John

Then I saw when the Lamb broke one of the seven seals, and I heard one of the four living creatures saying as with a voice of thunder, "Come." I looked, and behold, a white horse, and he who sat on it had a bow; and a crown was given to him, and he went out conquering and to conquer.

[5] No. 5 Intermezzo (The Plague)

[6] No. 6 Recitative by St. John

When He broke the second seal, I heard the second living creature saying, "Come." And another, a red horse, went out; and to him who sat on it, it was granted to take peace from the earth, and that men would slay one another; and a great sword was given to him.

[7] No. 7 Intermezzo (The War)

[8] No. 8 Recitative by St. John

When He broke the third seal, I heard the third living creature saying, "Come." I looked, and behold, a black horse; and he who sat on it had a pair of scales in his hand, and I heard the voice saying: "A quart of wheat for a denarius, and three quarts of barley for a denarius; and do not damage the oil and the wine."

[9] No. 9 Intermezzo (The Hunger)

[10] No. 10 Recitative by St. John

When the Lamb broke the fourth seal, I heard the voice saying, "Come." I looked, and behold, an ashen horse; and he who sat on it had the name Death; and Hades was following with him.

[11] Nr. 11 Intermezzo (Tod und Hölle)

C. FRAGE UND DANK DER MARTYRER

[12] Nr. 12 Recitativ des Johannes

Und da es das fünfte Siegel aufthut, sah ich die Seelenderer, die erwürgt waren um des Wortes Gottes willen und um des Zeugnisses willen, das sie hatten. Und sie schrieten mit grosser Stimme:

[13] Nr. 13 Erster Chor der Märtyrer

Herr, du Heiliger und Wahrhaftiger! Wie lange richtest du nicht und rächst nicht unser Blut an denen, die auf der Erde wohnen? Herr du Heiliger und Wahrhaftiger!

[14] Nr. 14 Recitativ des Johannes

Und ihnen wurde gegeben jeglichem ein weisses Kleid, und ward zu ihnen gesagt, dass sie ruhen noch eine kleine Zeit bis vollends dazukämen ihre Mitknechte und Brüder, die auch sollten noch getötet werden, gleich wie sie.

[15] Nr. 15 Zweiter Chor der Märtyrer

Wir danken Dir, allmächtiger Gott, dass du hast angenommen deine grosse Kraft und herrschest. Und es ist gekommen dein Zorn und die Zeit der Todten zu richten, und zu geben den Lohn deinen Knechten, den Propheten, und den Heiligen, die deinen Namen fürchten, den Kleinen und den Grossen, und zu verderben, die die Erde verderbet haben.

[11] No. 11 Intermezzo (Death and Hell)

C. PETITION AND THANKSGIVING OF THE MARTYRS

[12] No. 12 Recitative by St. John

When the Lamb broke the fifth seal, I saw underneath the altar the souls of those who had been slain because of the word of God, and because of the testimony which they had maintained; and they cried out with a loud voice, saying:

[13] No. 13 First Chorus of the Martyrs

How long, O Lord, holy and true, will You refrain from judging and avenging our blood on those who dwell on the earth? O Lord, holy and true!

[14] No. 14 Recitative by St. John

And there was given to each of them a white robe; and they were told that they should rest for a little while longer, until the number of their fellow servants and their brethren who were to be killed even as they had been, would be completed also.

[15] No. 15 Second Chorus of the Martyrs

We give You thanks, O Lord God, the Almighty, who are and who were, because You have taken Your great power and have begun to reign. Your wrath came, and the time came for the dead to be judged, and the time to reward Your bond-servants the prophets and the saints and those who fear Your name, the small and the great, and to destroy those who destroy the earth.

D. LETZTE ZEICHEN IN DER NATUR
UND VERZWEIFLUNG DER MENSCHEN

[16] Nr. 16 Recitativ und Arie einer Stimme

Schlage an mit deiner Sichel und ernte, denn die Zeit der Ernte ist gekommen, denn die Ernte der Erde ist dürre geworden. Schlage an mit deiner scharfen Hippe und schneide die Trauben auf der Erde, denn ihre Beeren sind reif. Gross und wundersam sind deine Werke. Herr! gerecht und wahrhaftig sind deine Wege, du König der Heiligen. Wer soll dich nicht fürchten, Herr? Und deinen Namen preisen? Denn du allein bist heilig.

[17] Nr. 17 Recitativ des Johannes

Und ich sah, dass es das sechste Siegel aufthut, und siehe, da ward ein gross Erdbeben, und die Sonne ward wie ein härener Sack, und der Mond ward wie Blut, und die Sterne des Himmels fielen auf die Erde, gleich wie ein Feigenbaum seine Feigen abwirft, wenn er vom grossen Winde bewegt wird. Und der Himmel entwich wie ein zugerolltes Buch, und alle Berge und Inseln wurden bewegt aus ihren Oertern.

[18] Nr. 18 Intermezzo (Die letzten Zeichen)

[19] Nr. 19 Recitativ des Johannes

Und die Könige auf Erden und die Obersten, und die Reichen, und die Hauptleute, und die Gewaltigen und alle Knechte, und alle Freien, verbargen sich in den Klüften und Felsen an den Bergen und sprachen zu den Bergen und Felsen:

[20] Nr. 20 Chor

Fallet auf uns und verberget uns vor dem Angesicht dess, der auf dem Throne sitzt. Und vor dem Zorn, dem Zorn des Lammes, denn es ist gekommen der grosse Tag seines

D. LAST SIGNS IN NATURE
AND DESPAIR OF MANKIND

[16] No. 16 Recitative and Aria of a Voice

Put in your sickle and reap, for the hour to reap has come, because the harvest of the earth is ripe. Put in your sharp sickle and gather the clusters from the vine of the earth, because her grapes are ripe. Great and marvelous are Your works, O Lord God, the Almighty; righteous and true are Your ways, King of the nations! Who will not fear, O Lord, and glorify Your name? For You alone are holy.

[17] No. 17 Recitative by St. John

I looked when He broke the sixth seal, and there was a great earthquake; and the sun became black as sackcloth made of hair, and the whole moon became like blood; and the stars of the sky fell to the earth, as a fig tree casts its unripe figs when shaken by a great wind. The sky was split apart like a scroll when it is rolled up, and every mountain and island were moved out of their places. (6:12-14)

[18] No. 18 Intermezzo (The Last Signs)

[19] No. 19 Recitative by St. John

Then the kings of the earth and the great men and the commanders and the rich and the strong and every slave and free man hid themselves in the caves and among the rocks of the mountains, and they said to the mountains and to the rocks:

[20] No. 20 Chorus

Fall on us and hide us from the presence of Him who sits on the throne, and from the wrath of the Lamb; for the great day of their wrath has come, and who is able to

Zorns, und wer kann vor ihm bestehen? Fallet auf uns und verberget uns vor dem Angesicht dessen, der auf dem Stuhl sitzt, und vor dem Zorn des Lammes. Verberget uns!

CD 2

II. Abtheilung: Gericht

[1] Nr. 21 Recitativ des Johannes

Und da es das siebte Siegel aufthat, ward eine Stille im Himmel. Und ich sah sieben Engel, die traten vor Gott und ihnen wurden sieben Posaunen gegeben, und sie posauneten.

[2] Nr. 22 Intermezzo (Posaunenruf)

[3] Nr. 23 Recitativ des Johannes

Und die Erde und das Meer gaben die Todten, die darinnen waren. Und der Tod und die Hölle gaben die Todten heraus, die darinnen waren.

[4] Nr. 24 Intermezzo (Die Auferstehung)

[5] Nr. 25 Recitativ des Johannes

Und ich sah die Todten, beide, gross und klein, stehen vor Gott, und die Bücher wurden aufgethan. Und ein anderes Buch wurde aufgethan, welches ist des Lebens.

[6] Nr. 26 Doppelchor

Die Guten: Mein Herr, ich hoffe auf dich, lass mich nicht zu Schanden werden! *Die Bösen:* Ach Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn und züchtige mich nicht in deinem Grimm. Herr, strafe mich nicht! *Die Guten:* Denke, Herr, an deine Barmherzigkeit! Und an deine Güte, die von der Welt her gewesen ist. Mein Herr, ich hoffe auf dich, lass mich nicht zu Schanden werden. *Die Bösen:* Denn im Tode gedenket man deiner nicht. Wer will dir in der Hölle glauben?

stand? Fall on us and hide us from the presence of Him who sits on the throne, and from the wrath of the Lamb. Hide us!

CD 2

Part II: Judgement

[1] No. 21 Recitative by St. John

When the Lamb broke the seventh seal, there was silence in heaven. And I saw the seven angels who stand before God, and seven trumpets were given to them.

[2] No. 22 Intermezzo (The Trombones Call)

[3] No. 23 Recitative by St. John

And the earth and the sea gave up the dead which were in it, and death and Hades gave up the dead which were in them.

[4] Nr. 24 Intermezzo (The Resurrection)

[5] No. 25 Recitative by St. John

And I saw the dead, the great and the small, standing before the throne, and books were opened; and another book was opened, which is the book of life.

[6] Nr. 26 Double Chorus

The good ones: O my God, in You I trust, Do not let me be ashamed. *The evil ones:* O Lord, do not rebuke me in Your anger, Nor chasten me in Your wrath. *The good ones:* Remember, O Lord, Your compassion and Your loving kindnesses, for they have been from of old. O my God, in You I trust, Do not let me be ashamed. *The evil ones:* For there is no mention of You in death; In Sheol who will give You thanks?

[7] Nr. 27 Recitativ des Johannes

Und die Todten wurden gerichtet nach der Schrift in den Büchern, nach ihren Werken. Und so Jemand nicht ward erfunden geschrieben in dem Buche des Lebens, der ward geworfen in den feurigen Pfuhl, und das ist der andere Tod.

[8] Nr. 28 Intermezzo (Das Gericht)

[9] Nr. 29 Arioso (eine Stimme) und Chor

Gnädig und barmherzig ist der Herr, geduldig und von grosser Güte. Der Herr ist allen gütig und erbarmt sich aller seiner Werke. Es sollen dir danken, o Herr, alle deine Werke, und deine Heiligen dich loben. Dein Reich ist ein ewiges Reich, und deine Herrschaft währet für und für.

**III. Abtheilung:
Neue Welt**

[10] Nr. 30 Intermezzo

[11] Nr. 31 Recitativ des Johannes

Und ich sah einen neuen Himmel und eine neue Erde, denn der erste Himmel und die erste Erde verging, und das Meer ist nicht mehr. Und ich sah eine neue heilige Stadt von Gott aus dem Himmel herniedergefahren, zubereitet als eine geschmückte Braut ihrem Manne. Und ich hörte eine Stimme von dem Stuhle, die sprach:

[12] Nr. 32 Arie (eine Stimme)

Siehe da eine Hütte Gottes bei den Menschen. Und er wird bei ihnen wohnen, und sie werden sein Volk sein. Und Gott wird abwischen alle Thränen von ihren Augen. Und der Tod wird nicht mehr sein, noch Leid, noch Geschrei, noch Schmerzen wird mehr sein, denn das Erste

[7] No. 27 Recitative by St. John

And the dead were judged from the things which were written in the books, according to their deeds. And if anyone's name was not found written in the book of life, he was thrown into the lake of fire.

[8] No. 28 Intermezzo (The Judgement)

[9] No. 29 Arioso (a voice) and Chorus

The Lord is gracious and merciful; Slow to anger and great in loving kindness. The Lord is good to all, And His mercies are over all His works. All Your works shall give thanks to You, O Lord, And Your godly ones shall bless You. Your kingdom is an everlasting kingdom, And Your dominion endures throughout all generations.

**Part III
New World**

[10] No. 30 Intermezzo

[11] No. 31 Recitative by St. John

Then I saw a new heaven and a new earth; for the first heaven and the first earth passed away, and there is no longer any sea. And I saw the holy city, new Jerusalem, coming down out of heaven from God, made ready as a bride adorned for her husband. And I heard a loud voice from the throne, saying:

[12] No. 32 Aria (a voice)

Behold, the tabernacle of God is among men, and He will dwell among them, and they shall be His people, and He will wipe away every tear from their eyes; and there will no longer be any death; there will no longer be any mourning, or crying, or pain; the first things have

ist vergangen. Siehe da eine Hütte Gottes bei den Menschen, und er wird bei ihnen wohnen, und sie werden sein Volk sein.

[13] Nr. 33 Chor

Lass sich freuen alle, die auf ihn trauen ewiglich. Lass sie rühmen, denn du beschirmest sie. Lass sich freuen alle, die auf ihn trauen. Ewiglich lass sie rühmen, denn du beschirmest sie. Fröhlich lass sein in dir, die deinen Namen lieben. Denn du, Herr, segnest die Gerechten, du krönest sie mit Gnade wie mit einem Schilde.

[14] Nr. 34 Recitativ und Arie des Johannes

Und der auf dem Stuhle sass, sprach: Siehe, ich mache Alles neu. Ich bin der Anfang und das Ende. Ich will dem Durstigen geben von dem Brunnen des lebendigen Wassers umsonst. Wer überwindet, der wird es Alles ererben, und ich werde sein Gott sein, und er wird mein Sohn sein.

[15] Nr. 35 Chor

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

[16] Nr. 36 Chor

Komm', ja komme bald, Erlöser!
Die Gnade unseres Herrn sei mit uns Allen. Amen.

passed away. Behold, the tabernacle of God is among men, and He will dwell among them, and they shall be His people.

[13] No. 33 Chorus

But let all who take refuge in You be glad, Let them ever sing for joy; And may You shelter them, that those who love Your name may exult in You. For it is You who blesses the righteous man, O Lord, You surround him with favor as with a shield.

[14] No. 34 Recitative and Arie by St. John

And He who sits on the throne said, "Behold, I am making all things new. I am the beginning and the end, I will give to the one who thirsts from the spring of the water of life without cost. He who overcomes will inherit these things, and I will be his God and he will be My son."

[15] No. 35 Chorus

And the ransomed of the LORD will return And come with joyful shouting, With everlasting joy upon their heads they will find gladness and joy, And sorrow and sighing will flee away. Yes, sorrow and sighing will flee away.

[16] No. 36 Chorus

Come, yea come, Redeemer! The mercy of our LORD be with us all. Amen.



Anniversary concert / Jubiläumskonzert Joachim Raff vom 26. Mai 2022
mit der Aufführung von *Welt-Ende – Gericht – Neue Welt* in der Kirche seines Geburtsdorfes Lachen.
with the performance of *World's End – Judgement – New World* in the church in his birthtown Lachen.
(© Joachim-Raff-Archiv / Foto Carlo Stuppia)



Anniversary concert / Jubiläumskonzert Joachim Raff vom 26. Mai 2022
mit der Aufführung von *Welt-Ende – Gericht – Neue Welt* in der Kirche seines Geburtsdorfes Lachen.
with the performance of *World's End – Judgement – New World* in the church in his birthtown Lachen.

(© Joachim-Raff-Archiv / Foto Carlo Stuppia)

cpo 555 562-2