

NEOS

MUSICA VIVA

BR
KLASSIK

RIHM
REQUIEM
STROPHEN

CHOR UND SYMPHONIEORCHESTER
DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

JANSONS

WOLFGANG RIHM [*1952]

REQUIEM-STROPHEN [2015/2016]

for soli, mixed chorus and orchestra

commissioned by musica viva / Bayerischer Rundfunk

[World Premiere]

1. TEIL

[01]	I.	Initial	03:03
[02]	II.		07:13
[03]	III.	Kyrie	03:15

2. TEIL

[04]	IV.	Sonett I	03:50
[05]	V.a	Psalm	08:03
[06]	XI.	Sonett II	03:51
[07]	V.b	Psalm	06:40
[08]	VII.	Sonett III	04:17

3. TEIL

[09]	VIII.		06:15
[10]	IX.	Lacrimosa I	04:28
[11]	X.	Sanctus	04:56
[12]	XI.		02:52

4. TEIL

[13]	XII.	Lacrimosa II	08:41
[14]	XIII.	Agnus Dei	04:34
[15]	XIV.	Epilog (Strophen)	06:57

MOJCA ERDMANN, ANNA PROHASKA [*soprano*]

HANNO MÜLLER-BRACHMANN [*baritone*]

Chor des Bayerischen Rundfunks

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

conducted by MARISS JANSONS

total playing time 79:47

WOLFGANG RIHM



— **Wolfgang Rihm.** In der Musik muss der Komponist im hohen Maße intellektuell und gleichzeitig emotional sein.« Mit diesem Postulat, das er schon in seinen frühen Werken zu verwirklichen suchte, stieß Wolfgang Rihm, 1952 in Karlsruhe geboren, zunächst auf Unverständnis. Die ersten Arbeiten, die der Schüler von Eugen Werner Velte, Karlheinz Stockhausen, Wolfgang Fortner und Klaus Huber in den 1970er-Jahren bei den Donaueschinger Musiktagen vorstellte, erzeugten heftige und kontroverse Diskussionen. Gleichzeitig wurde Rihm aber auch als herausragende Begabung erkannt und gefördert. 1978 erhielt er den Kranichsteiner Musikpreis, ein Jahr später folgte ein Stipendium der Villa Massimo in Rom. Mit den beiden Kammeropern *Faust und Yorick* (1976) und *Jakob Lenz* (1977–78), den Bühnenwerken *Die Hamletmaschine* (1983–86), *Oedipus* (1986–87), *Die Eroberung von Mexiko* (1987–91) und *Séraphin* (1994) avancierte Rihm zu einem der wichtigsten Komponisten des zeitgenössischen Musiktheaters. Darüber hinaus schrieb er mehr als 200 Orchester- und Kammermusikwerke. Wolfgang Rihm doziert seit 1978 regelmäßig bei den Darmstädter Ferienkursen und ist seit 1985

Professor für Komposition an der Karlsruher Musikhochschule, wo er auch das Institut für Neue Musik leitet. Zu seinen bekanntesten Schülern gehören Vykintas Baltakas, Rebecca Saunders und Jörg Widmann. Für sein kompositorisches Werk wurde Wolfgang Rihm mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet: u.a. Beethovenpreis der Stadt Bonn (1981), Rolf-Liebermann-Preis (1986), Bachpreis der Stadt Hamburg (1999), Royal Philharmonic Society Music Award (2000), Ernst von Siemens Musikpreis (2003), Großes Bundesverdienstkreuz mit Stern (2014) und Ehrenzeichen des Landes Salzburg (2015). Angeregt durch das Luzerner Sinfonieorchester schrieb er im Rahmen des Luzerner »Brahms/Rihm-Zyklus« vier Werke zu den vier Symphonien von Johannes Brahms, die im August 2012 beim Lucerne Festival erstmals als integrale Fassung aufgeführt wurden. Im Sommer 2016 übernahm er die künstlerische Gesamtleitung der Lucerne Festival Academy. Im Januar 2016 wurde bei der Eröffnung der Elbphilharmonie in Hamburg sein Orchesterwerk *Reminiszenz / Triptychon und Spruch in memoriam Hans Henny Jahnn* uraufgeführt. Wolfgang Rihm lebt in Karlsruhe und Berlin.

— **Wolfgang Rihm.** “A composer must be both highly intellectual and emotional in music.” Wolfgang Rihm, born in 1952 in Karlsruhe, already attempting to realize this idea in his early works, had to face an initial wave of misunderstanding and disagreement. The first works, that the student of Eugen Werner Velte, Karlheinz Stockhausen, Wolfgang Fortner and Klaus Huber presented at the Donaueschingen Festival in the 1970s, provoked intense and controversial discussions. At the same time, Rihm was nonetheless recognized as an exceptional talent and both encouraged and supported in his endeavours. In 1978 he was awarded the Kranichstein Music Prize, followed a year later by the Villa Massimo Scholarship in Rome. His two chamber operas *Faust und Yorick* (1976) and *Jakob Lenz* (1977–78), along with his dramatic works *Die Hamletmaschine* (1983–86), *Oedipus* (1986–87), *Die Eroberung von Mexiko* (1987–91) and *Séraphin* (1994) established Rihm’s position as one of the most important contemporary composers of musical theatre. Alongside this he also wrote more than 200 orchestral works and pieces of chamber music. Since 1978 Wolfgang Rihm has regularly lectured at the Darmstadt Summer Courses and has

been a professor of composition since 1985 at the Karlsruhe Music Academy, where he simultaneously heads the Institute for New Music. Some of his most renowned former students are Vyckintas Baltakas, Rebecca Saunders and Jörg Widmann. Rihm has been awarded a multitude of prizes for his work as a composer: Beethoven Prize of the city of Bonn (1981), Rolf Liebermann Prize (1986), Bach Prize of the city of Hamburg (1999), Royal Philharmonic Society Music Award (2000), Ernst von Siemens Music Prize (2003), Knight Commander’s Cross of the Federal Republic of Germany (2014), Mark of Honour of the Land Salzburg (2015) and many others. Incited by the Lucerne Symphony Orchestra, he wrote four companion pieces to the four symphonies of Johannes Brahms, which were fully performed for the first time in August 2012 at the Lucerne Festival. Since the summer of 2016 he has been the General Artistic Director of the Lucerne Festival Academy. In January 2016 his orchestral work *Reminiszenz / Triptychon und Spruch in memoriam Hans Henny Jahnn* was premiered as part of the opening ceremony of the Elbphilharmonie in Hamburg. Wolfgang Rihm divides his time between Karlsruhe and Berlin.

— **Wolfgang Rihm.** « Dans la musique, le compositeur doit dans une large mesure être un intellectuel, mais en même temps, ne pas ignorer l'émotion ». Muni de ce postulat, qu'il tentait déjà de concrétiser dans ses premières œuvres, Wolfgang Rihm, né à Karlsruhe en 1952, se heurta d'abord à l'incompréhension. Les premiers travaux que présenta cet élève de Eugen Werner Velte, Karlheinz Stockhausen, Wolfgang Fortner et Klaus Huber dans les années 1970 dans le cadre des Donaueschinger Musiktage eurent pour effet de violents débats et autres controverses. En même temps, Rihm était reconnu et demandé en raison de ses dons incontestables. En 1978, il obtint le Prix de la Musique de Kranichstein, et un an plus tard, la bourse de la Villa Massimo à Rome. Avec ses deux opéras de chambre *Faust und Yorick* (1976) et *Jakob Lenz* (1977-78), les pièces scéniques *Die Hamletmaschine* (1983-86), *Oedipus* (1986-87), *Die Eroberung von Mexiko* (1987-91) et *Séraphin* (1994), Rihm devint l'un des compositeurs les plus importants du théâtre musical contemporain. Outre cette caractéristique, il composa aussi plus de 200 œuvres pour orchestre ou de musique de chambre. Wolfgang Rihm enseigne régulièrement depuis 1978 dans le cadre des Cours d'été de Darmstadt

et il est depuis 1985 professeur de composition au Conservatoire supérieur de Karlsruhe, où il dirige également l'Institut de musique nouvelle. Parmi les plus connus de ses élèves figurent Vykintas Baltakas, Rebecca Saunders et Jörg Widmann. Pour son œuvre compositionnelle, Wolfgang Rihm a été distingué par de nombreux prix, et notamment : le Prix Beethoven de la ville de Bonn (1981), le Prix Rolf Liebermann (1986), le Prix Bach de la ville de Hambourg (1999), le Royal Philharmonic Society Music Award (2000), le Prix Ernst von Siemens (2003), la Grand-Croix étoilée du Mérite fédéral allemand (2014) et la Décoration de l'État du Land Salzbourg (2015). À la demande de l'Orchestre symphonique de Lucerne, il écrivit dans le cadre du « Cycle Brahms/Rihm » de Lucerne quatre pièces destinées aux quatre symphonies de Johannes Brahms, devant être jouées en août 2012 au Festival de Lucerne pour la première fois en version intégrale. À l'été 2016, il prit la direction artistique générale de la Lucerne Festival Academy. En janvier 2016, à l'occasion de l'inauguration de la Elbphilharmonie de Hambourg, son œuvre pour orchestre *Reminiszenz / Triptychon und Spruch in memoriam Hans Henny Jahnn* a été donnée en création. Wolfgang Rihm vit à Karlsruhe et à Berlin.

NACH GOTT UND DEM TOD FRAGEN

JAN BRACHMANN zu den *Requiem-Strophen* von
WOLFGANG RIHM

Gleichnis ist all unser Reden über Gott, den Tod und die Musik. Unsere Sprache überträgt etwas aus der Welt des Bekannten und Sichtbaren in eine Welt des Unbekannten und Unsichtbaren. Für die Rechtmäßigkeit dieser Übertragungen – Metaphern – gibt es keine Beweise im wissenschaftlichen Sinn. Es gibt nur Übereinkünfte, Traditionen, die aus Demut und Dringlichkeit erwachsen sind; und es gibt die Ermunterung durch die Bibel selbst, in der sich auf die Gleichnisrede Vieles gründet. Wo das Wort Fleisch ward, kann auch die Wahrheit Wort werden. Das Inkarnationsereignis der Weihnachtsnacht, das im Prolog des Johannesevangeliums erkenntnistheologisch ausgemessen wird, ist auch verbunden mit der Zusicherung, dass unser Sprechen einen Inhalt hat. Diese Zusage steht im Zentrum des Buches *Von realer Gegenwart (Real Presences)*, das George Steiner 1989 schrieb und das für Wolfgang Rihm zu einem geistigen Gefährten wurde.

Rihms *Requiem-Strophen* beginnen mit einem mehrfachen Gleichnis. »Omnis caro faenum – Alles Fleisch ist wie Gras und all seine Herrlichkeit ist wie die Feldblume«, sagt der Prophet Jesaja. Doch bevor noch der Text zu hören ist, nimmt Rihm dieses Gleichnis klingend vorweg: Die Solo-Oboe, unbegleitet, eröffnet das Werk mit den Tönen *e-h-d-fis*. Ein einsames Rohr im Wind. Auch dies ein berühmtes Gleichnis: »Der Mensch ist nur ein Schilfrohr, das schwächste der Natur; aber er ist ein denkendes Schilfrohr. Es ist nicht nötig, dass das ganze Weltall sich waffne, ihn zu zermalmern: Ein Dampf, ein Wassertropfen genügen, um ihn zu töten«, schreibt Blaise Pascal in seinen *Gedanken*.

Das einsam klingende Rohrblatt der Oboe ist als *Vox humana* und *Symbolum humanum* prominent. Im Kopfsatz von Ludwig van Beethovens 5. Symphonie ist das Oboensolo flehentliches Einspruch gegen das Unabänderliche. Am Anfang von Rihms *Requiem-Strophen* dürfte das kaum anders sein. Die Oboe beginnt gar nicht, sie antwortet bereits, so wie jedes Requiem Antwort ist

auf Unabänderliches: Ein Mensch, mit dem wir unser Leben teilten, ist nicht mehr.

Als Wolfgang Rihm im Sommer 2004 in der Berliner Akademie der Künste mit George Steiner über dessen Buch *Von realer Gegenwart* sprach und über die Dimensionen des Menschlichen – auch des Unmenschlichen – in der Musik, da erklangen im Anschluss an das Gespräch Rihms *Studien zu einem Klarinettenquintett*, und der Komponist, gebeten, etwas zu sagen, erläuterte den zögernden, vorbehaltlichen Titel: Es seien nur Studien, denn ein Klarinettenquintett schreibe man allenfalls am Ende seines Lebens. Wolfgang Amadeus Mozart und Max Reger allerdings dachten nicht, dass sie bald nach ihren Klarinettenquintetten sterben würden. Johannes Brahms schon. Sein Quintett ist von der Motivik bis zur Großform hin ein Werk des Abschlusses, der Rekapitulation, ein Werk, in dem ein Kreis sich schließt. Ist es der Lebenskreis? Ist unser Leben überhaupt ein Kreis? Ist die Daumenfurche im Innern unserer Hand, die von den Wahrsagern »Lebenslinie« genannt wird, nur das sichtbare Viertel eines Kreises? Und hat dieses Viertel Aussicht auf Vollendung, oder muss es auf immer Fragment bleiben?

Nach Gott und dem Tod fragen schon die Kinder. Deshalb kann es keine angemessene Antwort darauf geben, wann die beste Zeit sei, ein Requiem zu schreiben. Seit dem ersten Verlust – Robert Schumann verschaffte ihm Raum in seinem *Album für die Jugend* – ist unser Leben Vorlaufen zum Tode, Entwurf auf die Möglichkeit hin, nicht mehr zu sein. Das Sterben der Anderen nötigt uns, ein Bild zu machen, wovon wir niemals ein Bild haben werden: dem eigenen Tod. Seit das Requiem aus der Kirche ausgetreten ist und Kunst wurde, beschränkt es sich nicht mehr darauf, Fürbitte für die Toten – *Missa pro defunctis* – zu sein. Es ist nun auch – wie bei Brahms – Trost für die Lebenden oder Entwurf von Bildern des Todes: wild und schrecklich bei Giuseppe Verdi; sanft, behutsam, auf freundliche Weise skeptisch bei Gabriel Fauré.

Wolfgang Rihms *Requiem-Strophen* rücken sofort in dieses Überlieferungsgeschehen ein, mit einem gewissen Zutrauen, vielleicht auch Dankbarkeit. Denn natürlich verweist der Text des Initials auf *Ein deutsches Requiem* von Johannes Brahms. Das höre doch, sagte Rihm kürzlich in einem Interview, jeder dumme Esel gleich, dass er Brahms liebe. Und natürlich zittert im

Sechachteltakt des ersten *Lacrimosa* bei Rihm der Zwölfachteltakt des *Lachrymosa* von Mozart nach. Wenn das *Requiem aeternam* bei Rihm anfangs nur mit Chor, Posaunen, Tuba und Großer Trommel auskommt, so reicht der instrumentatorische Anker dieser Musik bis in die Tiefen des 17. Jahrhunderts zurück, wie der mehrfache Verzicht auf die Violinen in der Orchestration sowohl auf das Requiem von Brahms wie das von Fauré verweist. Zudem gibt es einen Dialog mit Dmitri Schostakowitsch, der in den Todesbildern seiner 14. Symphonie genau wie Rihm – und doch ganz anders – auf Rainer Maria Rilkes Gedicht *Der Tod ist groß* zugreift, wie er in seiner Michelangelo-Suite an zehnter Stelle dem Bariton das Sonett »Di morte certo, ma non già dell'ora« anvertraut, mit dem Rihm seinen Reigen der Michelangelo-Sonette in den *Requiem-Strophen* eröffnet.

Rihm reiht sich ein in die, die vor ihm waren. Und er fasst auch ein Zutrauen zur Sprache in einer alten, rhetorischen Weise, die wieder auf Gleichnissen, auf Ähnlichkeiten, auf Übertragungen beruht: »Hypotyposis« nannte die Figurenlehre diese Klasse musikalischer Gestalten. Die Pause zwischen »cecidit« und »flos«, in welche

die Blume des Feldes hineinfällt, gehört dazu, die Fermate auf der zweiten Silbe des Wortes »aeternam«, der langsame Aufstieg des Chorsoprans vom eingestrichenen *b* zum zweigestrichenen *a* zu den Worten »et lux perpetua luceat eis«. Wer will, mag sogar die Instrumentation als Metapher nehmen, wenn »ein bisher noch nicht betretenes Land« besungen wird und die Streicher unisono *es-d-cis* spielen: *sul ponticello*, nah am Steg, an der Brücke, am Übergang.

All diese Traditionsbezüge zielen auf Teilen und Mitteilen, was gerade im Angesicht des Todes lebenserleichternd sein kann. Von der Weisheit und Erleichterung, die darin liegen, sprach die Berliner Dompredigerin Petra Zimmermann vor zehn Jahren in einem Interview: »Wir entwickeln ja unsere Glaubenstraditionen nicht in jeder Generation neu, sondern wir kommen schon von weither. Wir haben Mütter und Väter in vielen Generationen vor uns, die mit diesen Worten, diesen Liedern und Gebeten gelebt haben. Wenn Sie an Paul Gerhardt denken: Das Größte dieser Dichtung ist ja dem Leben abgerungen. Das ist keine zufällige Form von Dichtung, die wir – nur weil uns gerade nichts Neues einfiel – einfach beibehalten haben. Das sind verdichtete Lebens-

und Glaubenserfahrungen, in denen ich mich bis heute bergen kann«.

Für Wolfgang Rihm gehören die Sprache der Bibel und die Sprache der Messe seit der Kindheit zu seinem Leben. Doch auch er kann sich der »repressiven Säkularität der Moderne«, dem »häretischen Imperativ«, wie der Religionssoziologe Peter Ludwig Berger das genannt hat, nicht entziehen. Religion rechtfertigt sich heutzutage nicht allein durch ihr Herkommen. Jeder, der Anspruch erhebt, selbst zu denken, muss auch seinen Glauben selbst verantworten. Die biblischen und liturgischen Texte, die Rihm ausgewählt hat, treten in Dialog zur Dichtung, die zwar religiös keineswegs unbehaust ist, aber – im Fall von Michelangelo – den göttlichen Seligkeitszusagen mit Ungeduld und Empörung begegnet. Man hört es bei Rihm deutlich. Das Zutrauen zum Überkommenen ist ohne den individuellen Zweifel nicht zu haben. So war es bei Brahms, bei Fauré; so war es seit jeher im Dialog zwischen Liturgie und Dichtung, der im zwanzigsten Jahrhundert nach dem Ersten Weltkrieg einsetzte, bei John Foulds und Ralph Vaughan Williams, und fortgeführt wurde nach dem Zweiten Weltkrieg durch Benjamin Britten.

Der Dialog zwischen Liturgie und Dichtung, zwischen Kunst und Religion, bestimmt die *Requiem-Strophen* im Material wie in der Form. Rihms Werk vereint vierzehn Nummern in vier Teilen. Es überträgt die Form des Sonetts – das ja dem Namen nach ein »Klingstück« ist – auf das Requiem: vierzehn Zeilen, unterteilt in vier Strophen. In der Dichtung ist die Unterteilung variabel. Es können zwei Quartette und zwei Terzette sein oder, wie bei einem der von Rihm verwendeten Michelangelo-Sonette in der Nachdichtung Rilkes, auch einmal ein Quintett und drei Terzette. Rihms *Requiem-Strophen* fügen sich zu einem großformalen Sonett in der Abfolge Terzett – Quartett – Quartett – Terzett. Symmetrie stellt sich her. Wer will, mag darin eine Kreuzform erblicken. Durch die Wiederkehr der Texte – Rilke, Bobrowski, Psalm 129, Lacrimosa – und die motivischen Verknüpfungen in der Musik, die mit dieser Wiederkehr verbunden sind, die sich aber auch zwischen dem »Requiem« und dem »De profundis« finden, spielt Rihm zugleich mit der freien Reimstruktur des Sonetts. Das Sonett lebt gedanklich von These, Antithese und Synthese, wie auch die *Requiem-Strophen* sich zwischen der Geborgenheit und dem Alleinsein

angesichts des Todes hin und her bewegen. Die altmeisterliche Ruhe des Chorsatzes in den lateinischen Texten trifft auf die erregte Deklamation des Solo-Baritons in den Sonetten. Die lyrische Verdichtung der zwei Solo-Sopranen im ersten *Lacrimosa* steht dem dramatischen Ausbruch von Chor und Orchester im zweiten *Lacrimosa* gegenüber. An Kontrasten sind diese *Requiem-Strophen* keineswegs arm. Doch was mag die Synthese sein?

Wolfgang Rihm hat sein Werk *Requiem-Strophen* genannt, als sei damit nur die Abfolge beschrieben: erst ein Requiem, dann die *Strophen* von Hans Sahl, die als »Epilog« überschrieben wurden. Doch zugleich ist auch die Gesamtform des Werks strophisch – im metaphorischen Sinne – nach Art des Sonetts. »Strophe« bedeutet »Wendung«, nämlich des Chores beim Reigen. Die Vorstellung, dass die Toten im Himmel tanzen, finden wir noch bei Brahms: »Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth« könnte einer seiner *Liebeslieder-Walzer* sein. Bei Rihm allerdings bleibt der Walzer – *sostenuto* zwar – im zweiten Sonett der Tanz eines sündigen Lebens. Die Strophen- oder Sonettform darf gewissermaßen wie eine Verbindungstür zwischen Kunst

und Religion, Liturgie und Dichtung verstanden werden, ein Durchlass zwischen zwei lieblichen Wohnungen. Können wir uns eine von beiden aussuchen? Vielleicht nur, solange wir leben. »Dona nobis pacem« singt der Chor am Ende des »Agnus dei«, nicht »Dona eis requiem«, also »Gib uns Frieden«, statt »Gib ihnen Ruhe«. Geht es bei Rihm wie bei Brahms eher um die, die übrigbleiben, als um die, die gegangen sind?

Richard Sennett hat einmal beschrieben, dass Erzählungen heilen können »durch Struktur, nicht durch die Vermittlung direkter Ratschläge«. Die Form selbst kann schon Trost spenden, ohne dass die Erzählung am Ende gut ausgeht. Der Kreis-Schluss in Moll von Brahms' Klarinettenquintett ist dafür ein Beispiel. Die Form der *Requiem-Strophen* bei Rihm schließt sich der Idee nach und schließt sich doch nicht. Der schöne Text von Hans Sahl nimmt seinen Weg durch das karge Gezweig der zwei Bratschen hindurch in eine Welt jenseits dessen, was das Requiem zuvor betrachtet hat. Die Sprache reißt ab auf einem »oder«. Jeder formale Entwurf, so schön und schlüssig wir ihn uns denken, wird uns am Ende aus der Hand genommen. »Menschenwerk ist, was wir tun« schrieb Johannes Brahms einst

voller Skepsis gegen alle Kunstreligion an Clara Schumann. Ein offenes Ende wie in den *Requiem-Strophen*, kann eine Verheißung sein. Zugleich aber ist das absichtsvoll gestaltete Fragment, wie die Ruinen in romantischen Parks, auch nur ein Gleichnis.

SEARCHING FOR GOD AND DEATH

JAN BRACHMANN on the *Requiem-Strophen* by
WOLFGANG RIHM

All human expression on the topics of God, death and music is parabolic—our language translates things from the world of which we know and can see, to the world of the unknown and invisible. The verity of these translations, which we call metaphors, cannot be scientifically proven. All that we have are agreements and traditions that stem from humility and necessity, alongside the teachings of the Bible itself, in which parables play an important role. Where the *Logos* became flesh, the truth can become *Logos*. The description of Jesus in his cosmic setting, as the *Logos* made flesh, who reveals God and gives salvation to believers, in the Prologue of the Gospel of John, is also an assurance that our human expression is of importance. This concept is of central importance to George Steiner's book *Real Presences* from 1989, which would have an exceptional spiritual influence on Wolfgang Rihm.

Rihm's *Requiem-Strophen* (Requiem Verses) begin with the repetition of the parable from the Prophet Isaiah. "Omnis caro faenum—All flesh is grass, and all its loveliness is like the flower of the field". But before the text can be heard, Rihm anticipates it by having a lone solo oboe begin the piece with the notes *e-b-d-f#*—a lonely reed in the wind. This also stems from a famous parable—"Man is only a reed, the weakest in nature, but he is a thinking reed. There is no need for the whole universe to take up arms to crush him: a vapour, a drop of water is enough to kill him. but even if the universe were to crush him, man would still be nobler than his slayer, because he knows that he is dying and the advantage the universe has over him. The universe knows none of this.", written by Blaise Pascal in his work *Pensées*.

The lone-sounding oboe reed is prominent as a symbolic *Vox humana* and *Symbolum humanum*. In the first movement of Beethoven's Fifth Symphony, the oboe solo is an imploring protest against that which is outwith man's control.

The beginning of Rihm's *Requiem-Strophen* isn't any different—the oboe never starts a sentence, it always answers, just as every Requiem is a reaction to that, which is unalterable—a person, with whom we shared our life, is no more.

When Wolfgang Rihm and George Steiner discussed the latter's book *Real Presences* in the summer of 2004 in the Berlin Academy of Arts, along with the topic of human and inhuman dimensions of music, Rihm's *Studien zu einem Klarinettenquintett* (Studies on a Clarinet Quintet) were performed after the discussion. The composer, asked to say something about his pieces, explained the hesitant, almost provisory title—the pieces are studies, as a clarinet quintet is something that is written at the end of one's life. Certainly, Wolfgang Amadeus Mozart and Max Reger did not think that they would both die shortly after completing their respective clarinet quintets—but Johannes Brahms did. His quintet is both in its motives and its form a work of conclusion, of recapitulation—a work, in which a cycle closes itself. Is this the circle of life? Is our life a circle at all? Is the "life line", that curves around the base of the thumb of our hands, merely the visible part of an otherwise

complete circle? And is there a prospect of that part reaching closure, or will it always remain as a fragment?

We already ask ourselves about God and death in childhood, therefore there is no answer to the question about the appropriate stage in one's life to write a Requiem. From the first loss in a person's life onwards, which Robert Schumann depicted in his *Album für die Jugend* (Album for the Young), our life is a preparation for death, a sketch of the eventuality of not existing. The death of others forces one to picture that, which one will never witness—one's own death.

Since the Requiem has expanded outwith the church as a standalone art form, it does not limit itself any more to being an intercession for the dead, or a *Missa pro defunctis*. It has now, similarly to Brahms' Requiem, become a form of solace for the living or an artistic expression of death—depicted as wild and horrifying by Giuseppe Verdi; by Gabriel Fauré as gentle, delicate and sceptical in a friendly fashion.

Wolfgang Rihm's *Requiem-Strophen* can be very quickly identified as following this tradition, displaying a certain confidence, maybe also even gratitude—not surprisingly, as the text of the

Initial refers to Johannes Brahms' *Ein deutsches Requiem* (A German Requiem). As Rihm recently stated in interview, any fool can very quickly hear and identify his love of Brahms' music. Furthermore, the 6/8 measure of Rihm's first *Lacrimosa* oscillates similarly to the 12/8 measure of Mozart's *Lachrymosa*. The beginning of Rihm's *Requiem aeternam*, set to only the choir, trombones, tuba and bass drum, casts its anchor into the depths of the 17th century, while the regular omission of the violins in the orchestration refer to the Requiems of Brahms and Fauré. Moreover, one can sense a dialogue with Dmitri Shostakovich, who just like Rihm, but nonetheless very differently, also used Rainer Maria Rilke's poem *Der Tod ist groß* (Death is great) for inspiration in his depiction of death in the 14th Symphony, just as in the tenth movement of his Michelangelo Suite he entrusted the baritone with the sonnet "Di morte certo, ma non già dell'ora", with which Rihm unfolds his round dance based on the Michelangelo Sonnets in the *Requiem-Strophen*.

Rihm sets himself as the next in line of those that came before him. Furthermore, he displays an almost old-fashioned, rhetorical approach to

language, which also lays its foundations with parables, similarities and metaphors—these musical constructs would be classified as "Hypotyposis" by the ancient study of figures and rhetorical diction.

The rest between "cecedit" and "flos", which the flower of the field falls into, is an example of this, as is the Fermata on the second syllable of the word "aeternam", the slow ascent of the choir sopranos from *Bb'* to *A'* set to the words "et lux perpetua luceat eis". One can even understand the instrumentation as a metaphor—when the text "ein bisher noch nicht betretenes Land" (a land on which one is to yet set foot on) is sung, the strings play *Eb-D-C#* in unison, *sul ponticello*, near the bridge, at the transition.

All of these references to tradition are aimed at sharing and conveying a message, which in the face of death can relieve a person from suffering, fear and anguish. Petra Zimmermann, a preacher at the Berlin Cathedral, spoke of the wisdom and relief that lie within traditions in an interview ten years ago: "We don't develop our tradition of faith anew in every generation, rather we are already coming from far away. We have had many generations of mothers and fathers be-

fore us that lived with these words, these songs and these prayers. As Paul Gerhardt said—The overwhelming part of this form of expression has been wrested from life. This is not an accidental form of expression, which we have held onto because we could not think of anything new. This is a condensed mass of experiences in both life and faith, from which I can still draw wisdom and knowledge today.”

The language of the Bible and the Mass have accompanied Rihm since childhood. Yet he also can't escape the “repressive secularity of Modernity” and the “heretical imperative”, as the religious sociologist Peter Ludwig Berger calls them. Nowadays religion can't justify itself purely based on its origins. Anyone who claims to think about their existence and beliefs bears sole responsibility for their own faith. The biblical and liturgical texts, that Rihm has selected come into the expression as a form of dialogue, which indeed possesses a religious character, but in the case of Michelangelo confront God's promise of eternal bliss with impatience and indignation. This can be clearly heard in Rihm's music—belief in the immaterial higher power is impossible without the individual's doubts and

questions. This is also obvious in Brahms' and Fauré's music, in every dialogue between liturgy and artistic expression in the 20th century after the First World War, such as in the music of John Foulds and Ralph Vaughan Williams. After the Second World War this was continued by Benjamin Britten. This dialogue between liturgy and artistic expression, between art and religion defines both the material and the form of the *Requiem-Strophen*. Rihm's work unites fourteen numbers in four parts. It confers the form of a Sonnet—which in its name has the meaning of a “sounding piece”—on to the Requiem: fourteen lines, grouped in four verses. In poetry, this grouping varies from sonnet to sonnet—sometimes as two quartets and two tercets, or as in the Michelangelo sonnet used by Rihm in his Rilke paraphrase, one quintet and three tercets. Rihm's *Requiem-Strophen* themselves fit in to a larger, symmetrical sonnet form of tercet – quartet – quartet – tercet. This can also be perceived as a structural cross motif. By having the texts by Rilke, Bobrowski, Psalm 129 and the *Lacrimosa* appearing recurrently throughout the sections of the piece along with specific musical motifs assigned to them, that are though also heard

interchanging between the “Requiem” and “De Profundis” sections, Rihm displays a high degree of experimentation with the free rhythmic structure of the sonnet.

The sonnet communicates through the exchange of a basic statement, its antithesis and the synthesis produced by their combination, just as the *Requiem-Strophen* walk the line between both the solace and loneliness associated with death. The serenity of the choral passages reminisce on memories of the old masters, which clashes with the agitated declamation of the baritone solo in the sonnets. The condensed lyricism of the two solo sopranos in the first *Lacrimosa* opposes the dramatic eruption of orchestra and choir in the second *Lacrimosa*. Contrasts are anything but lacking in the *Requiem-Strophen*—but what about the synthesis of the two sides?

Wolfgang Rihm named his work *Requiem-Strophen*, as if this title were merely describing the sequence of events in the piece—first a Requiem, which is then followed by the *Strophen* of Hans Sahl, that bear the subtitle of “Epilogue”. But at the same time the whole work is constructed in a stanzaic manner—in the metaphorical sense of the word—as a form of sonnet.

The word “Verse”, or “Stanza” literally means a turn, or a change, namely that of the choral part of the round dance. The idea of the dead dancing in heaven can be traced back to Brahms—“Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth” (How lovely is your residence, Lord Zebaoth) could easily be one of his *Liebeslieder-Walzer*. Admittedly in Rihm’s work the *sostenuto* waltz in the second sonnet has retained the character of a dance of a sinful life. The stanzaic, in this case sonnet form, can so to say be understood as a bridge between art and religion, liturgy and personal expression, an interconnecting passage between two “lovely residences”. Are we capable of selecting one of both? Maybe only as long as we live. The choir sings “Dona nobis pacem”, (Give us peace), at the end of the “Agnus Dei”, rather than the traditional “Dona eis requiem”, (Give them rest). Is Rihm, like Brahms before him, more concerned with those left behind, rather than with those that have already gone?

Richard Sennett once described how narratives can help a healing process “through structure, rather than through the direct conveying of pieces of advice”. The form in itself can give consolation, without the story in itself having a

happy ending—an example of this is the cyclic minor ending of Brahms' Clarinet Quintet. The form of Rihm's *Requiem-Strophen* aligns itself to this idea, but not completely—Hans Sahl's beautiful text works its way through the austere branches of the two violas into a world beyond what the preceding Requiem had looked upon. The text is cut off on the word “oder” (or)—the audience deprived of any formal framework, which it would usually imagine as being beautifully coherent and conclusive. “Human work is what we do” wrote Johannes Brahms in a letter to Clara Schumann, instilled with a scepticism directed towards sacralized art. An open ending, such as the one in the *Requiem-Strophen*, could possibly come across as a great promise. At the same time though, it stands as a fragment deliberately shaped in this fashion—similar to ruins in romantic parks—also a type of parable.

Translation: Alexander Mathewson

INTERROGATIONS SUR DIEU ET SUR LA MORT

JAN BRACHMANN à propos des *Requiem-Strophen* de WOLFGANG RIHM

C'est la comparaison qui est à la base de tout notre discours sur Dieu, sur la mort et sur la musique. Notre langage transmet des données en provenance d'un monde connu et visible vers un monde inconnu et invisible. La légitimité de ces allégories – de ces métaphores – n'est sous-tendue par aucune preuve de type scientifique. Il n'existe que des conventions, des traditions, nées de l'insuffisance et de l'urgence ; et il y a aussi l'encouragement donné par la Bible elle-même dans laquelle se trouvent nombre de racines de ce discours allégorique. Là où le verbe était chair, la vérité peut bien se transformer en verbe. L'évènement de l'incarnation de la nuit Noël, dont le prologue de l'Évangile de Jean donne la mesure de l'importance théologique, est également lié à la garantie du contenu de notre langage. Cet engagement constitue le cœur du livre *Von realer Gegenwart* (Réelles présences) écrit par George Steiner en 1989, dont Wolfgang Rihm fit son compagnon de route spirituel.

Les *Requiem-Strophen* (Strophes de Requiem) de Rihm commencent par une allégorie multiple. « Omnis caro faenum – Toute chair est comme de l'herbe, et sa grandeur est comme la fleur des champs », dit le prophète Isaïe. Mais avant même d'entendre le texte, Rihm anticipe musicalement sur cette métaphore : le hautbois solo, sans accompagnement, ouvre l'œuvre par les notes *mi-ré-si-fa dièse*. Un roseau solitaire dans le vent. Et voici donc une autre allégorie célèbre : « L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature ; mais c'est un roseau pensant. Il ne faut pas que l'univers entier s'arme pour l'écraser : une vapeur, une goutte d'eau suffit pour le tuer », écrit Blaise Pascal dans ses *Pensées*.

L'anche vibrante solitaire du roseau joue le rôle essentiel de la *Vox humana* (Voix humaine) et du *Symbolum humanum* (Symbole de l'homme). Dans le premier mouvement de la 5^e Symphonie de Ludwig van Beethoven, résonne la contestation plaintive du hautbois contre l'inexorable. Au début des *Requiem-Strophen* de Rihm, il pourrait d'une certaine manière ne pas en aller autrement.

Le hautbois ne commence pas, en fait, il répond déjà, de même que tout *Requiem* constitue une réponse à l'inexorable : une personne, avec qui nous partageons la vie, n'est plus.

Lorsque Wolfgang Rihm, à l'été 2004, eut l'occasion, à l'Académie des Arts de Berlin, de parler avec George Steiner de son livre *Réelles présences* et des dimensions de l'humain – et de l'inhumain – dans la musique, le débat fut suivi de l'audition des *Studien zu einem Klarinettenquintett* (Études pour un quintette avec clarinette) de Rihm, et le compositeur, prié d'en dire un mot, s'expliqua sur ce titre hésitant et plein de respect : ce ne pouvaient être que des études, puisqu'un vrai quintette pour clarinette, on ne peut l'écrire, de toute manière, que tout à la fin de sa vie. Ni Wolfgang Amadeus Mozart ni Max Reger, du reste, ne pensaient pas qu'ils allaient mourir peu de temps après avoir composé leurs quintettes avec clarinette. Johannes Brahms, oui. Son quintette, du travail des motifs jusqu'à la définition de la grande forme, est une œuvre conclusive, une récapitulation, une œuvre de clôture de cercle. S'agit-il du cercle de la vie ? La vie, d'ailleurs, constitue-t-elle un cercle ? La ligne tracée à côté du pouce, dans l'intérieur de notre main, nommée

« ligne de vie » par les diseurs de bonne aventure, n'est-elle là que pour représenter seulement le quart visible d'un cercle entier ? Et ce quart a-t-il pour perspective d'être complété, ou bien doit-il rester pour toujours à l'état de fragment ?

Dieu et la mort sont déjà un sujet d'interrogation de la part des enfants. C'est pourquoi il n'existe aucune réponse particulièrement adaptée à la question de savoir quel est le moment de sa vie le mieux adapté à la composition d'un Requiem. Dès la première perte – à laquelle Robert Schumann fit une place dans son *Album pour la jeunesse* [dont le titre original de la pièce intitulée en français *Premier chagrin* est, en allemand, *Erster Verlust*, « première perte », ou même « premier deuil »] –, notre vie n'est que prélude à la mort, esquisse de la possibilité de ne plus être. La mort des autres nous contraint à nous faire une représentation de ce dont nous ne pourrions jamais nous forger d'image : notre propre mort. Depuis que le Requiem est sorti de l'église pour devenir une forme d'art, son rôle ne se borne plus à la prière d'intercession pour les morts – *Missa pro defunctis*. Il s'agit maintenant aussi bien de consolation pour les vivants – comme chez Brahms – que de l'esquisse d'images de la mort : sauvage

et terrifiante chez Giuseppe Verdi ; douce, protectrice, amicalement sceptique chez Gabriel Fauré.

Les *Requiem-Strophen* de Wolfgang Rihm prennent immédiatement leur place dans ces aspects de la tradition, avec une confiance certaine, et peut-être aussi avec reconnaissance. Car bien sûr, le texte initial renvoie au *Ein deutsches Requiem* (Requiem allemand) de Johannes Brahms. Comme le disait brièvement Rihm lui-même au cours d'une interview, n'importe quel imbécile est capable d'entendre immédiatement qu'il aime Brahms. Et il est évident que le 6/8 du premier *Lacrimosa* de Rihm comporte comme un frisson du 12/8 du *Lacrymosa* de Mozart. Si le *Requiem aeternam* de Rihm se contente, au début, du chœur, des trombones, du tuba et de la grosse caisse, c'est que l'ancrage instrumental de cette musique remonte au plus profond du XVII^e siècle, ainsi que le montre par ailleurs l'absence des violons à plusieurs reprises, comme on l'observe également dans le Requiem de Brahms comme dans celui de Fauré. Par ailleurs, il existe comme un dialogue avec Dimitri Chostakovitch qui, dans les images de mort de sa 14^e Symphonie, fait appel, tout comme Rihm – mais d'une ma-

nière fort différente – au poème de Rainer Maria Rilke *Der Tod ist groß* (La mort est grande), de même que, dans sa *Suite sur des poèmes de Michel-Ange*, il confie au baryton, à la dixième place des textes, le sonnet « Di morte certo, ma non già dell'ora », par lequel Rihm ouvre sa ronde des Sonnets de Michel-Ange dans ses *Requiem-Strophen*.

Rihm se range parmi ceux qui l'ont précédé. Et il fait confiance au langage d'une manière ancienne et toute rhétorique, reposant, encore une fois, sur les allégories, les similitudes, les transmissions : « hypotypose », tel était le nom générique donné, dans l'enseignement des figures de la rhétorique, à ce type de formules musicales. La pause entre « cecedit » (est tombée) et « flos » (la fleur), dans laquelle tombe la fleur des champs, en fait partie, ainsi que le point d'orgue sur la deuxième syllabe du mot « aeternam » (éternelle), et la lente montée des sopranos du chœur du *si bémol* médium au *la* aigu sur les mots « et lux perpetua luceat eis » (et que la lumière perpétuelle brille pour eux). Si on le désire, on peut même considérer l'instrumentation comme une métaphore, au moment où le texte chanté parle de « ein bisher noch nicht betretenes Land » (un pays où nul n'a encore

pénétré), sur un mouvement de cordes jouant à l'unisson *mi bémol-ré-do dièse : sul ponticello*, sur le chevalet, sur le « petit pont », au point de franchissement.

Toutes ces sortes de relation aux traditions ont pour objet de signaler et de transmettre précisément tout ce qui est de nature à rendre la vie plus douce malgré le regard de la mort. La sagesse et la sensation d'allègement ainsi procurées étaient ainsi dépeints par Petra Zimmermann, prédicatrice à la Cathédrale de Berlin, dans une interview datant d'une dizaine d'années : « Nous développons certes nos traditions spirituelles sans les rénover intégralement à chaque génération, car en fait, nous venons de loin. Nous avons des pères et des mères qui nous ont précédés dans de nombreuses générations antérieures, et qui ont vécu avec ces mots, ces chants et ces prières. On pense à Paul Gerhardt : la plus grande partie de ces textes a été prise dans la vie elle-même. Cette forme de textes n'est pas due au hasard, qui nous les aurait fait conserver parce que nous ne trouvions rien de nouveau à mettre à leur place. Ce sont des expériences de vie et de foi composées poétiquement, et dans lesquelles je peux me réfugier encore de nos jours ».

Pour Wolfgang Rihm, le langage de la Bible et le langage de la messe appartient à sa vie depuis son enfance. Cependant, lui non plus ne peut échapper à ce que le sociologue des religions Peter Ludwig Berger nomme « la sécularité répressive actuelle », et « l'impératif de l'hérésie ». La religion ne se justifie pas de nos jours par la seule histoire de son existence. Toute personne revendiquant un droit à la pensée doit savoir aussi être responsable de sa foi. Les textes bibliques et liturgiques que Rihm a choisis entrent dans un dialogue avec les textes poétiques, lesquels ne sont en rien incongrus religieusement parlant, mais – dans le cas de Michel-Ange – rencontrent les paroles divines de béatitude dans l'impatience et la colère. On entend distinctement cela chez Rihm. Il n'existe pas de confiance dans la victoire commune qui ne soit accompagnée de doute individuel. Il en allait ainsi chez Brahms et chez Fauré ; il existait depuis toujours un dialogue entre liturgie et poésie, qui se développa au XX^e siècle après la première guerre mondiale, chez John Foulds et Ralph Vaughan Williams, et se continua après la seconde guerre mondiale avec Benjamin Britten. Le dialogue entre liturgie et poésie, entre art et religion, constitue un élément déterminant des

Requiem-Strophen, aussi bien quant au matériau que dans la forme. L'œuvre de Rihm réunit quatorze numéros en quatre parties. Il transpose la forme du sonnet – lequel, de par son nom même, n'est rien d'autre qu'une pièce « à sonner » – sur le Requiem : quatorze lignes, réparties en quatre strophes. Dans la poésie, la répartition est variable. On peut avoir deux quatrains et deux tercets, comme dans l'un des sonnets de Michel-Ange utilisés par Rihm dans la version transcrite par Rilke, ou encore (cela arrive ici une fois), un quintil et trois tercets. Les *Requiem-Strophen* de Rihm se complètent en formant une grande forme de sonnet composée de la succession tercet – quatrain – quatrain – tercet. Une symétrie en découle. Si on le souhaite, on peut aussi y voir une forme en croix. Les retours des textes – Rilke, Bobrowski, Psaume 129, *Lacrimosa* – et les connexions motiviques de la musique, liées à ces répétitions, mais qui se trouvent également entre le « Requiem » et le « De profundis », permettent à Rihm de faire également appel à libre structuration de la rime dans le sonnet. Sur le plan de la pensée, le sonnet est conçu sous forme de thèse, antithèse et synthèse, de la même manière qu'au regard de la mort les *Requiem-*

Strophen se meuvent entre sécurité et solitude. Le sentiment de paix des vieux maîtres trouvé dans le mouvement choral en latin se heurte à la déclamation passionnée du baryton solo dans les sonnets. La scansion lyrique du premier *Lacrimosa* s'oppose à l'explosion dramatique du chœur et de l'orchestre dans le second *Lacrimosa*. Wolfgang Rihm a nommé cette pièce *Requiem-Strophen* comme si seule la succession des morceaux était décrite : d'abord un Requiem, puis les *Strophes* de Hans Sahl, valant comme « Épilogue ». Mais en même temps, c'est la forme toute entière de l'œuvre qui est strophique – au sens métaphorique du terme – à la manière du sonnet. « Strophe » signifie « tournoiement », comme notamment le fait le chœur dans la ronde. La représentation des morts dansant dans les cieus se trouve également chez Brahms : le passage « Wie lieblich sind Deine Wohnungen, Herr Zebaoth » (Comme Tes demeures sont agréables, Seigneur Tsebaoth) pourrait être l'une de ses *Liebeslieder-Wälzer* (Valses de chansons d'amour). Du reste, chez Rihm, la valse – certes, *sostenuto* – reste, dans le deuxième sonnet, la danse d'une vie de péchés. La forme strophique, ou la forme de sonnet, peut dans une certaine mesure être perçue comme une

porte de communication entre l'art et la religion, la liturgie et la poésie, un passage entre deux demeures agréables. Pouvons-nous en choisir une des deux ? Seulement, peut-être, tant que nous sommes en vie. « Dona nobis pacem » chante le chœur à la fin de l'« Agnus Dei », et non pas « Dona eis requiem », c'est à dire, « donne-nous la paix » à la place de « donne-leur le repos ». Est-il question, chez Rihm comme chez Brahms, plutôt de ceux qui restent que de ceux qui sont partis ?

Richard Sennett a expliqué un jour comment les légendes pouvaient guérir « par la vertu de leur structuration, et non par la communication de conseils directs ». La forme elle-même peut apporter une consolation sans pour autant que le conte se termine bien. La conclusion en cercle vicieux mineur du Quintette avec clarinette de Brahms en est un exemple. La forme des *Requiem-Strophen* de Rihm se clôt dans l'idée, mais en fait ne se termine pas. Le beau texte de Hans Sahl va son chemin à travers les ramures arides des deux altos vers un monde au-delà de ce que le Requiem a contemplé précédemment. Le langage se déchire sur un « ou bien... » Toute ébauche formelle, si belle et si conclusive que nous puissions nous l'imaginer, nous est finalement retirée de la

main. « L'œuvre humaine, c'est ce que nous faisons », écrivait Johannes Brahms, alors plein de scepticisme envers toute religion de l'art, à Clara Schumann. Une fin ouverte comme celle des *Requiem-Strophen* peut représenter une promesse. Mais en même temps, un fragment volontairement constitué en tant que tel, comme on le voit dans les parcs romantiques, ne reste rien d'autre qu'un élément de comparaison.

Traduction : Jean-Marie Gouëlou

REQUIEM-STROPHEN

1. TEIL

I. Initial

Omnis caro faenum et omnis gloria
eius quasi flos agri
exsiccatum est faenum et cecidit flos
quia spiritus ... sufflavit in eo
vere faenum est populus

[Vulgata: *Isaias 40, 6-7*]

II.

Requiem aeternam dona eis Domine
et lux perpetua luceat eis

[*Missa pro defunctis*]

Der Tod ist groß.
Wir sind die Seinen
lachenden Munds.

Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
wagt er zu weinen
mitten in uns.

[RAINER MARIA RILKE:

Schlussstück aus Das Buch der Bilder]

Über dir
in der Tage Gezweig hängt er.
Er hüllt sich mit Duft und mit Säften.
Du wirst ihm nicht wehren.

Einmal, als eine Frucht,
reif,
wird er dich nähren.

[JOHANNES BOBROWSKI: *Der Tod*]

III. Kyrie

Kyrie eleison
Christe eleison
Kyrie eleison

[*Missa pro defunctis*]

2. TEIL

IV. Sonett I

Des Todes sicher, nicht der Stunde, wann,
Das Leben kurz, und wenig komm ich weiter;
Den Sinnen zwar scheint diese Wohnung heiter,

Der Seele nicht, sie bittet mich: stirb an.
Die Welt ist blind, auch Beispiel kam empor,
Dem bessere Gebräuche unterlagen;
Das Licht verlosch und mit ihm alles Wagen;
Das Falsche frohlockt, Wahrheit dringt nicht vor.

Ach, wann, Herr, gibst du das, was die erhoffen,
Die dir vertraun? Mehr Zögern ist verderblich,
Es knickt die Hoffnung, macht die Seele sterblich.

Was hast du ihnen so viel Licht verheißen,
Wenn doch der Tod kommt, um sie hinzureißen
In jenem Stand, in dem er sie betroffen.

[MICHELANGELO BUONARROTI:
aus 42 Sonette in der Übertragung von Rilke]

V.a Psalm (Anfang)

[Textteile aus beiden Versionen verwendet]

129 canticum graduum

De profundis clamavi ad te Domine
Domine exaudi vocem meam fiant aures tuae
intendentes in vocem deprecationis meae
si iniquitates observabis Domine Domine
quis sustinebit
quia apud te propitiatio est propter legem
tuam sustinui
te Domine sustinuit anima mea in verbum eius
speravit anima mea in Domino
a custodia matutina usque ad noctem
speret Israhel in Domino
quia apud Dominum misericordia et
copiosa apud eum redemptio
et ipse redimet Israhel ex omnibus
iniquitatibus eius

129 canticum graduum

De profundis clamavi ad te Domine
Domine exaudi vocem meam fiant aures tuae
intendentes ad vocem deprecationis meae

si iniquitates observabis Domine Domine
quis sustinebit
quia tecum est propitiatio cum terribilis sis
sustinui Dominum
sustinuit anima mea et verbum eius expectavi
anima mea ad Dominum
a vigilia matutina usque ad vigiliam matutinam
expectet Israhel Dominum
quia apud Dominum misericordia
et multa apud eum redemptio
et ipse redimet Israhel ex omnibus
iniquitatibus eius

[Vulgata: *Psalm 129*]

VI. Sonett II

Von Sünden voll, mit Jahren überladen,
Verwurzelt in des tristen Brauches Boden,
Seh ich mich nahe neben beiden Toden
Und nähre doch mein Herz mit giftigem Schaden.

Eigene Kräfte hab ich nicht genügend,
Zu ändern Leben, Liebe, Los und Sitte,
Ohne den Wink, der, nicht aus unsrer Mitte,
Herüberwirkt, uns leitend und uns rügend.

Das reicht nicht aus, daß du mir Lust gibst, hin,
Wo sich die Seele formt, zurückzueilen,
Jetzt nicht aus nichts wie einst am Anbeginn.

Nimmst du das Irdische ihr ab, vorher
Schenk ihr die Hälfte von dem Weg, dem steilen,
Und mach ihr sicherer die Wiederkehr.

V. b Psalm (Ende)

[Text aus V. a]

VII. Sonett III

Schon angelangt ist meines Lebens Fahrt
Im schlechten Schiff durch Stürme übers Meer
Am Hafen Aller, wo die Wiederkehr
Nicht Einem harte Rechenschaft erspart.

Da seh ich nun die Phantasie, die oft
Als Abgott thronte durch der Künste Gnaden,
Wie falsch sie war, von Irrtum überladen,
und was ein jeder, sich zum Nachteil, hofft.

Verliebtes Denken, einstens froh und leer,
Was ist mirs jetzt vor zweien Toden wert?
Des einen bin ich sicher, einer droht.

Malen und Bilden stillt jetzt längst nicht mehr
Die Seele, jener Liebe zugekehrt,
Die offen uns am Kreuz die Arme bot.

3. TEIL

VIII.

Der Tod ist groß.
Wir sind die Seinen
lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
wagt er zu weinen
mitten in uns.

[RAINER MARIA RILKE:
Schlussstück aus Das Buch der Bilder]

Libera me de morte aeterna
in die illa tremenda

[*Missa pro defunctis*]

IX. Lacrimosa I

Lacrimosa dies illa
qua resurget ex favilla ...
... dies irae ...
qua resurget ex favilla
homo reus

[*Missa pro defunctis*]

X. Sanctus

Sanctus Dominus Deus Sabaoth
pleni sunt coeli et terra gloria tua
Hosanna in excelsis
Benedictus qui venit in nomine Domini
Hosanna in excelsis

[*Missa pro defunctis*]

XI.

Der Tod ist groß.
Wir sind die Seinen
lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
wagt er zu weinen
mitten in uns.

[RAINER MARIA RILKE:
Schlussstück aus Das Buch der Bilder]

4. TEIL

XII. Lacrimosa II

Über dir
in der Tage Gezweig hängt er.
Er hüllt sich mit Duft und mit Säften.
Du wirst ihm nicht wehren.

Einmal, als eine Frucht,
reif,
wird er dich nähren.

[JOHANNES BOBROWSKI: *Der Tod*]

Lacrimosa dies illa
solvet saeculum in favilla
Lacrimosa dies illa
qua resurget ex favilla
homo reus

De profundis clamabo:
Libera me de morte aeterna
in die illa tremenda
quando coeli movendi sunt et terra

tremens factus sum ego et timeo
dies illa
dies magna et amara valde
Libera me

[*Missa pro defunctis*]

XIII. Agnus Dei

Agnus dei qui tollis peccata mundi
miserere nobis
Agnus dei qui tollis peccata mundi
Dona nobis pacem

[*Missa pro defunctis*]

XIV. Epilog (Strophen)

Ich gehe langsam aus der Welt heraus
in eine Landschaft jenseits aller Ferne,
und was ich war und bin und was ich bleibe,
geht mit mir ohne Ungeduld und Eile
in ein bisher noch nicht betretenes Land.

Ich gehe langsam aus der Zeit heraus
in eine Zukunft jenseits aller Sterne,
und was ich war und bin und immer bleiben werde,
geht mit mir ohne Ungeduld und Eile,
als wär ich nie gewesen oder kaum.

[HANS SAHL: *Strophen*]

JOHANNES BOBROWSKI: *Der Tod*

Johannes Bobrowski: Gesammelte Werke in sechs Bänden, 2. Band. *Gedichte aus dem Nachlass*,
© 1998, Deutsche Verlags-Anstalt, München, in der Verlagsgruppe Random House GmbH

HANS SAHL: *Strophen*

Hans Sahl: *Die Gedichte*, © 2009, Luchterhand Literaturverlag, München, in der Verlagsgruppe Random House GmbH,
mit Genehmigung der Verlagsgruppe Random House GmbH.

BIOGRAFIEN | BIOGRAPHIES | BIOGRAPHIES

— **Mojca Erdmann**, geboren in Hamburg, studierte neben Violine Gesang bei Hans Sotin an der Kölner Musikhochschule. 2002 gewann sie beim Bundeswettbewerb Gesang den 1. Preis sowie den Sonderpreis für zeitgenössische Musik. Seither führen sie Gastengagements an die großen Opernhäuser der Welt, wo sie in Opern von Weber, Mozart, Wagner und Strauss sowie in zeitgenössischen Musikwerken zu hören ist. 2009 sang sie die Titelrolle in Wolfgang Rihms eigens für sie geschriebenen Monodram *Proserpina*; im darauffolgenden Jahr betraute sie Rihm mit dem 1. Sopran in seiner Oper *Dionysos*, die bei den Salzburger Festspielen unter Ingo Metzmacher uraufgeführt wurde. Neben dem musikdramatischen Fach pflegt sie auch ein umfassendes Konzertrepertoire und ist in Konzerten und Liederabenden zu erleben. Dabei arbeitet sie mit Dirigenten wie Simon Rattle, Nikolaus Harnoncourt, Ivor Bolton und Kent Nagano zusammen. Sie tritt mit Orchestern wie den Berliner Philharmonikern, dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, den Wiener Sinfonikern und dem Schwedischen Radio-Sinfonieorchester auf.

Mojca Erdmann, born in Hamburg, studied singing with Hans Sotin alongside studying the violin at the Cologne Music Academy. In 2002 she won the first prize as well as the special prize for contemporary music at the German National Singing Competition. Since then she has performed as a guest of some of the world's most renowned opera houses, where she can be heard singing roles in operas by Weber, Mozart, Wagner and Strauss alongside contemporary music works. In 2009 she sang the main role in Wolfgang Rihm's monodrama *Proserpina*, which was written especially for her. In the following year, she was entrusted with the role of Ariadne in Rihm's opera *Dionysos*, which was premiered at the Salzburg Festival under Ingo Metzmacher. Alongside her operatic endeavours, she also maintains a broad concert repertoire and can often be heard in song recitals and concerts, in which she often works with conductors such as Simon Rattle, Nikolaus Harnoncourt, Ivor Bolton and Kent Nagano. She has performed with the Berlin Philharmonic Orchestra, the Bavarian Radio Symphony Orchestra, the Vienna Symphony Orchestra and the Swedish Radio Symphony Orchestra.

Mojca Erdmann, née à Hambourg, étudia le violon mais aussi le chant avec Hans Sotin au Conservatoire supérieur de musique de Cologne. En 2002, elle gagna le premier prix au Concours fédéral de chant, ainsi que le prix spécial d'interprétation de musique contemporaine. Depuis, elle est invitée dans les plus grands opéras du monde, où on peut l'entendre dans des opéras de Weber, Mozart, Wagner et Strauss ainsi que dans des œuvres contemporaines. En 2009, elle a chanté le rôle-titre du monodrame *Proserpina* de Wolfgang Rihm, spécialement écrit pour elle ; l'année suivante, Rihm lui confia la première soprano de son opéra *Dionysos*, qui fut créé au Festival de Salzbourg sous la direction de Ingo Metzmacher. Outre ses emplois scéniques, elle pratique également un important répertoire de concert, qui permet de l'entendre dans des concerts et des récitals de Lieder. Elle collabore ainsi avec des chefs tels que Simon Rattle, Nikolaus Harnoncourt, Ivor Bolton et Kent Nagano. Elle se produit avec des orchestres comme le Philharmonique de Berlin, l'Orchestre symphonique de la Radio bavaroise, l'Orchestre symphonique de Vienne et l'Orchestre symphonique de la Radio suédoise.

— **Anna Prohaska** studierte an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin bei Norma Sharp, Brenda Mitchell und Wolfram Rieger. Bereits mit 17 Jahren gab sie ihr Debüt an der Komischen Oper Berlin. Nachdem sie kurzfristig die Rolle der Frasquita in Bizets *Carmen* unter Daniel Barenboim an der Berliner Staatsoper Unter den Linden übernommen hatte, wurde sie dort als Ensemblemitglied engagiert. Seither gastiert sie im Bereich der Oper wie auch als Konzertsängerin an der Seite von namhaften Orchestern und mit Dirigenten wie Simon Rattle, Mariss Jansons, Daniel Harding und Gustavo Dudamel. In München war sie an der Bayerischen Staatsoper in der Rolle der Inanna von Jörg Widmanns musikdramatischem Werk *Babylon* unter Kent Nagano zu hören. Neben der zeitgenössischen Musik und dem traditionellen Repertoire widmet sie sich auch der Alten Musik. Anna Prohaska erhielt zahlreiche Auszeichnungen, u.a. den ECHO Klassik, den Schneider-Schott-Musikpreis und den Kunstpreis Berlin der Akademie der Künste.

Anna Prohaska studied at the Hanns Eisler Academy of Music with Norma Sharp, Brenda Mitchell and Wolfram Rieger. She made her debut at the young age of 17 at the Komische Oper in Berlin. A short-term engagement singing the role of Frasquita in Bizet's *Carmen* under Daniel Barenboim at the Berlin State Opera Unter den Linden led to her gaining a place there as a member of the opera ensemble. Since then she has also performed as both an opera and concert singer with many famous orchestras and conductors such as Simon Rattle, Mariss Jansons, Daniel Harding and Gustavo Dudamel. In Munich, she performed the role of Inanna in Jörg Widmann's musical drama *Babylon* at the Bavarian State Opera under Kent Nagano. Alongside contemporary music and traditional repertoire, she has also dedicated herself to the performance of works of early music. Anna Prohaska has received numerous awards, such as the ECHO Klassik, the Schneider-Schott Music Prize and the Berlin Art Prize of the Academy of Arts.

Anna Prohaska a étudié au Conservatoire supérieur de musique Hanns Eisler de Berlin auprès de Norma Sharp, Brenda Mitchell et Wolfram Rieger. À 17 ans déjà, elle a fait ses débuts au Komische Oper de Berlin. Après avoir repris en très peu de temps le rôle de Frasquita de *Carmen* sous la direction de Daniel Barenboim à l'Opéra national Unter den Linden de Berlin, elle y a été engagée dans la troupe. Depuis, elle est invitée, dans le domaine de l'opéra comme dans celui de concert, aux côtés d'orchestres réputés et avec des chefs d'orchestre tels que Simon Rattle, Mariss Jansons, Daniel Harding et Gustavo Dudamel. À Munich, elle a tenu, à l'Opéra d'État de Bavière, le rôle de Inanna dans le drame musical de Jörg Widmann *Babylon*, sous la direction de Kent Nagano. Outre la musique contemporaine et le répertoire traditionnel, elle se consacre également à la musique ancienne. Anna Prohaska a reçu de nombreuses distinctions, notamment un ECHO Klassik, le Prix de la Musique Schneider-Schott, et le Prix pour les Arts de l'Académie des Arts de Berlin.

— **Hanno Müller-Brachmann.** Der Bassbariton sang als Kind in der Knabenkantorei Basel. Er studierte in Freiburg bei Ingeborg Most, in Mannheim bei Rudolf Piernay und in Berlin bei Dietrich Fischer-Dieskau. Heute arbeitet er als Lied-,Konzert- und Opernsänger mit namhaften Dirigenten, Interpreten und Orchestern zusammen, darunter András Schiff, mit dem ihn eine langjährige Zusammenarbeit in den Bereichen Lied, Kammermusik und Konzert verbindet. Daniel Barenboim holte ihn noch während seines Studiums in das Ensemble der Berliner Staatsoper, dem er inzwischen über 15 Jahre angehört. Aufgrund seines vielseitigen Repertoires führten ihn zahlreiche Gastverträge an die Opernhäuser Madrid, Sevilla, San Francisco, Wien, München und Hamburg. Auch die zeitgenössische Musik bildet einen wesentlichen Aspekt in seiner Laufbahn. Er sang in der amerikanischen Erstaufführung von Elliott Carters Oper *What next?* mit dem Chicago Symphony Orchestra unter Daniel Barenboim und in mehreren Uraufführungen. Hanno Müller-Brachmann ist Professor an der Hochschule für Musik Karlsruhe und setzt sich nachdrücklich für die Verbesserung der musikalischen Bildung in Deutschland ein.

The bass baritone Hanno Müller-Brachmann sang as a child in the Basel Boys' Choir. He later studied in Freiburg with Ingeborg Most, in Mannheim with Rudolf Piernay and in Berlin with Dietrich Fischer-Dieskau. Nowadays he works as a singer in song recitals, concerts and operas alongside many famous conductors, musicians and orchestras, especially with András Schiff, with whom he shares a long-term musical cooperation on the fields of Lied, chamber music and concertos. During his studies, he was invited by Daniel Barenboim to the ensemble of the Berlin State Opera, which he was part of for 15 years. Due to his wide-ranged repertoire he has performed as a guest at the opera houses in Madrid, Sevilla, San Francisco, Vienna, Munich and Hamburg. Contemporary music has also defined a large part of his career – he sang in the American premiere of Elliott Carter's opera *What's Next?* with the Chicago Symphony Orchestra under Daniel Barenboim, as well as in many premiere performances. Hanno Müller-Brachmann is a professor at the Karlsruhe Music Academy and places a specific emphasis on the improvement of musical education in Germany.

Le baryton-basse Hanno Müller-Brachmann, dans son enfance, a fait partie de la Maîtrise de garçons de Bâle. Il a étudié à Fribourg auprès de Ingeborg Most, à Mannheim avec Rudolf Piernay et à Berlin avec Dietrich Fischer-Dieskau. Il travaille aujourd'hui comme chanteur de Lieder, de concert et d'opéra avec des chefs, des interprètes et des orchestres réputés, parmi lesquels Andrés Schiff avec qui existent de profonds liens de collaboration dans les domaines du Lied, de la musique de chambre et du concert. Daniel Barenboim fit appel à lui alors qu'il était encore étudiant pour rejoindre la troupe de l'Opéra d'État de Berlin, à laquelle il appartient maintenant depuis 15 ans. Sur la base de son répertoire éclectique, de nombreuses invitations l'ont mené aux maisons d'opéra de Madrid, Séville, San Francisco, Vienne, Munich et Hambourg. La musique contemporaine, elle aussi, constitue un aspect essentiel de sa carrière. Il a chanté dans la création aux États-Unis de l'opéra d'Elliott Carter *What next ?* avec le Chicago Symphony Orchestra dirigé par Daniel Barenboim, ainsi que dans de nombreuses créations. Hanno Müller-Brachmann est professeur à la Conservatoire supérieur de Karlsruhe et joue un rôle très engagé en faveur de la conservation et

de l'amélioration de la formation à la musique en Allemagne.

— **Mariss Jansons** wurde 1943 in Riga als Sohn des Dirigenten Arvīds Jansons geboren. Er studierte am Leningrader Konservatorium Violine, Klavier und Dirigieren und vervollständigte seine Ausbildung bei Hans Swarowsky in Wien und bei Herbert von Karajan in Salzburg. 1971 wurde er Preisträger beim Karajan-Wettbewerb in Berlin und begann seine enge Zusammenarbeit mit den heutigen St. Petersburger Philharmonikern, zunächst als Assistent von Jewgenij Mravinskij, später als ständiger Dirigent. 1979–2000 stand Mariss Jansons dem Philharmonischen Orchester Oslo als Musikdirektor vor: Unter seiner Ägide erwarb sich das Orchester internationales Renommee und gastierte in den bedeutendsten Konzerthäusern der Welt. 1997–2004 leitete er das Pittsburgh Symphony Orchestra, zur Spielzeit 2003/2004 wurde er Chefdirigent von Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Mit der Saison 2004/2005 begann zudem seine Amtszeit beim Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam, die 2015 endete. Als Gastdirigent arbeitet Mariss Jansons u.a. mit den Berliner und den Wiener Philharmonikern, deren Neujahrskonzert er im Jahr 2016 zum dritten Mal leitete. Außerdem

dirigierte er die führenden Orchester in den USA und Europa. Seine Diskographie umfasst viele preisgekrönte Aufnahmen, darunter die mit dem Grammy ausgezeichnete *13. Symphonie* von Schostakowitsch. Mariss Jansons ist Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, der Royal Academy of Music in London, der Berliner Philharmoniker, die ihn bereits mit der Hans-von-Bülow-Medaille gewürdigt hatten, und der Wiener Philharmoniker. Die Stadt Wien überreichte ihm das Goldene Ehrenzeichen, der Staat Österreich das Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst, 2010 wurde ihm der Bayerische Maximiliansorden für Kunst und Wissenschaft verliehen. 2007 und 2008 erhielt er den ECHO Klassik. Für sein dirigentisches Lebenswerk wurde ihm 2013 der renommierte Ernst von Siemens Musikpreis verliehen. Im selben Jahr überreichte ihm Bundespräsident Joachim Gauck in Berlin das Große Bundesverdienstkreuz mit Stern. Das Ministerium für Kultur der Französischen Republik ernannte Mariss Jansons 2015 zum Commandeur des Arts et des Lettres. 2017 ehrte ihn die Royal Philharmonic Society in London mit der Gold Medal, und im März 2018 erhielt er den internationalen Léonie-Sonning-Musikpreis.

Mariss Jansons, son of conductor Arvīds Jansons, was born in Riga in 1943. He studied violin, piano, and conducting at the Leningrad Conservatory, completing his education as a student of Hans Swarowsky in Vienna and of Herbert von Karajan in Salzburg. In 1971 he became a laureate of the Karajan Competition in Berlin and began his close partnership with today's St. Petersburg Philharmonic, first as an assistant to Yevgeny Mravinsky and then as a permanent conductor. From 1979 to 2000 Jansons served as Music Director of the Oslo Philharmonic Orchestra; under his tenure, the orchestra earned international acclaim and performed in the world's leading concert halls. Between 1997 and 2004 he was Principal Conductor of the Pittsburgh Symphony Orchestra, in the 2003/2004 season he took over leadership of the Chor and Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. It was in the 2004/2005 season that he also began his tenure as head of the Royal Concertgebouw Orchestra, ending it in 2015. As a guest conductor, Mariss Jansons works with orchestras including the Berlin Philharmonic and the Vienna Philharmonic (conducting the latter's New Year Concert for the third time in 2016), as well as with the leading

orchestras in the USA and Europe. His discography comprises many prize-winning recordings, including his Grammy-winning account of Shostakovich's *13th Symphony*. Mariss Jansons is an honorary member of the Society of Friends of Music in Vienna, the Royal Academy of Music in London, the Berlin Philharmonic, who had already honoured him with the Hans-von-Bülow Medal, as well as the Vienna Philharmonic. The City of Vienna has awarded him the Golden Medal of Honour, the State of Austria has conferred on him the Cross of Honour for Science and Art, in 2010 he was awarded the Bavarian Maximilian Order for Science and Art. In 2007 and 2008 he received the ECHO Klassik Award. In 2013, for his life's work as a conductor, he received the prestigious Ernst von Siemens Music Prize, and the same year he was awarded the "Knight Commander's Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany" by German President Joachim Gauck in Berlin. In France in 2015, the Ministry of Culture named Mariss Jansons "Commandeur des Arts et des Lettres". In 2017 he was awarded the Gold Medal by the Royal Philharmonic Society in London, and in March 2018 he was honoured with the international Léonie Sonning Music Prize.

Mariss Jansons est né à Riga en 1943, il est le fils du chef d'orchestre Arvids Jansons. Il a étudié le violon, le piano et la direction au Conservatoire de Leningrad, et paracheva sa formation auprès de Hans Swarowsky à Vienne et de Herbert von Karajan à Salzbourg. En 1971, il reçut le Prix du Concours Karajan de Berlin, et commença un travail en étroite collaboration avec ce qui devint l'actuel Orchestre philharmonique de Saint-Petersbourg, d'abord comme assistant d'Evguëni Mravinski, puis comme chef permanent. De 1979 à 2000, Mariss Jansons fut le directeur musical de l'Orchestre philharmonique d'Oslo : sous son égide, cet orchestre acquit une renommée internationale et fut invité dans les salles de concert les plus réputées du monde. De 1997 à 2004, il dirigea le Pittsburgh Symphony Orchestra, et devint à partir de la saison 2003/2004 le chef permanent de l'Orchestre symphonique de la Radio bavaroise. À partir de la saison 2004/2005 commença son contrat auprès de l'Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam, qui prit fin en 2015. En tant que chef invité, Mariss Jansons travaille notamment avec les Philharmonies de Berlin et de Vienne, dont il a dirigé le concert du Nouvel An en 2016 pour la troisième fois. Il a

également dirigé tous les plus grands orchestres des États-Unis et d'Europe. Sa discographie comprend de nombreux enregistrements primés, parmi lesquels la *13^e Symphonie* de Chostakovitch, destinataire du Grammy. Mariss Jansons est membre d'honneur de la Société des amis de la musique à Vienne, de la Royal Academy of Music de Londres, de la Philharmonie de Berlin, qui lui avait déjà fait l'honneur de lui remettre la Médaille Hans von Bülow, et de la Philharmonie de Vienne. La Ville de Vienne lui a remis la Distinction d'or, l'État autrichien, la Croix d'honneur des Sciences et des Arts, et, en 2010, il fut honoré de l'Ordre bavarois de Maximilien pour les Arts et les Sciences. En 2007 et 2008, il a été destinataire de l'ECHO Klassik. Pour sa carrière de chef, le célèbre Prix Ernst von Siemens lui a été attribué. Dans la même année, le Président fédéral Joachim Gauck lui a remis à Berlin la Grand-Croix fédérale étoilée du Mérite fédéral. En 2015, le Ministère de la Culture français a nommé Mariss Jansons Commandeur des Arts et des Lettres. En 2017 il a été distingué par la Médaille d'or de la Royal Philharmonic Society de Londres, et il a reçu en mars 2018 le Prix Léonie Sonning de la musique.

— Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks zu einem international renommierten Klangkörper, dessen Ruf die auf Jochum folgenden Chefdirigenten Rafael Kubelik, Sir Colin Davis und Lorin Maazel stetig weiter ausbauten.

Neben den Interpretationen des klassisch-romantischen Repertoires gehörte im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* von Beginn an auch die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Seit 2003 setzt Mariss Jansons als Chefdirigent neue Maßstäbe. Von den Anfängen an haben viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Sir Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch das Symphonieorchester geprägt. Heute sind Bernard Haitink, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Sir Simon Rattle und Andris Nelsons wichtige Partner.

Tourneen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie Nord- und Südamerika. Als »Orchestra in Residence« tritt das Orchester seit 2004 jährlich beim Lucerne Festival zu Ostern auf.

2008 kam das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks beim Orchesterranking der britischen Fachzeitschrift *Gramophone*, für das international renommierte Musikkritiker nach »the world's greatest orchestras« befragt wurden, auf Platz sechs.

Die CD-Einspielungen des Symphonieorchesters des BR werden regelmäßig mit nationalen und internationalen Preisen geehrt, wie dem »Grammy« im Jahr 2006 für die 13. *Symphonie* von Schostakowitsch unter dem Dirigat von Mariss Jansons oder im November 2016, die mit dem »Diapason d'Or« ausgezeichnete Aufnahme von Gustav Mahlers 6. *Symphonie* mit Daniel Harding. In einer weltweiten Abstimmung des BBC Music Magazine wurde die CD von Mahlers 3. *Symphonie* mit Bernard Haitink im April 2018 zur »Aufnahme des Jahres« gewählt.

www.br-so.de | facebook.com/BRSO

Twitter: @BRSO | instagram.com/BRSOOrchestra

Since its founding by Eugen Jochum in 1949, the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks (Bavarian Radio Symphony Orchestra) has become an internationally renowned orchestra, with its reputation steadily increasing under Jochum's successors as chief conductor Rafael Kubelik, Sir Colin Davis and Lorin Maazel.

Alongside maintaining the Classical and Romantic repertoire, the performance of contemporary music in the *musica viva* concert series, founded by Karl Amadeus Hartmann in 1945, has become an integral part of the Orchestra's work. Since 2003 chief conductor Mariss Jansons has continually increased its scope. Starting in its early years, many renowned guest conductors such as Erich and Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Sir Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling and Wolfgang Sawallisch have left their imprint on the Symphony Orchestra. Bernard Haitink, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Sir Simon Rattle and Andris Nelsons are some of the renowned conductors who work with the Orchestra nowadays. The Orchestra has toured through Europe, Asia

and both North and South America. It has annually performed at Easter as the Lucerne Festival's "Orchestra in Residence" since 2004.

In 2008 the Bavarian Radio Symphony Orchestra was ranked sixth in *Gramophone* magazine's list of "the world's greatest orchestras", which was decided by internationally renowned music critics. The CD recordings of the Bavarian Symphony Orchestra have regularly won both national and international prizes, including a Grammy Award in 2006 for their recording of Shostakovich's *13th Symphony*, conducted by Mariss Jansons, and in November 2016 a "Diapason d'Or" for their recording of Mahler's *6th Symphony* under Daniel Harding. In April 2018 an international poll organized by BBC Music Magazine awarded the CD of Mahler's *3rd Symphony* conducted by Bernard Haitink the "Recording of the Year" Prize.

Dès sa fondation par Eugen Jochum en 1949, le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks (Orchestre symphonique de la Radio bavaroise) a pris place parmi les meilleurs outils symphoniques internationaux, dont la renommée n'a cessé ensuite de se développer avec les chefs qui ont succédé à Jochum, Rafael Kubelik, Sir Colin Davis et Lorin Maazel.

Outre les interprétations du répertoire classique et romantique, le souci de la musique contemporaine fit dès ses débuts partie des missions de l'Orchestre dans le cadre du cycle *musica viva*, fondé en 1945 par Karl Amadeus Hartmann. Depuis 2003, une nouvelle étape est franchie avec la nomination de Mariss Jansons comme chef principal. Depuis ses débuts, de nombreux chefs invités de grande réputation ont contribué à l'identité de l'Orchestre, tels Erich et Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Sir Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling et Wolfgang Sawallisch. Ce sont aujourd'hui Bernard Haitink, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Sir Simon Rattle et Andris Nelsons qui en sont d'importants partenaires.

Des tournées ont conduit l'Orchestre à travers l'Europe et en Asie, ainsi qu'en Amérique du Nord et du Sud. En tant qu'« Orchestre en résidence », l'Orchestre participe au Festival de Pâques de Lucerne chaque année depuis 2004. En 2008, l'Orchestre symphonique de la Radio bavaroise a été porté à la sixième place du palmarès publié par le journal spécialisé britannique *Gramophone*, dans le cadre duquel des critiques internationaux devaient répondre à la question de savoir quels étaient « les plus grands orchestres du monde ».

Les enregistrements de l'Orchestre symphonique de la Radio bavaroise ont régulièrement été couronnés de récompenses nationales et internationales, telles que le Grammy en 2006 pour la *13^e Symphonie* de Chostakovitch sous la direction de Mariss Jansons, ou, en novembre 2016, l'enregistrement destinataire du « Diapason d'Or » en novembre 2016 de la *6^e Symphonie* de Gustav Mahler dirigée par Daniel Harding. La coordination mondiale organisée par le BBC Music Magazine a attribué, en avril 2018, le titre d'« enregistrement de l'année » à la *3^e Symphonie* de Mahler sous la direction de Bernard Haitink.

— Chor des Bayerischen Rundfunks

Der Chor des Bayerischen Rundfunks wurde 1946 gegründet. Sein künstlerischer Aufschwung verlief in enger Verbindung mit dem Sinfonieorchester, deren beider Chefdirigent seit 2003 Mariss Jansons ist. Die Position des künstlerischen Leiters hatte von 2005 bis Sommer 2016 Peter Dijkstra inne. Inzwischen hat Howard Arman die künstlerische Leitung des Chores übernommen. Aufgrund seiner besonderen klanglichen Homogenität und der stilistischen Vielseitigkeit, die alle Gebiete des Chorgesangs umfasst, genießt das Ensemble höchstes Ansehen in aller Welt. Gastspiele führten den Chor nach Japan sowie zu den Festivals in Luzern und Salzburg, Europäische Spitzenorchester, u.a. die Berliner Philharmoniker, das Concertgebouworkest Amsterdam und die Sächsische Staatskapelle Dresden, schätzen die Zusammenarbeit mit dem BR-Chor. In jüngster Vergangenheit konzertierte der Chor mit Dirigenten wie Andris Nelsons, Bernard Haitink, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, John Eliot Gardiner, Thomas Hengelbrock, Robin Ticciati und Christian Thielemann. In den Reihen *musica viva* und *Paradisi Gloria* sowie

in den eigenen Abonnementkonzerten profiliert sich der Chor regelmäßig mit Uraufführungen. Für seine CD-Einspielungen erhielt er zahlreiche hochrangige Preise, darunter 2014 den ECHO Klassik. 2015 wurde dem Chor der Bayerische Staatspreis für Musik zuerkannt.

Im Januar 2017 wirkte der Chor an den Eröffnungskonzerten der Elbphilharmonie Hamburg unter Thomas Hengelbrock mit. Die DVD-Edition von Bachs *Johannes-Passion* wurde vom Preis der deutschen Schallplattenkritik in die Bestenliste 2/2017 aufgenommen und die CD mit Rachmaninows *Die Glocken* 2018 mit dem Diapason d'Or ausgezeichnet.

The Bavarian Radio Choir was founded in 1946. Its artistic development has since been strongly tied to the Radio Symphony Orchestra, the chief conductor of both since 2003 being Mariss Jansons. Peter Dijkstra occupied the position of Artistic Director from 2005 till the summer of 2016, since then having been replaced by Howard Arman. The choir enjoys a high reputation worldwide in particular due to its homogenous sonority and stylistic versatility, encompassing almost all genres of choir music. They have performed by invitation in Japan as well as at the festivals in Lucerne and Salzburg. Many of the top European orchestras, such as the Berlin Philharmonic, the Amsterdam Concertgebouworkest and the Sächsische Staatskapelle Dresden hold the Bavarian Radio Choir in high esteem and engage in regular cooperation. Recently the choir has performed under the batons of renowned conductors such as Andris Nelsons, Bernard Haitink, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, John Eliot Gardiner, Thomas Hengelbrock, Robin Ticciati and Christian Thielemann. The choir has gained a reputation for performing premieres of many new works as part of the *musica viva* and *Paradisi Gloria* concert series, as well as

including them in their own concert programme. Many high-ranking prizes have been bestowed upon the Choir for their CD recordings – for example the 2014 ECHO Klassik Award. In 2015 the Bavarian Radio Choir was awarded the Bavarian State Music Prize.

In January 2017 the Choir participated in the opening concerts of the Elbphilharmonie in Hamburg, where it was conducted by Thomas Hengelbrock. The DVD Edition of Bach's *St. John Passion* was included in the list of top recordings 2/2017 of the German Records Critics' Award. The CD of Rachmaninov's *The Bells* was awarded a "Diapason d'Or" in 2018.

Le Chœur de la Radio bavaroise a été fondé en 1946. Son élan artistique s'est effectué en étroite relation avec celui de l'Orchestre symphonique, Mariss Jansons étant, depuis 2003, le chef des deux formations. Le poste de directeur artistique a été occupé de 2005 à l'été 2016 par Peter Dijkstra. Depuis, c'est Howard Arman qui a été chargé de la direction artistique du Chœur. Sur la base d'une homogénéité sonore remarquable et d'une grande souplesse stylistique englobant tous les secteurs du répertoire choral, l'ensemble jouit d'une haute réputation dans le monde entier. Des invitations l'ont mené au Japon aussi bien qu'aux festivals de Lucerne ou de Salzbourg. Des orchestres parmi les meilleurs en Europe, parmi lesquels, notamment la Philharmonie de Berlin, l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam et la Sächsische Staatskapelle Dresden sont satisfaits de leurs collaborations avec le Chœur. Dans un passé récent, le Chœur a participé à des concerts avec des chefs tels que Andris Nelsons, Bernard Haitink, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, John Eliot Gardiner, Thomas Hengelbrock, Robin Ticciati et Christian Thielemann. Dans les séries *musica viva* et *Paradisi Gloria*, ainsi que dans ses propres concerts d'abonnement, le Chœur se profile régu-

lièrement comme un outil de création d'œuvres nouvelles. Pour ses enregistrements de CD, le Chœur a obtenu de nombreuses récompenses de tout premier plan, parmi lesquelles l'ECHO Klassik 2014. En 2015, le Chœur de la Radio bavaroise a été obtenu le Prix national de la Musique.

En janvier 2017, le Chœur a participé au concert inaugural de la Elbphilharmonie de Hambourg, sous la direction de Thomas Hengelbrock. L'édition en DVD de la *Passion selon Saint Jean* de Bach figure dans la sélection principale effectuée pour le Prix de la critique de disques allemande 2/2017. Le CD des Cloches de Rachmaninoff a obtenu un « Diapason d'Or » en 2018.

© 2018 Co-Edition BR-KLASSIK – NEOS Music GmbH

© 2018 BRmedia Service GmbH

Physical Distribution www.neos-music.com [11732]

Digital Distribution www.br-klassik.de/label [900171]

Producers BRmedia Service GmbH [BR-KLASSIK] / Wulf Weinmann [NEOS]

Executive Producer Dr. Larissa Kowal-Wolk [musica viva]

Live Recording musica viva concert 31 March 2017

Recording Location Herkulessaal der Residenz, Munich, Germany

Recording Producer Bernhard Albrecht

Balance Engineer Peter Urban

CD Mastering Andreas Fischer

SACD Authoring Ingo Schmidt-Lucas, Cybele AV Studios

Publisher Universal Edition Wien

Liner Notes Jan Brachmann

Translations Alexander Mathewson [English], Jean-Marie Gouëlou [French]

Photograph Astrid Ackermann [Wolfgang Rihm]

Editors Dr. Larissa Kowal-Wolk [musica viva] / Brigitte Weinmann [NEOS]

Layout & Cover Art LMN – Berlin [lmn-berlin.com]

