



Brahms

Rundfunkchor Berlin
Deutsches Symphonie-Orchester Berlin
Gijs Leenaars

BRAHMS 1833–1897

Schicksalslied op. 54 (1871)

für gemischten Chor und Orchester

- | | | |
|---|-------------------------------|------|
| 1 | I. Langsam und sehnsuchtsvoll | 7:41 |
| 2 | II. Allegro | 4:56 |
| 3 | III. Adagio | 2:28 |

Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen

op. 74, Nr. 1 (1856–77/78)

Motette für gemischten Chor a cappella

- | | | |
|---|-------------------------------|------|
| 4 | I. Warum | 5:12 |
| 5 | II. Lasset uns unser Herz | 1:08 |
| 6 | III. Siehe, wir preisen selig | 2:15 |
| 7 | IV. Mit Fried und Freud | 1:09 |

- | | | |
|---|---------------------|-------|
| 8 | Nänie op. 82 (1881) | 11:11 |
|---|---------------------|-------|

für gemischten Chor und Orchester

Drei Gesänge op. 42 (1859–1861)

für sechsstimmigen Chor a cappella

- | | | |
|----|-----------------------------|------|
| 9 | I. Abendständchen | 1:52 |
| 10 | II. Vineta | 2:38 |
| 11 | III. Darthulas Grabesgesang | 4:25 |

- | | | |
|----|---|------|
| 12 | Es tönt ein voller Harfenklang op. 17, Nr. 1 (1860) | 3:23 |
|----|---|------|

aus „Vier Gesänge für Frauenchor“

für dreistimmigen Frauenchor, Horn und Harfe

- | | | |
|----|--------------------------------|------|
| 13 | Geistliches Lied op. 30 (1856) | 4:35 |
|----|--------------------------------|------|

für gemischten Chor und Streichorchester

(Arr.: Sir John Eliot Gardiner)

Gesamtspielzeit: 53:53

Rundfunkchor Berlin

Elsie Bedleem Harfe

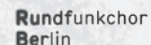
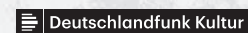
Antonio Adriani Horn

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin

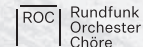
Gijs Leenaars Dirigent

Recording: 9.-11.+18.-20. April 2018, Großer Sendesaal, rbb · Recording Producer: Jens Schünemann · Recording Engineer: Ekkehard Stoffregen · Recording Assistant: Julius Füg · Executive Producers: Ruth Jarre (Deutschlandfunk Kultur), Hans-Hermann Rehberg, Michael Brüggemann · Photos: cover photo by Teddy Kelley on Unsplash; Gijs Leenaars © Matthias Heyde; Rundfunkchor Berlin © Jonas-Holthaus; Deutsches Symphonie-Orchester Berlin © Frank Eidel · Artwork: [ec:ko] communications

© 2018 Deutschlandradio/Sony Music Entertainment Germany GmbH © 2019 Sony Music Entertainment Germany GmbH



Ensembles der





Zwei völlig verschiedene „Sportarten“

„Schicksalslieder“ lautete der Titel eines Konzerts mit dem Rundfunkchor Berlin im Februar 2018 mit Musik auf Lyrik Friedrich Hölderlins. Daraus entwickelte sich die Idee, in einer CD-Aufnahme das Spektrum im Chorschaffen von Johannes Brahms abzustecken. Ein Herzenswunsch von Gijs Leenaars, der seit langem erlebt, wie inspirierend die Musik von Brahms auf seine Sängerinnen und Sänger wirkt: *„Alle Stücke dieser CD zeigen, dass Brahms als Komponist sehr gut mit den Singstimmen umgehen konnte, sowohl hinsichtlich der Satzstruktur als auch bezüglich der Klangwirkung“*, so Leenaars. Um die Vielfalt bei Brahms zu zeigen, hat er ein Repertoire aus Chorsinfonik und A-cappella-Werken gewählt. *„Ich finde, eine große Stärke des Rundfunkchores Berlin ist seine Wandlungsfähigkeit“*, erklärt Leenaars, *„sowohl als großes Instrument für Chorsinfonik, bei der die richtige Balance zwischen Orchester und Vokalstimmen eine Herausforderung darstellt, als auch für die A-cappella-Arbeit, bei der die eigene fein trainierte Klangvorstellung sehr wichtig ist. Diese sehr unterschiedlichen Anforderungen sind tatsächlich völlig verschiedene ‚Sportarten‘“*. Sie sind versammelt in Werken, die in ihren Texten existenzielle Menschheitsfragen aufwerfen.

Das *Schicksalslied* von Friedrich Hölderlin entdeckte Johannes Brahms im Jahr 1868 für sich, während eines Besuchs bei Albert Dietrich, der Hofkapell-

meister in Oldenburg war. Dieser berichtet von einem Ausflug an die Nordsee mit Brahms: *„Unterwegs war der sonst so muntere Freund still und ernst. Er erzählte, er habe früh am Morgen im Bücherschrank Hölderlins Gedichte gefunden und sei von dem Schicksalslied auf das Tiefste ergriffen. Als wir später nach langem Umherwandern (...) am Meer saßen, entdeckten wir bald Brahms in weiter Entfernung, einsam am Strand sitzend und schreibend. Es waren die ersten Skizzen.“*

Das sich an die antike Mythologie anlehrende *Schicksalslied* aus Hölderlins Briefroman *Hyperion* kontrastiert aufs Schärfste die Unbeschwertheit der Götter auf dem Olymp mit der Mühsal der Menschen auf der Erde: Auf die Sphären der Götter stimmt ein ruhig strömendes instrumentales Dur-Vorspiel mit schreitendem Rhythmus ein, im gleichen Duktus folgt der Chorgesang. Die zweite Strophe führt dies fort. Brahms deutet einfühlsam den Text aus, indem er unterschiedliche Satztechniken einsetzt.

Mit der dritten Strophe, in der die Welt der Menschen geschildert wird, schlägt die Stimmung um, mit schneidenden Begleitakkorden in Moll und gehetzten Melodielinien, die bis zu zornigen Ausbrüchen reichen. Anschließend wiederholt Brahms diese Strophe, zunächst als ruhiges Fugato mit resigniertem, wehmütigem Ausdruck („Doch uns ist gegeben auf keiner Stätte zu ruhn“), anschließend in letzter dramatischer Steigerung und mit entkräftetem Ausklang. Im versöhnlich wirkenden instrumentalen Nachspiel bietet Brahms zudem als Schlusskommentar eine Perspektive der Hoffnung. *„Ich finde, Brahms ist ein Meister im Zusammenführen von Homophonie und Polyphonie“*, sagt Gijs Leenaars, *„das Schicksalslied ist sinfonisch und homophon gedacht, doch in*

dieser Struktur gibt es zwischendurch kurze polyphone Abschnitte, so ein kurzes Fugato. Brahms nutzt diese Techniken souverän für seine eigene ausdrucksvolle Gestaltung. Diese Technik führt nie dazu, dass man eine Art Retro-Barock hören würde. Brahms ist mit dieser unkonventionellen Form sehr experimentierfreudig.“

*Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen, die erste seiner Zwei Motetten op. 74, bezeichnete Brahms lakonisch als „kleine Abhandlung über das große ‚Warum‘“. Bibelverse aus Dem Buch Hiob, den Klageliedern des Jeremias und dem Jakobusbrief behandeln darin die Theodizee, die Frage, warum ein allmächtiger Gott Leid zulässt. Das Fragewort „warum“ kehrt als markant gesungenes Emblem mehrfach wieder. In seiner musikalischen Gestaltung orientiert sich Brahms an Vorbildern der klassischen Vokalpolyphonie aus der Renaissance und an Johann Sebastian Bach. Brahms erprobt sein satztechnisches Können bis zum sechsstimmigen Chorsatz in verschiedenen Ausdrucksgesten, etwa aufgewühlt zu den Worten „Lasset uns unser Herz samt den Händen aufheben zu Gott im Himmel!“ und anschließend demütig zurückgenommen bei „Siehe, wir preisen selig, die erduldet haben“ mit eindrücklichen Seufzerfiguren. Am Schluss steht Brahms’ vierstimmige Verarbeitung des Luther-Chorals *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*.*

„Auf neue Bilder von Feuerbach freue ich mich – wie auf die wenigen Menschen, nach denen ich mich sehnen kann“, äußerte Brahms einmal. Er

schätzte die Werke Anselm Feuerbachs, mit dem er seit 1865 in freundschaftlichem Kontakt stand. Der Tod des Malers mit 50 Jahren Anfang 1880 machte Brahms sehr betroffen. In der Folge entstand *Nänie op. 82*. Als Brahms das Werk im Sommer 1881 fertigstellte, schrieb er der Stiefmutter Feuerbachs: „*Gar oft musste ich (...) ihres Sohnes gedenken und ich empfand unwillkürlich den Wunsch, meine Musik seinem Gedächtnis zu widmen.*“ Die Textvorlage, Friedrich Schillers Gedicht *Nänie* (1799), bezieht sich wie die Bildwelten Feuerbachs auf Motive aus der Antike.

Brahms’ Komposition wird von einem getragenen Orchestervorspiel eingeleitet, das mit einer solistisch herausgestellten Oboe eine elegische Stimmung festlegt. Daraus schält sich ein anrührend aufbäumendes Motiv heraus, ein Quartsprung mit zwei fallenden Terzen. Dieses Motiv prägt auch den Einsatz des vierstimmigen gemischten Chores. Dieser exponiert die Sentenz des Gedichts „Auch das Schöne muss sterben!“ und wiederholt sie als Fugato. In der Folge konkretisiert sich die Sentenz an drei Beispielen aus der griechischen Mythologie: Zunächst wird in einer Variante der ersten Chorstrophe der Orpheus-Mythos behandelt. Orpheus versucht vergeblich, seine an einem Schlangenbiss gestorbene Braut Eurydike aus dem Totenreich ins Leben zurückzuführen. Mit dem „stygischen Zeus“ ist Hades gemeint, der Gott des Totenreichs. Der dramatische Umschwung der Episode „an der Schwelle noch, streng“ wird durch einen A-cappella-Einsatz des Chores hervorgehoben. Mit neuem thematischem Material beginnt die dritte Strophe. Darin ist mit „dem schönen Knaben“ der Jüngling Adonis gemeint, Inbegriff männlicher Attraktivität. Aphrodite, die

Göttin der Liebe, begehrt ihn. Sie betrauert ihn, als er bei der Jagd von einem rasenden Eber tödlich verwundet wird. Mit Harfenbegleitung vermittelt der Chor den Eindruck einer ländlichen Idylle, die jäh gestört wird.

In der vierten Strophe geht es um „den göttlichen Held“ Achilleus, in der Mythologie Symbol für Jugend und Stärke. Er war einer der Heerführer der Griechen im Kampf um Troja. Ein Pfeil des trojanischen Königssohns Paris traf ihn tödlich in die Ferse, seine einzige ungeschützte Körperstelle. Hier wird ein hymnischer Ton mit Steigerungsbewegung angeschlagen. Achilleus war der Sohn der Meeressättin Thetis, in der fünften Strophe als „unsterbliche Mutter“ erwähnt. Sie eilt aus dem Meer mit ihren Schwestern, Töchtern des Meeressgottes Nereus, nach Troja, um Klagelieder zu singen. In einer weitgespannten Chormelodie auf bewegter Orchesterbegleitung wird diese leidenschaftliche Klage zum Ausdruck gebracht. Der Schlussvers dieser sechsten Strophe „Dass das Schöne vergeht, / dass das Vollkommene stirbt“ wird mehrfach wiederholt: hymnisch, dramatisch und schließlich in zurückgenommener Klage.

Darauf folgt als instrumentales Zwischenspiel eine variierte Wiederholung der Einleitung und als letzte Strophe die Reprise des Choranfangs auf den Vers „Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten ist herrlich.“ Der Schlussvers „denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab“ wird musikalisch kurz und schmucklos abgehandelt, stattdessen wird der vorherige Vers erneut in nuancenreicher Ausgestaltung mehrfach wiederholt. Das Attribut „herrlich“ aus diesem Vers erscheint in den Chorstimmen bis zu viermal als melismatisch verziertes, tröstliches Schlusswort.

Die *Drei Gesänge op. 42* komponierte Brahms um 1860, als er intensive praktische Erfahrungen als Chordirigent sammelte – seit 1857 in Detmold und zusätzlich seit 1859 in Hamburg. Für den Zyklus hat er Texte der deutschen Romantik herangezogen: Das Gedicht zu *Abendständchen* stammt aus dem Libretto von Clemens Brentano für das Singspiel *Die lustigen Musikanten* von E. T. A. Hoffmann, 1805 in Warschau uraufgeführt. Die von Brahms aus dem Libretto gewählte Szene besteht aus einem Dialog heimatloser Edelleute. Ihren Lebensunterhalt verdienen sie sich als Straßenmusiker. Eines Abends hören sie die tröstenden Klänge einer Flöte. Der Wechsel im Gestus nach jeweils zwei Versen im Chorsatz macht den Dialog der beiden Personen aus der Opernhandlung nachvollziehbar. Im Chorstück *Vineta* nach Wilhelm Müller, dem Dichter von *Die schöne Müllerin* und *Die Winterreise*, wird die in der Ostsee versunkene Sagenstadt mit verlorener Liebe assoziiert. Innerhalb der Strophenstruktur bildet Brahms vielfältige Varianten aus. *Darthulas Grabesgesang* stammt aus der Sammlung *Volkslieder* von Johann Gottfried Herder, der diesen Text wiederum im keltischen Epos *Ossian* fand, später als Machwerk des schottischen Dichters James Macpherson entlarvt. Musikalisch bewegt sich das Chorstück zwischen Totenklage und – in der Metapher des Frühlings – Hoffnung auf ein Erwachen der früh verstorbenen Darthula.

Den Zyklus *Vier Gesänge op. 17* hat Brahms 1860 für das Repertoire des von ihm im Jahr zuvor in Hamburg gegründeten Frauenchores komponiert. Die Harfenbegleitung wurde offenkundig vom Liedtext des ersten Stücks *Es tönt*

ein voller Harfenklang inspiriert, auf ein Gedicht des romantischen Dichters Friedrich Ruperti. Der Hornklang wiederum wurde schon in der erstmals 1844 erschienenen Instrumentationslehre von Hector Berlioz als schwermütig charakterisiert. Das Horn steht somit nicht nur für muntere Jagd, sondern auch für Waldeinsamkeit. Im Gegensatz zu den übrigen Stücken des Zyklus setzt Brahms im ersten nur ein einziges Horn ein, sinnbildlich für die Einsamkeit des am Grab trauernden lyrischen Ichs.

Nach einer instrumentalen Einleitung mit Harfenarpeggien und Hornrufen folgt der Einsatz des dreistimmigen Frauenchors (Sopran, Sopran, Alt) als zweistrophiges Lied. Die Vokalmelodie ist schlicht, „im Volkston“, wie dies zu Brahms' Zeit genannt wurde. In der dritten Zeile der ersten Strophe („er dringt zum Herzen tief und bang“ und zweiten Strophe „Es sanken Lieb' und Glück ins Grab“, wo die zentrale Idee des Gedichts zum Ausdruck kommt, verästelten sich die ansonsten homophonen Gesangsstimmen zu einem locker gefügten Kontrapunkt. Durch diesen kurzzeitigen Wechsel in der Satzstruktur werden diese Worte musikalisch besonders hervorgehoben.

Brahms war fasziniert von traditionellen Satztechniken. Anfang 1855 schreibt er an die Freundin Clara Schumann: „*Kanons kann ich jetzt in allen möglichen künstlichen Formen machen, ich bin begierig, wie's mir noch mal mit den Fugen gehen wird.*“ Im Jahr darauf konnte er seinen Freund, den Geiger Joseph Joachim, zu gemeinsamen Studien in der Materie gewinnen. Zu dieser Zeit entstand das *Geistliche Lied op. 30* auf ein dreistrophiges Gedicht des

protestantischen Barockdichters Paul Fleming, der während des Dreißigjährigen Kriegs lebte. Der Text beschwört Standhaftigkeit und Trost im Glauben angesichts von Leid und Tod. Zum Chorpart schrieb Brahms eine Orgelbegleitung, die auch auf ein Klavier übertragbar ist. Den Vokalsatz hat Brahms als bewussten Rekurs auf die klassische Vokalpolyphonie gestaltet, ruhig fließend, in sanft gewellten Melodiebewegungen und mit deutlicher Textverständlichkeit, das Ganze als Doppelkanon: sowohl Sopran und Tenor als auch Alt und Bass haben jeweils gemeinsam ein eigenes Kanonthema. Die Stimmen setzen im Abstand von einem Takt ein. Die zweite Strophe enthält einen Doppelkanon mit neuem Material, die dritte Strophe schließt dagegen den Bogen des Stücks und bringt erneut das Material der ersten Strophe. Frappierend ist die Wortausdeutung in der ersten und dritten Strophe: Trotz der unterschiedlichen Kanonthemen finden sich die vier Stimmen bei den Schlüsselwörtern „sei stille“ und „steh feste“ zu einer ähnlichen musikalischen Figur zusammen, mit einem Quint- bzw. Quartsprung, so dass die zentrale Botschaft besonders deutlich verständlich ist. Das abschließend bestätigende „Amen“ wird von Brahms mehrfach mit melismatischen Auszierungen wiederholt – erneut ein Beweis seiner individuellen sensiblen musikalischen Textausdeutung, die sich durch die Chorwerke aus allen Schaffensphasen zieht.

Eckhard Weber

Two Completely Different Kinds of Sport

“Songs of Destiny” was the title given to a concert performed by the Berlin Radio Choir in February 2018. All the works were settings of poems by Friedrich Hölderlin. In turn this concert gave rise to the idea of exploring the range of Brahms’s choral writing through the medium of a CD recording – this idea has always been close to the heart of Gijs Leenaars, who has long been aware of the inspirational effect that Brahms’s music has on his singers: *“All of the pieces that are featured on this CD show how well Brahms was able to write for the human voice, and this is true of both their compositional textures and the impact of the sonorities that he uses,”* explains Leenaars. In order to reflect the variety of which Brahms was capable he has chosen a mixture of choral works with orchestra and others that are unaccompanied in the a cappella tradition. *“I think that one of the great strengths of the Berlin Radio Choir is its versatility,”* Leenaars elaborates, *“both as a great vehicle for choral works with orchestra, in which the right balance between orchestra and voices is a challenge, and for the a cappella repertory, in which their own carefully nurtured ideas on sonority are paramount. These very different demands represent two very different kinds of sport.”* These two different types are brought together here in works whose texts all raise existential questions about our lives as human beings.



Brahms discovered Hölderlin's *Song of Destiny* in 1868, while visiting Albert Dietrich, who was the court Kapellmeister in Oldenburg. Dietrich reports on an excursion that the two of them undertook to the North Sea port of Wilhelmshaven: "On the way thither our friend, who was usually so lively, was quiet and serious. He told us that early that morning (he always rose betimes) he had found Hölderlin's Poems in the bookcase, and been deeply moved by the 'Song of Destiny.' When later in the day, after having wandered about and seen everything of interest, we sat down by the sea to rest, we discovered Brahms at a great distance, sitting alone on the beach and writing. These were the first sketches for the 'Song of Destiny.'"

Hölderlin's *Song of Destiny* comes from his epistolary novel *Hyperion* and takes its cue from classical mythology, drawing the starkest contrast between the carefree lives of the gods on Mount Olympus and the toilsome existence of humans on earth. A calmly flowing instrumental introduction in the major based on a striding rhythm sets the scene for the world of the gods, after which the chorus enters in the same vein. The second stanza continues like this. Brahms interprets the words sensitively by using various compositional techniques. The mood changes with the third stanza, which describes the world of humans by means of cutting minor-key chords in the accompaniment and agitated melodic lines that culminate in angry outbursts. Brahms then repeats this stanza, initially as a calm fugato that is resigned and wistful in character ("But we are fated to find no foothold, no rest"), before the music builds to a final dramatic climax only to die away, exhausted and enfeebled. The instrumental

postlude strikes a note of reconciliation, while also holding out the prospect of hope by way of a closing commentary. "I think that Brahms was masterful in his ability to bring together homophonic and polyphonic procedures," says Gijs Leenaars. "The Song of Destiny is laid out along symphonic and homophonic lines, but within this design there are brief polyphonic sections, including a short fugato. Brahms uses these techniques with sovereign mastery to create his own distinctive language of expression. This technique never produces a sense of retro-Baroque. Brahms loves to experiment with this unconventional form."

Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen (Wherefore is light given to him that is in misery) is the first of the *Two Motets op. 74* and was laconically described by Brahms as a "brief treatise on the great question 'Why?'". Verses from the *Book of Job*, the *Lamentations of Jeremiah* and the *General Epistle of James* all address the question as to why an almighty God allows mankind to suffer – this is the question of theodicy. The question "why?" recurs repeatedly in the work as a motto sung with striking force. In his musical setting Brahms was evidently inspired by examples of classical vocal polyphony dating from the Renaissance as well as by the music of Johann Sebastian Bach. Brahms tests the limits of his technical abilities as a composer, creating up to six-part textures in the choral writing and experimenting with various expressive gestures, including a sense of turmoil at the words "Let us lift up our heart with our hands unto God in the heavens", before a more humble and submissive

note is struck with the insistent sigh-like figures at “Behold, we count them happy which endure”. The motet ends with Brahms’s four-part arrangement of Luther’s chorale *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* (In peace and joy I pass away).

“I’m very much looking forward to some new pictures by Feuerbach – as I am to the few people for whom I feel any real sense of yearning,” Brahms once wrote. He admired the work of the painter Anselm Feuerbach, with whom he was in friendly contact from 1865 onwards, and when Feuerbach died in January 1880 at the age of only fifty, Brahms was deeply affected. *Nänie op. 82* dates from this period. On completing it in the summer of 1881, Brahms wrote to Feuerbach’s stepmother: *“I’ve often had cause to think of your son and felt an involuntary desire to dedicate my music to his memory.”* The words are taken from Schiller’s poem *Nänie* of 1799 and, like Feuerbach’s imagery, draw on motifs from classical antiquity.

The setting opens with a sustained orchestral prelude that establishes an elegiac mood thanks to its use of a prominent solo oboe. From this there emerges a motif that rises up affectingly through the interval of a fourth before ending with two falling thirds. This motif also leaves its mark on the entry of the four-part mixed chorus that expounds the poem’s chief sentiment, “Even the Beauteous must die!”, which is then repeated in the form of a fugato. The words of the following sections offer three concrete examples of the truth of this notion, all of them taken from Greek mythology. The myth of Orpheus is the first

to be treated in a variant of the opening choral strophe. Orpheus tries in vain to reclaim Eurydice from the Underworld after she has been killed by a snakebite. The “Stygian God” is Hades, the ruler of the Underworld. The dramatic shift in this episode “And on the threshold e’en then, sternly his gift he recalled” is underlined by an entry for the unaccompanied chorus. The third strophe introduces new thematic material and refers to the “beauteous stripling”, Adonis, the embodiment of masculine beauty. He is desired by Aphrodite, the goddess of love, who mourns him when he is fatally wounded by a raging boar during a hunt. To the strains of a harp accompaniment the chorus conveys the impression of a rustic idyll all too abruptly disturbed.

The fourth strophe introduces us to the “godlike” hero Achilles, who in myth is the symbol of youth and strength and who was one of the leaders of the Greek army in the Trojan Wars. An arrow shot by Paris, the son of King Priam of Troy, fatally wounds him in his heel, the only part of his body that is unprotected. Brahms strikes a hymn-like note, building in waves to a climax. Achilles was the son of the sea-goddess Thetis, who is described in the fifth strophe as his “immortal mother”. She emerges from the sea with her sisters, all of whom are daughters of the sea-god Nereus, and hurries to Troy to “raise the loud accents of woe”. This impassioned song of lamentation finds expression in an expansive choral melody over an agitated orchestral accompaniment. The final line of the sixth strophe “That the Beauteous must fade, and that the Perfect must die” is repeated several times: hymnically, dramatically and finally in the form of an understated lament.

There follows a varied repeat of the introduction by way of an instrumental interlude, after which the final strophe repeats the choral beginning, now set to the line “Even a woe-song to be in the mouth of the lov’d ones is glorious”. Musically speaking, the last line of all, “For what is vulgar descends mutely to Orcus’ dark shades”, is brief and unornamented. Instead, it is the previous line that is once again repeated, each time in a subtly nuanced variant. The adjective “glorious” in this line appears as many as four times in the choral writing, providing the setting with a melodically decorated, comforting final word.

The *Drei Gesänge op. 42* were written around 1860 at a time when Brahms was eager to gain practical experience as a choral conductor – he had been working in Detmold in this capacity since 1857 and additionally in Hamburg from 1859. He turned to the German Romantics for the words of all three pieces: *Abendständchen* (Evening Serenade) is taken from Clemens Brentano’s libretto to E. T. A. Hoffmann’s singspiel *Die lustigen Musikanten*, which was premiered in Warsaw in 1805. The scene that Brahms chose consists of a dialogue between dispossessed aristocrats who now earn a living as street musicians. One evening they hear the comforting sounds of a flute. The change in the music’s gestural language after each group of two lines makes it clear which of the characters is speaking. The words of the chorus *Vineta* are by Wilhelm Müller, the poet of Schubert’s *Die schöne Müllerin* and *Winterreise*. The title refers to a legendary city sunk beneath the waves of the Baltic and associated

with unrequited love. Within the poem’s strophic structure Brahms develops a number of variants. *Darthulas Grabesgesang* (Dirge for Dar-Thula) is taken from Johann Gottfried Herder’s collection of folksongs and is Herder’s own translation of a poem attributed to the Celtic bard Ossian but later exposed as a fake by the Scottish poet James Macpherson. Musically speaking, the work is in part a dirge and in part an expression of the hope – symbolized by spring – that the prematurely deceased Dar-Thula may be restored to life.

The *Vier Gesänge op. 17* were composed in 1860 for the Hamburg Women’s Choir that Brahms had founded the previous year. The harp accompaniment is clearly inspired by the words of the first of the four songs, *Es tönt ein voller Harfenklang* (The Sounds of a Full-Toned Harp Ring Forth), which is a setting of two four-line strophes by the German Romantic poet Friedrich Ruperti. The sound of the horn was described as melancholic by Berlioz in the first edition of his *Treatise on Instrumentation* in 1844. In other words, its sound not only conjures up the image of a rollicking hunt, it also evokes the solitary depths of the forest. In the first song, unlike the others, Brahms uses only a single horn, symbolizing the loneliness of the first-person narrator grieving beside his lost love’s grave.

An instrumental introduction involving rapt melodic writing for the horn and arpeggios on the harp is followed by the entry of the three-part women’s chorus (Soprano I and II and Alto). The vocal line is simple – “in a folk tone”, as it was described in Brahms’s day. The central idea of the poem finds expression

in the third line of the first strophe “deep and anxious, it pierces my heart” and in the third line of the second strophe “Love and happiness sank into the grave”, and here the otherwise homophonic vocal lines grow entwined in loosely textured contrapuntal procedures. The words are musically emphasized more especially by this brief change in the chorus’s compositional textures.

Brahms was fascinated by traditional compositional techniques. In early 1855 he wrote to his good friend Clara Schumann: *“I can now write canons in all kinds of artificial forms and am curious to find out how I’ll get on with fugues.”* The following year he was able to persuade another of his friends, the violinist Joseph Joachim, to work on a series of fugue studies with him. This period also witnessed the composition of the *Geistliches Lied op. 30*, a setting of three strophes by the Protestant Baroque poet Paul Fleming, who was active during the Thirty Years’ War. The text urges its audience to show steadfastness and take comfort in their faith at a time of suffering and death. To accompany the chorus, Brahms provided a part for an organ that can also be played on a piano. The vocal writing finds him consciously harking back to classical vocal polyphony. Calmly flowing, it proceeds in gently rippling melodic movements that allow the text to be declaimed with absolute clarity. The work as a whole is cast in the form of a double canon: both the soprano and the tenor on the one hand and the alto and the bass on the other have their own melody. The voices enter a bar apart. The second strophe is a double canon based on new material, while the third completes the circle by reintroducing the material from the opening

strophe. Particularly striking is the interpretation of the words in the first and third strophes: although the canonic melodies are different, all four voices come together for a similar musical figure on the key words “be calm” and “be steadfast”. The first figure is accompanied by the interval of a fifth, the second by a fourth, so that the central message emerges with particular clarity. The final confirmatory “Amen” is repeatedly decorated by Brahms with melismas that once again reflect the sensitivity of his musical exegesis of the text, a feature that is found in the choral works of every period of his life.

Eckhard Weber
Translation: texthouse



19075940722