

VORWORT

Den frühesten Hinweis auf *Ein deutsches Requiem* enthalten zwei Briefe des fast 32-jährigen Johannes Brahms (1833–97) an Clara Schumann vom „April“ und 24. April 1865. Dem ersten Schreiben legte er einen Satz aus „einer Art deutschem Requiem“ bei, wie er das Werk damals charakterisierte; im zweiten Brief identifizierte er den übersandten Satz als „Nr. 4“ und teilte zudem Näheres über die ersten beiden Sätze mit (*Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, hrsg. von Berthold Litzmann, Bd. 1, Leipzig 1927, S. 504 ff.). Keinerlei Äußerungen gab es damals zum 3. Satz, mit dem Brahms offenbar insbesondere Anfang 1866 in Karlsruhe sowie später in Winterthur und Baden-Baden beschäftigt war. Auch an dem gesamten Werk arbeitete er in jenem Winter sowie im Frühsommer 1866 in Karlsruhe und Zürich.

Die Niederschrift des vollständigen, damals sechs Sätze (Nr. 1–4 und 6–7) umfassenden Werkes im Partiturautograph wurde im Spätsommer 1866 in Baden-Baden abgeschlossen. Nach einer Teil-Aufführung (Sätze 1–3) in Wien am 1. Dezember 1867 und der Uraufführung der sechssätzigen Fassung am Karfreitag, dem 10. April 1868 in Bremen fügte Brahms einen weiteren Satz für Sopran-Solo, Chor und Orchester hinzu, dessen Komposition im Mai 1868 abgeschlossen wurde. Dieser befand sich schon als Nr. 5 in den Stichvorlagen von Partitur und Klavierauszug, als Brahms das nunmehr siebensätzigige Werk am 13. Juni 1868 an seinen Verleger Jakob Melchior Rieter-Biedermann schickte, konnte aber erst im August in Zürich geprobt werden. In seiner siebensätzigen Gestalt erlebte das *Deutsche Requiem* am 18. Februar 1869 die erste Aufführung im Leipziger Gewandhaus.

Vor Brahms' Briefen an Clara Schumann finden sich keine offensichtlichen musikalischen oder textlichen Spuren des Werkes. Die einzigen Notentextquellen aus der Zeit

vor der Beendigung des Partiturautographs sind Verlaufs-Teilskizzen zum 6. und 7. Satz sowie ein neu entdecktes kleines Fragment einer abgebrochenen Partitur- oder Particellskizze des 1. Satzes. Ferner gibt es Belege dafür, dass Brahms unschlüssig war, ob er den nachkomponierten Satz an vierter oder fünfter Stelle platzieren sollte. Darüber hinaus sind von anderer Seite zwei Berichte über musikalische Wurzeln des Werkes überliefert: Brahms' Jugendfreund Albert Dietrich erinnerte sich im Januar 1901, dass dem trauermarschartigen Beginn des 2. Satzes ein „langsames Scherzo in Sarabandentempo“ einer 1854 entstandenen, vom Komponisten wieder verworfenen Sonate für zwei Klaviere zugrunde lag; ob jener Satz bereits die choralartige Melodie des Requiemsatzes enthielt, teilte Dietrich nicht mit (Max Kalbeck, *Fragebogen für Herrn Hofkapellmeister Albert Dietrich* [mit den Antworten Dietrichs], in: *Katalog No. 100: Johannes Brahms. Leben und Werk. Seine Freunde und seine Zeit*, Tutzing 1964, S. 12).

Brahms soll zudem darauf hingewiesen haben, dass im Trauermarschteil des 2. und zu Beginn des 1. Satzes „ein bekannter Choral“ zu finden sei, der überdies „dem ganzen Werk [...] zugrunde liege“. Siegfried Ochs erkannte hierin den Choral „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ (Siegfried Ochs, *Vorwort*, in: *Ein deutsches Requiem [...] von Johannes Brahms*, London etc., Edition Eulenburg, No. 969, E. E. 6054, o. J., S. iv; Ochs, *Geschehenes, Gesehenes*, Leipzig/Zürich 1922, S. 302), was Brahms freilich nicht ausdrücklich bestätigte. Ohnehin ist nur die eröffnende Choralphrase mit Brahms' Komposition in Beziehung zu bringen.

Dass *Ein deutsches Requiem* möglicherweise in einem Choral wurzelt und seine Texte nicht aus der traditionellen lateinischen Totenmesse, sondern aus der Luther-Bibel stammen, stellt das Werk in die Tradition evangelischer Kirchenmusik, insbesondere

der Musik von Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach, verbindet es aber auch mit einigen früheren Brahms'schen Kompositionen, die es indes an Eigenständigkeit übertrifft. Brahms stellte aus der Luther-Bibel fünfzehn zumeist kürzere Texte aus dem Alten und dem Neuen Testament sowie aus den Apokryphen zusammen. *Ein deutsches Requiem* hat keine liturgischen Intentionen oder Funktionen und will eher dem Trost für die Hinterbliebenen als dem Gericht über die Verstorbenen Ausdruck verleihen. Allerdings ist es einer christlichen Perspektive verpflichtet, vor allem im Hinblick auf die Auferstehung, die im 6. Satz mit Worten aus Paulus' 1. Brief an die Korinther angesprochen wird (Kapitel 15, Verse 51 f., 54 f.). Der Name Jesu wird nicht erwähnt, obwohl Worte aus dessen Seligpreisungen („Selig sind, die da Leid tragen“) Ton und Haltung von Anfang an bestimmen. Gleichwohl bemängelte der Bremer Musikdirektor und Domorganist Carl Martin Reinthaler das Fehlen des für den christlichen Glauben so zentralen Aspektes von Christi Opfertod, als er das Werk kennenlernte. Brahms rechtefertigte daraufhin seine Textzusammenstellung mit musikalischen wie persönlichen Gründen und fügte hinzu, dass er im Titel „recht gern auch das ‚Deutsch‘ fortließe und einfach den ‚Menschen‘ setzte“ (*Johannes Brahms. Briefwechsel*, Bd. III, hrsg. von Wilhelm Altmann, Berlin ²1912, S. 9 f., 12). Über einen persönlichen Anlass zur Komposition des Werkes hat Brahms sich nicht geäußert, doch bemerkte Clara Schumann: „Wir alle glauben, dass er es zur Erinnerung an sie [seine Mutter] schrieb, obschon er es nie ausdrücklich gesagt hat“. Da seine Mutter jedoch erst zwei Monate vor Brahms' ersten Mitteilungen an Clara über drei der Sätze gestorben war, dürfte der Kompositionsprozess früher begonnen haben. Genauer erscheint im Hinblick auf die Musik Hermann Deiters' Bericht, dass Brahms nach eigener Mitteilung den 5. Satz „in Gedanken an die Mutter komponiert habe“ (Zitate von Clara Schumann und Deiters in: Florence May,

The Life of Brahms, London 1905, Bd. 2, S. 44, 77; hier zitiert nach der deutschen Ausgabe *Johannes Brahms*, aus dem Englischen übersetzt von Ludmille Kirschbaum, Leipzig 1911, Teil 2, S. 45, 83).

Zwischen Spätsommer 1866 und der Übersendung des siebensätzigen Werkes an den Verlag im Juni 1868 nahm Brahms in Partiturautograph und abschriftlichem Klavierauszug zahlreiche aufführungspraktische und strukturelle Revisionen vor. Besonders auffallend im Hinblick auf die Fertigstellung und Veröffentlichung der Partitur war die Rolle der Orgel. Die Partiturschrift, die als Stichvorlage der Partitur-Erstaussgabe diente, enthält im Notentext keine Orgelpartie; vielmehr fertigte Brahms erst einige Monate nach Versand von Partitur, Klavierauszug und Stimmen an den Verlag eine Orgelstimme an, die gemeinsam mit den Orchesterstimmen publiziert wurde. Allerdings befinden sich in autographen und gedruckter Partitur unter der Kontrabasspartie Kurzanlagen zum Verlauf der Orgelpartie, und der offizielle Werkstitel enthält den Hinweis „Orgel ad libitum“. Dadurch eröffneten sich auch für Spielstätten ohne Orgel Auführungsmöglichkeiten (vgl. Siegfried Ochs, *Der deutsche Gesangverein für gemischten Chor*, Bd. 3, Berlin 1926, S. 158). Bei der Bremer Uraufführung wurde zwar die Domorgel eingesetzt (zumindest bei der Orgelpunkt-Fuge des 3. Satzes), doch geschah dies einige Zeit vor Brahms' Ausarbeitung der offiziellen Orgelpartie. Die Leipziger Uraufführung der siebensätzigen Fassung erfolgte ohne Orgel, da ein solches Instrument im Gewandhaus fehlte. Zur Wiedergabe der offiziellen Ad-libitum-Orgelstimme und der semi-offiziellen Kontrafagottstimme sowie zu ihren Quellen siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition.

Öffentliche Aufführungen scheinen für Brahms nach Abschluss der Partiturniederschrift im Spätsommer 1866 nicht vordringlich gewesen zu sein. Erst Anfang Oktober 1867 wurde für den 10. April 1868 (Karfreitag) eine Bremer Aufführung mit dem dorti-

gen Musikdirektor Reinthaler vereinbart, dessen Chor und Orchester viel Erfahrung mit der Wiedergabe chorsymphonischer Musik hatten; zudem war Bremen nicht weit von Brahms' Vaterstadt Hamburg entfernt (vgl. *Brahms Briefwechsel* III, S. 8 f.).

Indessen war Brahms offenkundig zu einer früheren öffentlichen Darbietung bereit, und so fand dank seiner etablierten Wiener Beziehungen am 1. Dezember 1867 schon eine von Johann Herbeck geleitete Aufführung der Sätze 1–3 im Großen Redoutensaal in Wien mit dem Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde und dem Hofkapellensänger Dr. Rudolf Panzer als Solisten statt; im Mittelpunkt des Konzertes stand allerdings die konzertante Erstaufführung einiger Sätze aus Franz Schuberts *Rosamunde*-Schauspielmusik.

Die große Presseresonanz der Aufführung spiegelte einerseits die kontroversen Haltungen wider, auf die Brahms mit Aufführungen seiner Orchesterserenaden und Kammermusik bereits gestoßen war, und bezog andererseits noch die Prophezeiung ein, die Robert Schumann bereits 1853 in seinem Artikel *Neue Bahnen* im Hinblick auf Brahms' künftige Bedeutung gewagt hatte. Brahms' Wiener Freund Eduard Hanslick, Hauptkritiker der *Neuen Freien Presse*, stellte das *Deutsche Requiem* in einen historischen Zusammenhang, hob die „harmonische und contrapunktische Kunst“ hervor, die Brahms „in der Schule Sebastian Bach's“ erworben habe, und befand, das Werk sei bei aller Modernität „eine der reifsten Früchte, welche aus dem Styl der letzten Beethoven'schen Werke auf dem Felde geistlicher Musik hervorgewachsen“ seien. Zwar verwies er auf die kompositorisch und aufführungspraktisch problematische Orgelpunkt-Fuge des 3. Satzes (in der der Paukenspieler den Chor fast überdröhnt hatte – einen Punkt, den viele spätere Rezensionen aufgreifen sollten), bedauerte aber die harschen Reaktionen der Brahms-Skeptiker im Auditorium und riet Brahms, getrost auf breitere Anerkennung zu warten (*Neue*

Freie Presse, 3. Dezember 1867, S. 2 f.; vgl. auch Eduard Hanslick, *Aus dem Concertsaal*, Wien 1870, Reprint Hildesheim 1979, S. 426 f.).

Brahms' enger Freund Joseph Joachim erwähnte ebenfalls die gespaltene Aufnahme des Werkes und fragte sich, wie lange der Komponist wohl auf eine angemessene Wiedergabe warten müsse (vgl. *Briefe von und an Joseph Joachim*, hrsg. von Johannes Joachim/Andreas Moser, Bd. 2, Berlin 1912, S. 450). Unverblümter stellte der Wiener Chirurg Theodor Billroth fest, das Werk sei „zu protestantisch-bachisch“, als dass es in Wien ohne Mühe erfolgreich aufzuführen sei, und bezeichnete die gegensätzlichen Reaktionen der Brahms-Anhänger und -Gegner als „Kampf der Parteien“ (*Briefe von Theodor Billroth*, hrsg. von Georg Fischer, Hannover 1922, S. 73). Letzteres wurde vom brahmskritischen Rezensenten der *Wiener Zeitung* bestätigt, der in Nr. 3 den „Heidenlärm der Kesselpauke“ monierte und resümierte, im Publikum habe „die Opposition die ungeheure Majorität“ gebildet (*Wiener Zeitung*, 4. Dezember 1867, S. 803). Billroth berichtete dagegen, dass „endlich [...] die Klatscher“ gesiegt hätten. Andere Zeitungsberichte kritisierten neben der Fugenproblematik des 3. Satzes auch die nicht sehr sängerfreundliche Baritonpartie (*Die Presse*, 4. Dezember 1867, S. 2).

Zwangsläufig führte die Wiener Darbietung zu besonderen Erwartungen im Hinblick auf die Bremer Aufführung. Diese verhiß im protestantischen Norden eine positivere Aufnahme, zumal Brahms an den Vorbereitungen persönlich beteiligt war. Die vom Komponisten geleitete Aufführung war ein größeres Ereignis der Stadt, und unter der 2.000- bis 2.500-köpfigen Zuhörerschaft im Dom befanden sich viele führende Musiker. Die Bremer Singakademie umfasste etwa 200 Stimmen, und das Orchester dürfte aus 46 Spielern (darunter 24 Streichern) bestanden haben; hinzuzurechnen ist noch der Organist. Baritonsolist war Julius Stockhausen. Zusätzlich erklang unter anderem, ge-

sungen von Amalie Joachim, die Arie „Ich weiß, dass mein Erlöser lebet“ aus Händels *Messias* als unverzichtbarer Bestandteil eines Karfreitagskonzertes. Eine zweite, diesmal von Reinhaller geleitete Bremer Aufführung fand am 28. April im Bremer Unionsaal in Brahms' Anwesenheit statt.

Die Uraufführungskritiken waren insgesamt sehr positiv; auch Brahms' Dirigat wurde gelobt. Die Bremer Tageszeitung *Courier* hob den Ernst und die historische Verwurzelung des Werkes hervor und unterstrich zugleich Brahms' kompositorische Eigenständigkeit. Zu den Schattenseiten zählte der Rezensent einige problematische Modulationen und „ein oft zu grelles Colorit der Instrumentation“. Die orchestrale Ausführung wurde als exzellent gelobt; dagegen sei durch Stockhausens Indisposition die Schwierigkeit der Solopartie deutlich geworden (*Courier*, 12. April 1868). Überregionale Rezensionen verstärkten die positive Beurteilung, und auch die Fuge des 3. Satzes wurde nun insgesamt günstiger aufgenommen, zumal die Bremer Domorgel der Orgelpunkt-Fuge ein sonores Fundament verlieh (vgl. *Allgemeine musikalische Zeitung*, 6. Mai 1868, S. 147 ff.).

So positive Rahmenbedingungen wie in Bremen gab es in Leipzig nicht, zumal der Ort für Brahms ohnehin problematisch war und Erinnerungen an die verständnislose Aufnahme seines 1. Klavierkonzertes hervorrief. Immerhin war Brahms eingeladen worden, *Ein deutsches Requiem* im Gewandhaus zu dirigieren, konnte aber wegen anderer Konzertverpflichtungen nicht zusagen, sodass Gewandhauskapellmeister Carl Reinecke die Aufführung in Brahms' Abwesenheit leitete. Da das Gewandhaus keine Orgel besaß und für geistliche Musik wenig geeignet war, fand man die Wiedergabe zu matt und vermisste chorische Durchschlagskraft. Brahms fand sich mit der Leipziger Aufnahme ab und dankte Reinecke ausdrücklich für seine Bemühungen. In Erinnerung an Schumanns Prophezeiung von Brahms' künftiger Bedeutung stellten die *Leipziger Nach-*

richten zustimmend fest, Schumanns „schwerwiegende[s] Wort“ habe nicht auf den „Jüngling“, sondern „auf die That des Mannes“ gezielt (*Leipziger Nachrichten*, 20. Februar 1869, S. 260).

Erst mit der Veröffentlichung der Partitur im November 1868 konnte eine detailliertere kompositionstechnische Auseinandersetzung mit dem *Deutschen Requiem* einsetzen. In seiner umfangreichen Rezension griff Adolf Schubring, schon lange ein Gefolgsmann von Brahms, Hanslicks Bemerkungen über die Kontinuitätsstiftende Verwurzelung des Werkes in der Musik der Vergangenheit auf, verwies zugleich aber besonders auf innovative Züge wie den harmonisch kühnen Beginn und die originelle Gestaltung der Fugen (vgl. *Allgemeine musikalische Zeitung*, 13. und 20. Januar 1869, S. 9 ff., 18 ff.). Solche Qualitäten führten den Berichterstatter der *Neuen Evangelischen Kirchenzeitung* zu der Behauptung, dass die aktuell viel gefragte „Zukunftsmusik“ für Brahms „bereits eine Vergangenheitsmusik“ sei (*Neue Evangelische Kirchenzeitung*, 13. März 1869, Sp. 163).

Nach der Publikation und der ersten Wiedergabe der definitiven Fassung gab es eine große Nachfrage nach Aufführungen durch Musiker, die bereits von dem Werk wussten. Beginnend mit Basel, wo *Ein deutsches Requiem* am 27. Februar 1869 und nochmals am 23. März erklang, gab es binnen Monatsfrist insgesamt sieben öffentliche Gesamtauführungen in Karlsruhe (9. März mit Wiederholung am 12. Mai), Münster (18. März), Hamburg (23. März) sowie Zürich (Karfreitag, 26. März; Wiederholung Ostersonntag, 28. März). Die Aufführungsrezensionen waren größtenteils positiv. Sie würdigten die Bedeutung des Werkes, sprachen jedoch vor allem Details der Wiedergabe und die Bemühungen um eine Bewältigung der hohen aufführungsspezifischen Anforderungen an, die insbesondere den Chor – beispielsweise in der Fuge des 3. Satzes – betrafen. Etliche frühe Aufführungen waren unvollständig, wie die von Ferdinand Hiller in Köln, wo am

16. Februar 1869 die Sätze 1, 2, 4 und 6 erklangen.

Zur Zeit des Deutsch-Französischen Krieges 1870/71 verringerte sich zwar die Anzahl der Aufführungen, doch wurden diese nun dem Gedenken der Gefallenen gewidmet, so auch bei der dritten Wiedergabe der Bremer Singakademie am 7. April 1871 (zusammen mit dem 1. Satz des neuen *Triumphliedes*). Gegenüber Friedrich Gernsheim, der das Werk am 10. November 1870 im Kölner Gürzenich dirigiert hatte, bekundete Brahms seine Freude über eine derartige Verwendung des Werkes (bezeichnenderweise erklang es 1897 nach Brahms' Tode dann häufig zu dessen Andenken). Auch in anderen größeren Städten gab es nun Erstaufführungen, so in Dresden (1870), Berlin (März und November 1872), München (1872) und Frankfurt (1873). Bis Ende der 1870er-Jahre war das Werk in zahlreichen großen und kleinen Städten – teilweise sogar mehrfach – erklingen, und in den 1880er-Jahren erhöhte sich die Aufführungsqualität kontinuierlich.

Außerhalb Deutschlands hatten niederländische Brahms-Anhänger schon früh (1869) eine Amsterdamer Wiedergabe geplant, die indes nach einigen Proben abgesagt wurde, da das Werk „zu düster“ sei (*Neue Zeitschrift für Musik*, 26. November 1869, S. 412). Dagegen kam es zu Aufführungen in Utrecht (1872), Dordrecht (1874) und Rotterdam (1875). In England war die Aufnahme anfangs geteilt: Unverkennbare Begeisterung veranlasste 1871 eine Schar von Lehrern und Schülern der Royal Academy of Music sowie weitere Personen zu einer Wiedergabe in privaten Räumlichkeiten unter Leitung Julius Stockhausens, wobei Brahms' vierhändiges Klavierarrangement als Begleitung diente (es war im Mai 1869 erschienen und wurde hier leicht modifiziert eingesetzt). Auffallend reserviert war demgegenüber zwei Jahre später die Aufnahme der von William Cusins dirigierten Darbietung durch die Philharmonic Society samt Chor (London 1873). Spätere Auffüh-

rungen fanden gute Resonanz, wobei der neu gegründete Bach Choir unter Leitung von Otto Goldschmidt mit seiner Wiedergabe im Jahr 1880 neue interpretatorische Maßstäbe setzte. Die erste amerikanische Aufführung übernahm die Oratorio Society of New York unter dem Dirigenten Leopold Damrosch (15. März 1877) mit ihrem 400-köpfigen Chor und erhielt spontane Zustimmung. Bei den zuletzt genannten Aufführungen wurde die Übersetzung des Ende 1872 erschienenen englischsprachigen Klavierauszuges benutzt. In Frankreich wurde das Werk offenbar erst 1891 vollständig aufgeführt, obwohl die französische Ausgabe seit 1875 vorlag. Berichte über Wiedergaben in Ländern außerhalb des deutschen und englischen Sprachraumes waren zu Brahms' Lebzeiten selten.

Zwar hätte Brahms, wie Eusebius Mandyczewski berichtete, bestimmte aufführungsspezifische Details gern nachträglich modifiziert, unterließ dies aber mit der Begründung, das Werk sei mittlerweile zu bekannt (vgl. *Johannes Brahms. Sämtliche Werke*, Bd. 17: *Requiem*, Revisionsbericht, Leipzig [1926], S. IV). Die einzige von ihm veranlasste größere Änderung betraf die Tilgung der Metronomzahlen, die er 1894 vom Verlag für künftige Auflagen erbat (seine Behauptung, jene Angaben stammten durchweg von Reinthaler, trifft so pauschal indes nicht zu). Bei anderer Gelegenheit bezweifelte er, ebenfalls mit Blick auf *Ein deutsches Requiem*, „daß mein Blut und ein [mechanisches] Instrument sich so gut vertragen“ (*Johannes Brahms. Briefwechsel*, Bd. XIV, hrsg. von Wilhelm Altmann, Berlin 1920, S. 412 f.). Demzufolge dient als Hauptquelle unserer Edition eine Partituraufgabe ohne Metronomzahlen.

Die vorliegende Studien-Edition übernimmt den Notentext der *Neuen Ausgabe sämtlicher Werke* von Johannes Brahms, Serie V, Bd. 2: *Ein deutsches Requiem*, hrsg. von Michael Musgrave/Michael Struck, München 2022. Dabei konzipierte Michael Musgrave den größten Teil der Einleitung, die

von Michael Struck übersetzt, redigiert und erweitert wurde. Im Kritischen Bericht erarbeiteten beide Herausgeber die Quellenbeschreibung, während Struck das Kapitel „Quellengeschichte und -bewertung“ hinzufügte. Die Quellenvergleiche, die Erstellung und Redaktion des Notentextes sowie die Erarbeitung des Editionsberichtes übernahm Struck. Näheres zum Notentext, zur Quellenlage sowie zur Entstehung, frühen Aufführungsgeschichte, frühen Rezeption und Publikation findet sich in Einleitung und Kritischem Bericht des Gesamtausga-

ben-Bandes. Die *Bemerkungen* in der vorliegenden Edition beschränken sich auf grundlegende Angaben zu den Quellen und behandeln ausgewählte Lesarten und andere Textaspekte.

Die Herausgeber und der Verlag danken allen Institutionen und Personen, die freundlicherweise Quellen zur Verfügung stellten.

New York · Kiel, Herbst 2022
Michael Musgrave · Michael Struck

PREFACE

The first reference to *Ein deutsches Requiem* comes in two letters of Johannes Brahms (1833–97) to Clara Schumann of “April” and 24 April 1865, when he was almost 32 years of age. In the first of these he enclosed one movement from a work identified as “a kind of German Requiem”, in the second he identified the known movements 1 and 2 and the movement he had sent as “no. 4” (*Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, ed. by Berthold Litzmann, vol. 1, Leipzig, 1927, pp. 504 ff.). No comments are made regarding movement 3, but continuing work can be traced on it from early 1866 in Karlsruhe and later in Winterthur and Baden Baden, and on the whole work in that winter and early summer in Karlsruhe and later Zurich.

The entire work (then comprising movements 1–4 and 6–7 of the final version) was completed in full autograph score by late summer 1866 in Baden Baden. Following a partial performance (movements 1–3) in Vienna on 1 December 1867 and the premiere of the six-movement version in Bremen on Good Friday, 10 April 1868, Brahms added another movement for soprano solo, choir and or-

chestra, which he completed in May 1868. This was sent as no. 5 with the engraver’s copies of the orchestral score and piano vocal score of all seven movements to the publisher Jakob Melchior Rieter-Biedermann on 13 June 1868, but could not be rehearsed before August in Zurich. The final 7-movement work was premiered at the Leipzig Gewandhaus on 18 February 1869.

No specific evidence of musical or textual content exists prior to Brahms’s letters to Clara Schumann. The only pre-completion sources are a continuity sketch for passages of movements 6 and 7, which most likely date from the completion of these movements, and a newly detected short fragment of an uncompleted score or short score from no. 1. Documentary evidence also exists of Brahms’s indecision regarding the placement of the new movement as no. 4 or 5. Independently reported evidence of musical origins comes from two sources. Brahms’s youthful friend Albert Dietrich recalled in January 1901, that the funeral march of the second movement originated as a “slow scherzo in Sarabande tempo” from an abandoned two-piano sonata from 1854, but does not clarify wheth-

er the choral melody was present (Max Kalbeck, *Fragebogen für Herrn Hofkapellmeister Albert Dietrich* [with Dietrich's answers], in: *Katalog No. 100: Johannes Brahms. Leben und Werk. Seine Freunde und seine Zeit*, Tutzing, 1964, p. 12).

Brahms also is said to have indicated that a "well-known chorale" could be seen in the march of the second movement and the opening of the first movement. And also, that the chorale "lay at the root of the whole work". Though this was identified by Siegfried Ochs as "Wer nur den lieben Gott lässt walten" (Siegfried Ochs, *Vorwort*, in: *Ein deutsches Requiem [...] von Johannes Brahms*, London etc., Edition Eulenburg, No. 969, E. E. 6054, n. d., p. iv; Ochs, *Geschehenes, Gesehenes*, Leipzig/Zurich, 1922, p. 302), Brahms did not definitely confirm its identity, and, in fact, only the opening phrase of the melody relates to Brahms's music.

The possible reference in the *Deutsches Requiem* to a chorale, and Brahms's use of texts from the Luther Bible rather than the traditional Latin text links his work to the tradition of Lutheran church music, notably of Heinrich Schütz and Johann Sebastian Bach and to some of Brahms's earlier music. But this work transcends earlier works in its independence. Brahms juxtaposed his own selection of fifteen mainly short texts selected from the Old and New Testaments and Apocryphal writings in the Luther Bible. The work has no liturgical function or purpose, stressing the comfort of the bereaved rather than the judgement of the departed, though it retains a Christian dimension, especially with the passage on resurrection from the first letter of Paul to the Corinthians (15, 51 f.; 54 f.) in movement 6. There is no reference to the name of Jesus, though his words "Blessed are they that mourn" from the Beatitudes set the tone from the outset. But when the music director of Bremen and organist at the Cathedral Carl Martin Reinthaler came to know the work and objected to the lack of reference to Christ's sacrificial death as central

to Christian teaching, Brahms defended his texts on musical and personal grounds; and also stated that he would happily have given up the word "German" and simply put "Human" in the title (*Johannes Brahms. Briefwechsel*, vol. III, ed. by Wilhelm Altmann, Berlin, ²1912, pp. 9 f., 12). Brahms was very private concerning any personal stimulus to the composition. Clara Schumann observed: "We all think he wrote it in her [his mother's] memory, though he has never expressly said so." But since his mother died only two months before Brahms informed Clara Schumann the first time about three of the movements, the process of composition seems to have been begun earlier. A more exact connection to the music is Hermann Deiters's report of Brahms as stating that he had "thought of his mother" while writing the fifth movement (Clara Schumann and Deiters are quoted in: Florence May, *The Life of Brahms*, London, 1905, vol. 2, pp. 44, 77).

Between late summer 1866 and the dispatch of all seven movements in June 1868 to the publisher many revisions were made to the full score and copyist's vocal score reflecting practical performance issues as well as involving structural revisions. Most notable for the completion and submission of the full score was the role of the organ. Brahms did not include an organ part in the autograph full score, used as engraver's copy for the first edition, and only provided the part to be published with the other orchestral parts some months after he had sent all other material to the publisher. Rather, in autograph and printed score, the organ entries are cued under the double bass part, and when the work was published, the title included the caveat "Orgel ad libitum" to broaden performance opportunities where a location lacked an organ (cf. Siegfried Ochs, *Der deutsche Gesangverein für gemischten Chor*, vol. 3, Berlin, 1926, p. 158). The Bremen premiere included the cathedral organ (at least for the pedal point fugue in no. 3) but before Brahms had started to work out his organ part for publication,

while the Leipzig premiere of the seven-movement version took place without organ, because the Gewandhaus lacked an instrument. Regarding reproduction of the official ad-libitum-part of the organ and the semi-official status of the double bassoon part in the present score and discussion of the sources of these two parts see the *Comments* at the end of the present edition.

Public performance does not appear to have been a priority for Brahms on completion of the autograph full score in late summer 1866. It was not until early October 1867 that a performance on the following Good Friday, 10 April 1868, was confirmed with Reinthaler for Bremen, whose choir and orchestra were established performers of choral music in the environs of Brahms's home city, Hamburg (cf. *Brahms Briefwechsel* III, pp. 8 f.).

However, prior to this, Brahms was obviously open to earlier exposure of the work, and, through his established connections in Vienna, a performance of movements 1–3 only was given on 1 December 1867 (in a concert primarily devoted to the first concert performance of some movements from the *Rosamunde* music of Schubert) at the Großer Redoutensaal with the Singverein of the Gesellschaft der Musikfreunde under its conductor Johann Herbeck, with Dr. Rudolf Panzer of the Hofkapelle as soloist.

The wide press attention the performance gained reflected the polarization of musical attitudes that Brahms had already exposed through his recent orchestral serenades and chamber music, as well as in judgement of Robert Schumann's claims for Brahms's future greatness in his article *Neue Bahnen* of 1853. Brahms's Viennese friend Eduard Hanslick, the chief critic of *Neue Freie Presse*, placed the work in historical perspective, noting its historical lineage from "the harmonic and contrapuntal art" learned from Bach and described it as "one of the ripest fruits in the field of sacred music grown from the style of Beethoven's last works", though modern in effect. Though he

also recognized the problems of composition and performance in the pedal fugue in movement 3 (where the timpanist had almost drowned the choir – and that would thereafter be a point of focus of many reviews) – and though he regretted the rudeness of the unsympathetic members of the audience – he advised that Brahms could wait for fuller recognition (*Neue Freie Presse*, 3 December 1867, pp. 2 f.; cf. Eduard Hanslick, *Aus dem Concertsaal*, Vienna, 1870, reprint Hildesheim, 1979, pp. 426 f.).

Brahms's intimate friend Joseph Joachim, noting the desultory reception, asked how long Brahms would have to wait for adequate performance (cf. *Briefe von und an Joseph Joachim*, ed. by Johannes Joachim/Andreas Moser, vol. 2, Berlin, 1912, p. 450). The Viennese surgeon Theodor Billroth was more blunt, stating that the work was "too protestant-bachian" to have it performed easily and to be successful in Vienna, and considered the reactions of supporters and opponents as "a party fight" (*Briefe von Theodor Billroth*, ed. by Georg Fischer, Hannover, 1922, p. 73). This was confirmed in the opposition *Wiener Zeitung*, noting the "hullabaloo of the kettledrum" in no. 3, and declaring that "the opposition had the majority" (*Wiener Zeitung*, 4 December 1867, p. 803), though Billroth concluded, that finally the applauding listeners got the victory. As well as the fugue-problem, other papers noted that the baritone part was not written sympathetically for the soloist in the third movement (cf. *Die Presse*, 4 December 1867, p. 2).

The Viennese exposure inevitably raised expectations for the Bremen performance, which was bound to be more sympathetically received in the Protestant north and after Brahms's personal involvement in the preparation. The performance, conducted by Brahms, was a major event in the city and the Dom was filled with an audience of 2,000 to 2,500, with many leading musicians attending. The Bremen Singakademie was of approximately 200 voices and the orchestra

can be calculated at 46 (including 24 strings), with the additional organ. The baritone was Julius Stockhausen. Additional music included the aria “Ich weiß, dass mein Erlöser lebet” (“I know that my Redeemer liveth”) from Handel’s *Messiah* sung by Amalie Joachim, a necessary addition for Good Friday. A second Bremen performance took place on 28 April at the Bremer Union conducted by Reintaler and attended by Brahms.

Criticism of the performance was generally very favourable, and Brahms’s direction praised. The Bremen newspaper *Courier* stressed the work’s severity and historical continuity, though it also stressed the composer’s individuality; on the negative side the critic found some modulations problematic and noted “often too harsh orchestral colours”. Though the performance of the orchestra was considered excellent, Stockhausen’s partial indisposition emphasized the difficulty of the solo part (*Courier*, 12 April 1868). National reviews reinforced the positive views, and favourable attention was now given to the fugue of the third movement, especially since the cathedral’s organ gave a sonorous effect with its pedal point (cf. *Allgemeine musikalische Zeitung*, 6 May 1868, pp. 147 ff.).

Such support was to be much more problematic in Leipzig, which was in any case a difficult location for Brahms, where memories of the uncomprehending reception of his performance of his First Piano Concerto still lingered. In fact, Brahms had been invited by the Leipzig Gewandhaus to conduct the performance, but declined because of concert engagements, so he did not attend. The resident conductor Carl Reinecke directed the performance. As well as lacking an organ and ambience for religious music, Reinecke’s performance was found too wan and lacking choral power. But Brahms was resigned about the Leipzig reception and thanked Reinecke explicitly for his efforts. Recalling Schumann’s prophecy of Brahms’s future greatness, the *Leipziger Nachrichten* stated that “the great prediction made by

the master could not be fulfilled by the youth. It anticipated the mature man” (*Leipziger Nachrichten*, 20 February 1869, p. 260).

It was only with the publication of the full score in the previous November that a more detailed technical evaluation had begun to take place. In a comprehensive review, Adolf Schubring, long a Brahms supporter, echoed Hanslick in the sense of historical continuity, but stressed the new effects: especially harmonic daring at the opening and originality in the fugues (cf. *Allgemeine musikalische Zeitung*, 13 and 20 January 1869, pp. 9 ff., 18 ff.). These qualities led the reviewer of the *Neue Evangelische Kirchenzeitung* to claim that for Brahms the music of the future, for others a vogue, was already a thing of the past (*Neue Evangelische Kirchenzeitung*, 13 March 1869, col. 163).

Once published and premiered in its final form, there was great demand for performance from those who had first known of the work. Beginning in Basel on 27 February 1869 (repeated on 23 March), seven public performances of the whole work were given in a month: at Karlsruhe 9 March (again in 12 May), Münster on 18 March, Hamburg, 23 March, and Zurich, on Good Friday 26 March, repeated on Easter Sunday, 28 March. These were all mainly well received, with recognition of the work’s importance, but with interest lying more in performance details and the efforts devoted to overcoming its difficulties, especially by the choir (and including the fugue of movement 3). Several early performances were incomplete, as was Ferdinand Hiller’s performance in Cologne on 16 February 1869 (movements 1, 2, 4, 6).

Frequency of performance was diminished by the Franco-Prussian War of 1870–71 and performances in the period were all dedicated to the fallen, including the third performance with the Bremen Singakademie on 7 April 1871 (coupled with the new *Triumphlied*’s first movement). Brahms made it clear to Friedrich Gernsheim for the Köln Gürzenich performance on 10 November 1870 that

he was happy with its memorial use (indeed, it was widely played at Brahms's death in 1897). Of other major cities, Dresden heard the work in 1870, Berlin twice in March and November 1872, Munich in 1872, Frankfurt in 1873. By the end of the 1870s the Requiem had been heard in numerous large and small cities often several times, and through the 1880s performance standards improved steadily.

Outside Germany, Brahms's supporters in the Netherlands planned an early performance for 1869 in Amsterdam, though this was cancelled after several rehearsals because the music was "too gloomy" (*Neue Zeitschrift für Musik*, 26 November 1869, p. 412). However, performances took place in Utrecht, 1872, Dordrecht, 1874, and Rotterdam, 1875. In England, reception was still divided: obvious enthusiasm drove a group of students and teachers from the Royal Academy of music and others to perform the work in a private home in 1871 under the direction of Julius Stockhausen with Brahms's four-hand piano arrangement (published in May 1869) as accompaniment (here modified slightly). Only two years later in 1873 reception of the Philharmonic Society and Choir London under William Cusins was muted. But later performances were well received, beginning with the higher standards achieved by the newly formed Bach Choir under Otto Goldschmidt in its performance in 1880. The first performance in America by the Oratorio Society of New York conducted by Leopold Damrosch on 15 March 1877 with a choir of 400 was immediately well received. These performances used the English translation of the piano vocal score that appeared in 1872. Though the French translation appeared in 1875, the Requiem was not performed complete in France until 1891 and in non-German- and non-English-speaking countries performance reviews were minimal in Brahms's lifetime.

Although Brahms expressed the desire in later years to revise performance details of the Requiem, he never did so, stating, in the

recollection of Eusebius Mandyczewski, that the work had grown too familiar (cf. *Johannes Brahms. Sämtliche Werke*, vol. 17: *Requiem*, Revisionsbericht, Leipzig, [1926], p. IV). The only major change he made was to request the publisher in 1894 to remove the metronome marks in subsequent issues, claiming (but too sweeping in his statement), that they had been fixed by Reintaler, and, elsewhere of the work, that "my blood and a mechanical instrument do not go together" (*Johannes Brahms. Briefwechsel*, vol. XIV, ed. by Wilhelm Altmann, Berlin, 1920, pp. 412 f.). Therefore, the primary source of our edition is an issue of the score without metronome markings.

The present study score is based on the musical text of the *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* of Johannes Brahms, series V, vol. 2, *Ein deutsches Requiem*, ed. by Michael Musgrave/Michael Struck, Munich, 2022. In that edition, Michael Musgrave conceived the Introduction, which Michael Struck translated, revised and enlarged. In the Critical Report both editors worked out the source descriptions, while Struck added the chapter on history and evaluation of the sources. Comparison of the sources, preparation and edition of the musical text including the Critical Report were worked out by Michael Struck. Detailed information on the musical text and the sources and on the work's genesis, early reception and publication is to be found in the Introduction and Critical Report in the volume of the Complete Edition. The *Comments* in the present edition are limited to basic information about the sources, and deal with selected aspects of the text.

Both editors and publisher would like to thank all the institutions and persons who have kindly placed sources at our disposal.

New York · Kiel, autumn 2022

Michael Musgrave · Michael Struck

PRÉFACE

La plus ancienne mention concernant *Ein deutsches Requiem* se trouve dans deux lettres adressées à Clara Schumann par un Johannes Brahms (1833–97) alors proche de l'âge de 32 ans, et datées d'«avril» ainsi que du 24 avril 1865. Au premier de ces écrits était joint un mouvement tiré «d'une sorte de Requiem allemand», selon l'expression par laquelle il désignait alors cette œuvre; dans la seconde lettre, il définissait le mouvement envoyé comme étant le «n° 4», et y rajoutait également quelques autres précisions concernant les deux premiers mouvements (*Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, éd. par Berthold Litzmann, vol. 1, Leipzig, 1927, pp. 504 ss.). Aucune allusion n'était alors faite à un 3^e mouvement, dont Brahms, de toute évidence, ne s'occupa surtout qu'à partir du début de l'année 1866 à Karlsruhe, ainsi que plus tard à Winterthour et Baden-Baden. C'est également à l'ensemble de l'œuvre qu'il travailla dans le courant de cet hiver-là, ainsi qu'au début de l'été 1866 à Karlsruhe et Zurich.

L'écriture intégrale de la partition autographe de l'œuvre, alors constituée de 6 parties (n^{os} 1–4, 6–7) fut achevée à la fin de l'été 1866 à Baden-Baden. Après une exécution partielle des mouvements 1–3 à Vienne le 1^{er} décembre 1867, et la première audition de la version en six mouvements à Brême, le 10 avril 1868, jour du Vendredi saint, Brahms rajouta un nouveau mouvement pour soprano solo, chœur et orchestre, dont la composition fut terminée en mai 1868. Ce dernier se trouvait déjà en tant que n° 5 dans les copies destinées à la gravure de la partition et de la réduction de piano, lorsque Brahms, le 13 juin 1868, fit parvenir à son éditeur Jakob Melchior Rieter-Biedermann l'œuvre maintenant composée de sept mouvements, qui ne put cependant être répétée qu'au mois d'août à Zurich. La version en sept mouvements du *Deutsches Requiem* fut donnée en

première audition le 18 février 1869 au Gewandhaus de Leipzig.

Avant les lettres de Brahms destinées à Clara Schumann ne se trouve aucune trace concernant explicitement le texte ou la partition de l'œuvre. Les seules sources musicales d'avant l'achèvement de la partition autographe sont des esquisses fragmentaires de la 6^e et de la 7^e partie, ainsi qu'un bref extrait récemment découvert d'une esquisse interrompue de la partition ou de la particelle du premier mouvement. Il existe en outre des éléments démontrant que, pour ce qui était de la place à laquelle insérer cette composition plus tardive, Brahms hésitait entre le quatrième et le cinquième mouvement. Deux autres témoignages concernant les racines musicales de l'œuvre ont par ailleurs été transmis: Albert Dietrich, ami d'enfance de Brahms se rappelait, en janvier 1901, que le début en forme de marche funèbre du deuxième mouvement provenait d'un «Scherzo lent, dans un tempo de Sarabande» destiné en 1854 par le compositeur à un projet de Sonate à deux pianos, bientôt abandonné; ce mouvement contenait-il déjà la mélodie en forme de choral du mouvement de requiem? Dietrich ne l'a pas précisé (Max Kalbeck, *Fragebogen für Herrn Hofkapellmeister Albert Dietrich* [avec les réponses de Dietrich], dans: *Katalog No. 100: Johannes Brahms. Leben und Werk. Seine Freunde und seine Zeit*, Tutzing, 1964, p. 12).

En outre, Brahms aurait cependant indiqué que l'on pouvait trouver, dans la partie de marche funèbre du 2^e mouvement, ainsi qu'au début du 1^{er} mouvement, «un célèbre choral», sur lequel d'ailleurs «reposait [...] l'œuvre entière». Siegfried Ochs a reconnu ici le choral «Wer nun den lieben Gott lässt walten» (Siegfried Ochs, *Vorwort*, dans: *Ein deutsches Requiem* [...] von Johannes Brahms, London etc., Edition Eulenburg, No. 969, E. E. 6054, s. d., p. iv; Ochs, *Ge-*

schehenes, Gesehenes, Leipzig/Zurich, 1922, p. 302), ce que Brahms n'a évidemment pas expressément confirmé. Du reste, seule la phrase initiale du Choral a un rapport avec la composition de Brahms.

La possibilité d'un ancrage d'*Ein deutsches Requiem* dans un choral, ainsi que la provenance de ses textes, issus non pas de la traditionnelle messe des morts en latin mais de la Bible de Luther, situent l'œuvre dans la tradition de la musique d'église protestante, tout particulièrement celle de Heinrich Schütz et de Johann Sebastian Bach, tout en la reliant également à d'autres compositions précédentes de Brahms, que le *Requiem*, cependant, dépasse largement en indépendance. Brahms a réuni quinze textes extraits de la Bible de Luther, généralement très courts, provenant de l'Ancien et du Nouveau Testament ainsi que des Apocryphes. *Ein deutsches Requiem* n'a pas d'intention ou de fonction liturgique, et son propos porte plutôt sur le réconfort envers les survivants que sur la mise en jugement des disparus. Du reste, il est tenu à une perspective chrétienne, et ce, essentiellement en ce qui concerne la résurrection, évoquée dans le 6^e mouvement avec les paroles de la première épître de Paul aux Corinthiens (chap. 15, versets 51 s. et 54 s.). Le nom de Jésus n'est pas cité, bien que ce soient les paroles de bénédiction prononcées par lui («Bienheureux ceux qui sont accablés de souffrances») qui définissent le caractère et la tenue de l'œuvre dès son début. Pourtant, en prenant connaissance de la pièce, le directeur de la musique de Brême, Carl Martin Reinthaler, organiste de la cathédrale, critiqua l'absence de la mort sacrificielle du Christ, aspect central si important dans le christianisme. Brahms justifia alors le choix de ses textes par des raisons musicales comme personnelles, ajoutant, à propos du titre, qu'il «laisserait volontiers de côté le mot 'allemand' pour mettre simplement à sa place le mot 'humain'» (*Johannes Brahms, Briefwechsel*, vol. III, éd. par Wilhelm Altmann, Berlin, 1912, pp. 9 s., 12). En ce qui concerne l'éven-

tualité d'une occasion personnelle particulière à la composition de l'œuvre, Brahms n'a rien laissé entendre, mais Clara Schumann a remarqué: «Nous pensons tous qu'il l'a composé en sa mémoire [sa mère], bien qu'il ne l'ait jamais dit expressément». Comme sa mère, cependant, n'était décédée que deux mois avant les premières déclarations faites à Clara au sujet de trois des mouvements, le processus de composition a dû avoir commencé plus tôt. De manière plus précise, il semble, en ce qui concerne la musique, ressortir du témoignage de Hermann Deiters que Brahms, selon ses propres dires, aurait «composé [le 5^e mouvement] en souvenir de sa mère» (citations de Clara Schumann et de Deiters, dans: Florence May, *The Life of Brahms*, Londres, 1905, vol. 2, pp. 44, 77; cité ici d'après l'édition allemande *Johannes Brahms*, traduite de l'anglais par Ludmille Kirschbaum, Leipzig, 1911, 2^e partie, pp. 45, 83).

Entre la fin de l'été 1866 et l'envoi à l'éditeur de l'œuvre en sept mouvements en juin 1868, Brahms entreprit de nombreuses révisions d'interprétation pratique et structurale dans la partition autographe et dans la copie de la réduction pour piano. Particulièrement frappant, en ce qui concerne la finalisation et la publication de la partition, se trouve être le rôle de l'orgue. Le manuscrit de la partition, qui servit de copie de gravure à la première édition de la partition, ne contient pas de partie d'orgue dans le texte musical; bien plus, ce n'est que quelques mois après avoir envoyé à l'éditeur la partition, la réduction pour piano, et les parties séparées, que Brahms mit au point une partie d'orgue incluse dans la publication des parties séparées d'orchestre. Dans la partition autographe et imprimée, sous la partie de contrebasse, figurent toutefois de brèves indications concernant le déroulement de la partie d'orgue, et le titre officiel de l'œuvre contient la mention «orgue ad libitum». Ainsi s'ouvraient également des possibilités d'exécution à destination des lieux non équipés d'un orgue (cf. Siegfried Ochs,

Der deutsche Gesangverein für gemischten Chor, vol. 3, Berlin, 1926, p. 158). Pour la création à Brême, certes, on fit appel à l'orgue de la cathédrale (au moins pour la fugue sur pédale du troisième mouvement), mais ce fut un certain temps avant la réalisation par Brahms de la partie d'orgue officielle. La création à Leipzig de la version en sept mouvements eut lieu sans orgue, car semblable instrument ne se trouvait pas au Gewandhaus. Pour la reproduction de la partie d'orgue ad libitum officielle, et de la semi-officielle partie de contrebasson, ainsi que leurs sources, voir les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition.

Après avoir terminé l'écriture de la partition à la fin de l'été 1866, Brahms ne semblait pas préoccupé par l'urgence d'exécutions publiques. Ce n'est qu'au début du mois d'octobre 1867 qu'il se mit d'accord pour une exécution à Brême le 10 avril 1868 (Vendredi saint) avec le directeur de la musique Reinthaler, dont le chœur et l'orchestre possédaient une grande expérience dans l'interprétation de la musique chorale et symphonique; de plus, Brême n'était pas loin de Hambourg, la ville natale de Brahms (cf. *Brahms Briefwechsel* III, pp. 8 s.).

Toutefois, Brahms était manifestement disposé à une représentation publique préalable, et c'est ainsi qu'eut lieu, dès le 1^{er} décembre 1867, grâce à des connaissances établies à Vienne, une exécution des trois premiers mouvements dans le Großer Redoutensaal de Vienne, sous la direction de Johann Herbeck, avec le Singverein de la Gesellschaft der Musikfreunde et le Dr. Rudolf Panzer, chanteur de la Chapelle royale, en soliste; le principal centre d'intérêt de ce concert était, par ailleurs, la première audition concertante de quelques mouvements de la musique de scène de *Rosamunde*, de Franz Schubert.

L'important succès de presse de cette exécution refléta d'un côté la position incertaine à laquelle Brahms s'était déjà heurté à l'occasion de l'exécution de ses sérénades pour orchestre ou de sa musique de chambre, et

prit en considération d'un autre côté la prophétie que Robert Schumann avait déjà osé faire en 1853 dans son article *Neue Bahnen* à propos de l'importance que Brahms devait prendre dans l'avenir. L'ami viennois de Brahms Eduard Hanslick, principal critique de la *Neue Freie Presse*, plaçait le *Deutsches Requiem* dans un contexte historique, mettait en valeur l'«art de l'harmonie et du contrepoint» que Brahms avait acquis «à l'école de Sebastian Bach», et jugeait que l'œuvre, en toute modernité, était «l'un des fruits les plus mûrs qui se fût développé à partir du style des dernières œuvres beethoveniennes relevant du champ de la musique religieuse». Il fit mention, certes, du problème posé au compositeur comme à l'interprète par la fugue sur pédale du 3^e mouvement (dans laquelle le timbalier avait presque couvert le chœur – un point que de nombreuses critiques devaient relever plus tard), mais regrettait les réactions acerbes des sceptiques de l'auditorium envers Brahms, à qui il conseillait de se consoler en attendant une plus vaste reconnaissance (*Neue Freie Presse*, 3 décembre 1867, pp. 2 s.; voir aussi Eduard Hanslick, *Aus dem Concertsaal*, Vienne, 1870, réimpression Hildesheim, 1979, pp. 426 s.).

Le proche ami de Brahms Joseph Joachim mentionna également la réception mitigée de l'œuvre en se demandant combien de temps le compositeur devrait encore attendre avant d'avoir droit à une exécution intégrale convenable (cf. *Briefe von und an Joseph Joachim*, éd. par Johannes Joachim/Andreas Moser, vol. 2, Berlin, 1912, p. 450). D'une manière moins fleurie, le chirurgien viennois Theodor Billroth déclara l'œuvre «trop protestante à la Bach» pour pouvoir être aisément interprétée avec succès à Vienne, et dépeignit les controverses entre sympathisants et opposants de Brahms en termes d'«affrontements entre partis» (*Briefe von Theodor Billroth*, éd. par Georg Fischer, Hannover, 1922, p. 73). Dans le même registre, il fut établi dans les révisions critiques de la *Wiener Zeitung* à l'égard de Brahms, que

c'étaient les accusateurs et les opposants au «vacarme de la timbale» dans le n° 3 qui auraient constitué, et de loin, «la plus vaste partie de l'opposition» (*Wiener Zeitung*, 4 décembre 1867, p. 803). Billroth rapporta, en revanche, qu'«enfin [...] les applaudissements» l'avaient emporté. D'autres articles de presse critiquaient, outre la problématique de la fugue du 3^e mouvement, également l'écriture de la partie écrite de baryton, jugée vocalement peu avenante (*Die Presse*, 4 décembre 1867, p. 2).

Il était inévitable que la représentation viennoise conduisît à des attentes particulières par comparaison à l'exécution de Brême. Cette dernière, produite dans le nord protestant, bénéficia d'une réception plus positive, et ce, d'autant plus que Brahms avait personnellement contribué à sa préparation. Dirigée par le compositeur, l'exécution faisait partie des grands événements de la cité, et parmi les quelque 2.000 à 2.500 auditeurs présents dans la Cathédrale de Brême se trouvait un grand nombre de musiciens de premier plan. La Singakademie comprenait un ensemble de 200 voix, et l'orchestre était censément composé de 46 instrumentistes (dont 24 cordes); sans compter, par ailleurs, l'organiste. Le baryton solo était Julius Stockhausen. Outre le Requiem, on entendit aussi, entre autres, chanté par Amalie Joachim, l'air «Ich weiß, dass mein Erlöser lebet» du *Messie* de Haendel, inéluctable partie intégrante d'un programme de concert du Vendredi saint. Une seconde exécution à Brême, cette fois sous la direction de Reinthaler, eut lieu le 28 avril à la Unionsaal de Brême, en présence de Brahms.

Les critiques de cette première audition furent généralement très positives; la direction de Brahms elle-même reçut des louanges. Le quotidien de Brême *Courier* souleva le sérieux et l'ancrage historique de l'œuvre, tout en soulignant en même temps l'originalité compositionnelle de Brahms. Parmi les zones d'ombre, le critique nota quelques modulations problématiques et «un coloris souvent trop perçant de l'instrumentation».

L'exécution orchestrale fut louée pour son excellence; en revanche, une indisposition de Stockhausen fit ressortir la difficulté de la partie soliste (*Courier*, 12 avril 1868). Des révisions au-delà des limites régionales renforcèrent les avis positifs, et même la fugue du 3^e mouvement fut acceptée ici plus positivement, d'autant plus que l'orgue de la cathédrale offrit à cette fugue sur pédale une assise sonore (cf. *Allgemeine musikalische Zeitung*, 6 mai 1868, pp. 147 ss.).

Semblable positivité de l'accueil de l'œuvre à Brême ne se retrouva en rien à Leipzig – un lieu de toute manière problématique pour Brahms, et qui restait marqué par les souvenirs de l'incompréhension ayant accueilli son premier Concerto pour piano. Quoiqu'il en soit, Brahms, avait été sollicité pour diriger *Ein deutsches Requiem* au Gewandhaus, mais n'avait pu répondre positivement à cette invitation en raison d'autres obligations de concerts, si bien que ce fut le chef de l'Orchestre du Gewandhaus, Carl Reinecke, qui dirigea l'exécution, en l'absence de Brahms. Comme le Gewandhaus ne possédait pas d'orgue, et était peu adapté à la musique religieuse, la sonorité de l'ensemble fut trouvée trop sèche et la présence du chœur insuffisante. Brahms dut s'accommoder de cet accueil de Leipzig et remercia expressément Reinecke de ses efforts. En souvenir de la prophétie faite par Schumann concernant l'avenir de Brahms, les *Leipziger Nachrichten* furent d'accord pour penser que cette «parole de poids» prononcée par Schumann ne s'était pas adressée au «jeune homme», mais se rapportait déjà aux «actes de l'homme» (*Leipziger Nachrichten*, 20 février 1869, p. 260).

Ce n'est qu'avec la publication de la partition en novembre 1868 qu'un débat technique sur la composition musicale du *Deutsches Requiem* put s'instaurer. Dans sa critique très détaillée, Adolf Schubring, depuis longtemps partisan de Brahms, s'empara des remarques faites par Hanslick sur l'enracinement fondamental de l'œuvre dans une continuité avec le passé, sans manquer

de souligner cependant avec force ses innovations comme l'audace harmonique du début de l'œuvre et l'originalité formelle des fugues (cf. *Allgemeine musikalische Zeitung*, 13 et 20 janvier 1869, pp. 9 ss., 18 ss.). Ces qualités amenèrent l'auteur de la critique de la revue confessionnelle évangélique *Neue Evangelische Kirchenzeitung* à affirmer que l'actuelle «musique de l'avenir», objet de tant d'attentes, était, pour Brahms, «déjà une musique du passé» (*Neue Evangelische Kirchenzeitung*, 13 mars 1869, col. 163).

Après la publication et la première restitution de la version définitive, il y eut une forte demande d'exécutions de la part de musiciens connaissant déjà l'existence de l'œuvre. Après Bâle, où *Ein deutsches Requiem* fut donné le 27 février 1869 et de nouveau le 23 mars, on assista sur une période d'un mois à sept exécutions intégrales en tout: Karlsruhe (9 mars, seconde exécution le 12 mai), Münster (18 mars), Hambourg (23 mars), ainsi que Zurich (Vendredi saint, 26 mars; seconde exécution le dimanche de Pâques, 28 mars). Les recensions de concerts furent très généralement positives. Elles louèrent la valeur de l'œuvre tout en évoquant essentiellement les détails de la représentation et les efforts destinés à maîtriser les hautes exigences spécifiques de l'exécution concernant surtout le chœur – comme dans la fugue du 3^e mouvement. D'autres de ces premières exécutions étaient incomplètes, comme celle de Ferdinand Hiller à Cologne, où il fit entendre, les 16 février 1869, les mouvements numéros 1, 2, 4 et 6.

Au moment de la guerre franco-allemande de 1870/1871, le nombre d'exécutions se réduisit, mais l'œuvre fut désormais donnée en hommage aux victimes de la guerre, comme ce fut le cas pour la troisième exécution de Singakademie de Brême le 7 avril 1871 (avec, au même programme, le 1^{er} mouvement du nouveau *Triumphlied*). Brahms manifesta à Friedrich Gernsheim, qui avait dirigé l'œuvre le 10 novembre 1870 à Gürzenich près de Cologne, son contentement quant à l'utilisation de l'œuvre dans de telles circonstances

(comme ce fut le cas au moment du décès de Brahms, puis fréquemment ensuite à sa mémoire). D'autres villes reçurent également de premières auditions, comme Dresde (1870), Berlin (mars et novembre 1872), Munich (1872), et Francfort (1873). Jusqu'à la fin des années 1870, l'œuvre avait été jouée dans un grand nombre de grandes et de petites villes, parfois même à plusieurs reprises, et la qualité des exécutions ne cessa de s'améliorer au cours des années 1880.

Hors d'Allemagne, les partisans de Brahms aux Pays-Bas avaient depuis longtemps déjà (1869) projeté une exécution à Amsterdam qui fut cependant annulée au bout de quelques répétitions, l'œuvre étant jugée «trop sombre» (*Neue Zeitschrift für Musik*, 26 novembre 1869, p. 412). En revanche, il y eut des exécutions à Utrecht (1872), Dordrecht (1874) et Rotterdam (1875). En Angleterre, les premières reprises de l'œuvre n'ont pas fait l'unanimité: mais c'est avec un enthousiasme sans faille qu'une foule de professeurs et d'élèves de la Royal Academy of Music, ainsi que d'autres personnes réalisèrent en 1871, dans des espaces privés, une production de l'œuvre sous la direction de Julius Stockhausen, au cours de laquelle l'arrangement pour piano à quatre mains dû à Brahms lui-même servit d'accompagnement (cet arrangement, qui avait été publié en mai 1869, était ici mis en œuvre avec quelques légères modifications). Particulièrement réservée fut, en revanche, la reprise faite deux ans plus tard dans une prestation dirigée par William Cusins avec la Philharmonic Society et son chœur (Londres, 1873). D'autres productions plus tardives furent bien accueillies, parmi lesquelles, à l'occasion de son interprétation de 1880, la reprise effectuée sous la direction d'Otto Goldschmidt par le Bach Choir, récemment fondé, fit office de nouvelle version de référence. La première interprétation américaine fut entreprise par la Oratorio Society of New York sous la direction de Leopold Damrosch (15 mars 1877) avec son chœur de 400 chanteurs, et s'acquitta immédiatement une adhé-

sion totale. Pour ces dernières interprétations, on eut recours à la traduction anglaise de la réduction pour piano réalisée à la fin de l'année 1872. En France, l'œuvre ne fut manifestement exécutée intégralement qu'en 1891, bien que l'édition française existât depuis 1875. Des comptes-rendus concernant les représentations dans des pays autres que germanophones et anglophones étaient rares du temps de Brahms.

Selon Eusebius Mandyczewski, Brahms aurait volontiers apporté des modifications a posteriori à certains détails particuliers de l'interprétation, mais y renonça pourtant du fait de la dorénavant trop grande célébrité de l'œuvre (cf. *Johannes Brahms. Sämtliche Werke*, vol. 17: *Requiem*, rapport de révision, Leipzig, [1926], p. IV). Le seul changement important qu'il autorisa concernait les mouvements métronomiques, dont il demanda en 1894 à l'éditeur la suppression dans les éditions à venir (cependant, sa déclaration selon laquelle ces données auraient toutes été fournies par Reintaler ne correspond cependant pas globalement à la réalité). À une autre occasion, se reportant également à ce *Deutsches Requiem*, il émit un doute sur le fait que «son sang et un instrument [mécanique] puissent faire si bon ménage» (*Johannes Brahms. Briefwechsel*, vol. XIV, éd. par Wilhelm Altmann, Berlin, 1920, pp. 412 s.). En conséquence de quoi nous avons choisi en tant que source principale de notre édition une version de la partition dépourvue d'indications métronomiques.

La présente édition d'étude reprend le texte musical de la *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* de Johannes Brahms, série V, vol. 2: *Ein deutsches Requiem*, éd. par Michael Musgrave/Michael Struck, Munich, 2022. La plus grande partie de l'Introduction a été conçue par Michael Musgrave, puis traduite, rédigée et augmentée par Michael Struck. Dans le Commentaire critique, les deux responsables de cette édition ont réalisé ensemble la description des sources, à laquelle Michael Struck rajouta le chapitre «Quellengeschichte und -bewertung» (Histoire et évaluation des sources). Les comparaisons de sources, l'établissement et la rédaction du texte musical ainsi que l'élaboration du rapport d'édition ont été à la charge de Michael Struck. D'autres données concernant le texte musical, la situation des sources, ainsi que la constitution, l'histoire des premières exécutions, ainsi que de la réception et de la publication de l'œuvre, se trouvent dans l'Introduction et le Commentaire critique du volume de l'Édition Complète. Les *Bemerkungen* ou *Comments* de la présente édition se limitent à certains éléments de base touchant aux sources et traitent de certains choix de variantes ou d'autres aspects du texte.

Les éditeurs ainsi que la maison d'édition remercient toutes les institutions et toutes les personnes ayant aimablement mis des sources à leur disposition.

New York · Kiel, automne 2022
Michael Musgrave · Michael Struck

GESANGSTEXTE · VOCAL TEXTS · TEXTES CHANTÉS

Ein deutsches Requiem nach Worten der Heiligen Schrift

1.
Selig sind, die da Leid tragen,
denn sie sollen getröstet werden.
(Matthäus 5, 4)

Die mit Tränen säen,
werden mit Freuden ernten.

Sie gehen hin und weinen
und tragen edlen Samen,
und kommen mit Freuden
und bringen ihre Garben.
(Psalm 126, 5.6)

2.
Denn alles Fleisch es ist wie Gras
und alle Herrlichkeit des Menschen
wie des Grases Blumen.
Das Gras ist verdorret
und die Blume abgefallen.
(1. Petrus 1, 24)

So seid nun geduldig, lieben Brüder,
bis auf die Zukunft des Herrn.
Siehe ein Ackermann wartet
auf die köstliche Frucht der Erde
und ist geduldig darüber,
bis er empfahe
den Morgenregen
und Abendregen. *(Jakobus 5, 7)*

Denn alles Fleisch es ist wie Gras
und alle Herrlichkeit des Menschen
wie des Grases Blumen.

Das Gras ist verdorret
und die Blume abgefallen.

Aber des Herrn Wort
bleibt in Ewigkeit. *(1. Petrus 1, 24.25)*
Die Erlöseten des Herrn
werden wieder kommen,
und gen Zion kommen mit Jauchzen;
ewige Freude wird über ihrem Haupte sein;
Freude und Wonne werden sie ergreifen,
und Schmerz und Seufzen wird weg müssen.
(Jesaja 35, 10)

3.
Herr, lehre doch mich,
dass ein Ende mit mir haben muss,
und mein Leben ein Ziel hat,
und ich davon muss.

Siehe, meine Tage sind einer Hand breit
vor dir,
und mein Leben ist wie nichts vor dir.

Ach, wie gar nichts sind alle Menschen,
die doch so sicher leben.
Sie gehen daher wie ein Schemen,
und machen ihnen viel vergebliche Unruhe;
sie sammeln, und wissen nicht
wer es kriegen wird.

Nun Herr, wess soll ich mich trösten?
Ich hoffe auf dich. *(Psalm 39, 5–8)*
Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand
und keine Qual rühret sie an.
(Weisheit Salomos 3, 1)

4.
 Wie lieblich sind deine Wohnungen,
 Herr Zebaoth!
 Meine Seele verlanget und sehnet sich
 nach den Vorhöfen des Herrn;
 mein Leib und Seele freuen sich
 in dem lebendigen Gott.
 Wohl denen, die in deinem Hause wohnen,
 die loben dich immerdar!
 (Psalm 84, 2.3.5)

5.
 Ihr habt nun Traurigkeit;
 aber ich will euch wieder sehen
 und euer Herz soll sich freuen,
 und eure Freude soll niemand von euch
 nehmen. (Johannes 16, 22)
 Sehet mich an:
 ich habe eine kleine Zeit
 Mühe und Arbeit gehabt
 und habe großen Trost funden.
 (Jesus Sirach 51, 35)

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

6.
 Denn wir haben hie keine bleibende Stadt,
 sondern die zukünftige suchen wir.
 (Hebräer 13, 14)
 Siehe, ich sage euch ein Geheimnis:
 Wir werden nicht alle entschlafen,
 wir werden aber alle verwandelt werden;
 und dasselbige plötzlich in einem Augenblick
 zu der Zeit der letzten Posaune.
 Denn es wird die Posaune schallen,
 und die Toten werden auferstehen
 unverweslich,
 und wir werden verwandelt werden.
 Dann wird erfüllet werden
 das Wort, das geschrieben steht:
 Der Tod ist verschlungen in den Sieg.
 Tod, wo ist dein Stachel!
 Hölle, wo ist dein Sieg!
 (1. Korinther 15, 51.52.54.55)
 Herr, du bist würdig zu nehmen
 Preis und Ehre und Kraft,
 denn du hast alle Dinge erschaffen,
 und durch deinen Willen haben sie das Wesen
 und sind geschaffen.
 (Offenbarung des Johannes 4, 11)

7.
 Selig sind die Toten, die in dem Herren
 sterben, von nun an.
 Ja der Geist spricht, dass sie ruhen von
 ihrer Arbeit;
 denn ihre Werke folgen ihnen nach.
 (Offenbarung des Johannes 14, 13)

A German Requiem on Words from the Holy Scriptures

1.
Blessed are they that mourn:
for they shall be comforted. (*Matthew 5:4*)
They that sow in tears
shall reap in joy.

He that goeth forth and weepeth,
bearing precious seed,
shall doubtless come again with rejoicing,
bringing his sheaves with him. (*Psalm 126:5,6*)

2.
For all flesh is as grass,
and all the glory of man
as the flower of grass.
The grass withereth,
and the flower thereof falleth away.
(*1 Peter 1:24*)

Be patient therefore, brethren,
unto the coming of the Lord.
Behold, the husbandman waiteth
for the precious fruit of the earth,
and hath long patience for it,
until he receive
the early
and latter rain. (*James 5:7*)

For all flesh is as grass,
and all the glory of man
as the flower of grass.
The grass withereth,
and the flower thereof falleth away.

But the word of the Lord
endureth for ever. (*1 Peter 1:24,25*)
And the ransomed of the Lord
shall return,
and come to Zion with songs
and everlasting joy upon their heads:
they shall obtain joy and gladness,
and sorrow and sighing shall flee away.
(*Isaiah 35:10*)

3.
Lord, make me to know mine end,
and the measure of my days, what it is;
that I may know how frail I am.

Behold, thou hast made my days as an
handbreadth;
and mine age is as nothing before thee:

verily every man at his best state
is altogether vanity.
Surely every man walketh in a vain shew:
surely they are disquieted in vain:
he heapeth up riches,
and knoweth not who shall gather them.

And now, Lord, what wait I for?
My hope is in thee. (*Psalm 39:4-7*)
But the souls of the righteous are in the hand
of God,
and there shall no torment touch them.
(*Wisdom of Solomon 3:1*)

4.
 How amiable are thy tabernacles,
 o Lord of hosts!
 My soul longeth, yea, even fainteth
 for the courts of the Lord:
 my heart and my flesh crieth out
 for the living God.
 Blessed are they that dwell in thy house:
 they will be still praising thee. (*Psalm 84:1,2,4*)

5.
 And ye now therefore have sorrow:
 but I will see you again,
 and your heart shall rejoice,
 and your joy no man taketh from you.
(*John 16:22*)

Behold with your eyes,
 how that I have
 but little labour,
 and have gotten unto me much rest.
(*Sirach 51:27*)

As one whom his mother comforteth,
 so will I comfort you. (*Isaiah 66:13*)

6.
 For here have we no continuing city,
 but we seek one to come. (*Hebrews 13:14*)

Behold, I shew you a mystery;
 We shall not all sleep,
 but we shall all be changed,
 In a moment, in the twinkling of an eye,
 at the last trump:
 for the trumpet shall sound,
 and the dead shall be raised
 incorruptible,
 and we shall be changed.
 Then shall be brought to pass
 the saying that is written,
 Death is swallowed up in victory.
 O death, where is thy sting?
 O grave, where is thy victory?
(*1 Corinthians 15:51,52,54,55*)

Thou art worthy, O Lord,
 to receive glory and honour and power:
 for thou hast created all things,
 and for thy pleasure they are
 and were created. (*Revelation 4:11*)

7.
 Blessed are the dead which die in the Lord
 from henceforth:
 Yea, saith the Spirit, that they may rest from
 their labours;
 and their works do follow them.
(*Revelation 14:13*)

(The English translation is taken from the
 King James Bible.)

Un Requiem allemand sur des Paroles de l'Écriture Sainte

1.
Bienheureux ceux qui sont accablés de
souffrances
Car ils seront réconfortés. (*Matthieu 5, 4*)
Ceux qui sèment dans les larmes
Moissonneront dans la joie.

Ils s'en vont en pleurant
Et portent une bonne semence
Et s'en reviennent emplis de joie
Et ils apportent leurs gerbes.
(*Psaume 126, 5-6*)

2.
Car toute chair est comme l'herbe
Et toute splendeur humaine
Comme les fleurs dans les herbes.
Quand l'herbe est flétrie,
La fleur tombe au sol. (*1 Pierre, 1, 24*)

Donc, soyez patients, chers frères,
En attendant la venue du Seigneur.
Vois, le cultivateur attend
Le précieux fruit de la terre
Et il prend patience
Jusqu'à ce qu'il reçoive
La pluie du matin
Et la pluie du soir. (*Jacques, 5, 7*)

Car toute chair est comme l'herbe
Et toute splendeur humaine
Comme les fleurs dans les herbes.
Quand l'herbe est flétrie,
La fleur tombe au sol.

Mais la Parole du Seigneur
Demeure pour l'Éternité. (*1 Pierre, 1, 24-25*)
Ceux qui sont libérés par le Seigneur
Reviendront
Et iront à Sion dans la joie;
La joie éternelle sera sur leur tête;
Joie et bonheur s'empareront d'eux
Et douleur et soupirs devront s'éloigner.
(*Isaïe 35, 10*)

3.
Seigneur, enseigne-moi
Qu'il devra en être fini de moi
Et que mon existence a un but,
Et que je devrai partir d'ici.

Vois, mes jours ne sont qu'une poignée pour
Toi,
Et ma vie n'est rien pour Toi.

Hélas, tous les humains sont comme rien
Eux qui vivent pourtant dans l'assurance!
Ils vont et viennent comme des ombres
Et s'animent d'une vaine agitation,
Ils amassent sans savoir
Qui recueillera tout cela.

Ah Seigneur, qui me consolera?
En Toi est mon espérance. (*Psaume 39, 5-8*)
Les âmes des Justes sont dans la main de
Dieu
Et nulle souffrance ne les atteint.
(*Sagesse de Salomon, 3, 1*)

4.
 Comme Tes demeures sont agréables
 Seigneur des armées!
 Mon âme emplie de désir se languit
 Des parvis du Seigneur;
 Mon corps et mon âme se réjouissent
 Du Dieu vivant.
 Heureux ceux qui habitent Ta maison
 Ils Te célèbrent à jamais. (*Psaume 84, 2, 3, 5*)

5.
 Vous êtes à présent dans la tristesse;
 Mais je vous reverrai
 Et votre cœur se réjouira,
 Et votre joie, nul ne saura vous l'enlever.
 (*Jean, 16, 22*)

Voyez:
 J'ai pendant un court moment
 Été à la peine et au travail
 Puis j'ai trouvé un long réconfort.
 (*Siracide, 51, 35*)

Je vous porterai consolation
 Comme une mère console son enfant.
 (*Isaïe, 66, 13*)

6.
 Car nous n'avons pas ici de cité durable
 Mais nous recherchons celle de l'avenir.
 (*Hébreux, 13, 14*)

Voyez, je vous dis un secret:
 Nous ne mourrons pas tous
 Mais tous, nous serons transformés
 Et cela, soudain, en un clin d'œil,
 Au temps de la dernière trompette.
 Car la trompette sonnera
 Et les morts se relèveront
 Imputrescibles
 Et nous serons tous transformés.
 Alors s'accomplira la Parole
 Qui a été écrite:
 La mort a disparu dans la victoire.
 Mort, où est ton aiguillon?
 Enfer, où est ta victoire?
 (*1 Corinthiens, 15, 51, 52, 54, 55*)
 Seigneur, Tu es digne
 De la Gloire, de l'Honneur et de la Force
 Car Tu as créé toutes choses
 Et c'est de Ta volonté qu'elles tiennent leur
 existence
 Et ont été créées. (*Apocalypse de Jean, 4, 11*)

7.
 Bienheureux sont les morts qui meurent
 dans le Seigneur dès maintenant.
 Oui, l'Esprit dit: qu'ils se reposent de leur
 travail;
 Car leurs œuvres les suivent.
 (*Apocalypse de Jean, 14, 13*)

(Traduction française: Jean-Marie Gouélou)