

JOHANNES BRAHMS
(1833 - 1897)

EIN DEUTSCHES REQUIEM
(1868)

De titel van Brahms' *Deutsches Requiem* is misleidend. De tekst is weliswaar Duits, maar is het ook een Requiem?

In elk geval niet in zoverre de tekst geen vertaling is van de latijnse Requiem-mis, de *Missa pro defunctis*. In het negentiende-eeuwse Duitsland bestond een tendens, en niet alleen binnen het protestantisme, om eerbiedwaardige oude teksten die de katholieke kerk nog gebruikte, in Duitse vertaling of herdichting op muziek te zetten, getuige een Duitse versie van Mozarts *Requiem* of Schuberts *Deutsche Messe*. Die traditie volgde Brahms niet; hij refereerde meer aan Schütz' zeventiende-eeuwse *Musikalische Exequien* ('Teutsche Begräbnis-Missa', 1736), een poging tot een protestants equivalent van de latijnse dodenmis waartoe de beoogde overledene, Prins Heinrich Posthumus von Reuss zelf een aantal bijbelteksten had geselecteerd.

Ook Brahms selecteerde teksten uit het Oude en Nieuwe testament en uit apocriefe boeken die in zijn Luthervertaling voorkwamen (alleen het 'Selig sind die Toten' treffen we ook bij Schütz aan), maar het was niet zijn bedoeling om liturgische muziek te schrijven; hij schreef een religieus werk voor de concertzaal, en plaatste zich daarmee in de traditie van Handels *Messiah* en Beethovens *Missa Solemnis*.

Belangrijker nog is dat Brahms' *Requiem* niet speciaal bedoeld is voor perioden of gelegenheden van dood, rouw, sterven en begraven. Dit *Requiem* is niet zoals de Requiem-mis een bede voor het zieleheil van een overledene, maar troostmuziek voor allen die geliefden te betreuren hebben en bezorgd zijn om de eindigheid van hun eigen bestaan. Het is een hooglied van de troost. Hier vinden we geen 'Dies Irae', geen hel en verdoemenis, geen bedreigende apocalyptische perspectieven, maar bemoediging voor treurende en twijfelende op basis van een bevrijdend en troostrijk vertrouwen in Gods onvoorwaardelijke liefde, en een verzoening met de dood

En ten slotte: Brahms' *Requiem* 'nach Worten der Heiligen Schrift' is geen specifiek protestantse of zelfs maar christelijke muziek. Christus, zonde en kruis mankeren in de tekst, evenals alle andere dogmatische noties. Hoewel Brahms kerkelijk en met de bijbel was opgevoed had hij zich ontwikkeld tot een religieus maar niet confessioneel geïnteresseerde vrijdenker die toch geen dag buiten de bijbel kon, maar zijn *Requiem* zag als een humanistische lijdensmeditatie. Het woord 'deutsches' verklaarde Brahms - die ook zeker niet voor een nationalist wilde worden aangezien - graag te willen inwisselen voor 'menschliches'. De bijbel las hij als inspirerende poëtische literatuur, niet als theologisch document. Dat de woorden 'von nun an' (deel VII) naar Christus' dood verwijzen neemt hij voor lief, zonder daar verder op in te gaan.

Ontstaan

Het monumentale *Deutsches Requiem* beleefde zijn première op Goede Vrijdag 10 april 1868 in de Dom van het Noordduitse Bremen, onder leiding van Brahms zelf. Met zijn lengte van zeventig minuten was het - op dat moment - Brahms' langste compositie, en dat zou het blijven, ook na zijn latere grote symfonieën. En het bleek zijn 'meesterstuk' te zijn, de afronding van lange en moeizame leerjaren waarmee de 35-jarige Brahms, die tot dan toe slechts beperkte bekendheid genoot als klavierleeuw, koordirigent en componist van vocale en kamermuziek, in één klap zijn naam vestigde in de Europese muziekwereld. En waarmee bewaarheid werd wat zijn mentor Robert Schumann al in 1853 over de toen 20-jarige Brahms formuleerde: dat we hier met een groot en veelbelovend talent te doen hebben. Dat Schumann al in zijn *projektbuch* het ontwerp voor een 'deutsches Requiem' noteerde wist Brahms trouwens nog niet toen hij het componeerde.

Schumanns dood in een inrichting (1856), twee jaar na zijn zelfmoordpoging in de Rijn, heeft Brahms sterk aangegrepen, en mede tot het *Deutsches Requiem* geïnspireerd. In 1861 blijkt hij de teksten al verzameld te hebben, maar de compositie komt pas echt op gang na de dood van zijn moeder in 1865. Twee jaar later is het werk gereed, maar in het katholieke Wenen volstaat men - tijdens een Schubert-herdenking op 1 december 1867 - met een uitvoering van de eerste drie delen, uit angst het publiek te overbelasten met het werk van deze zwaartillende Noordduitser; het stuk wordt op gejoel en gesis onthaald, zonder dat Brahms daarvan erg onder de indruk is. Na de pauze wordt *Rosamunde* van Schubert gespeeld.

De Goede-Vrijdaguitvoering in Bremen, voor een publiek van 2500 personen, wordt daarentegen een groot succes, en moet drie weken later worden herhaald. Het *Deutsches Requiem* omvat dan trouwens nog maar zes delen en heeft alleen een baritonso- list; het latere deel V, met de sopraansolo, ontbreekt nog. Aan de uitvoering gaat bovendien een discussie met het kerkbestuur vooraf, dat het ontbreken van Christus' kruisdood in het stuk onaanvaardbaar acht; na deel III wordt het stuk daarom onderbroken voor een uitvoering van de sopraanaria 'Ich weiss daß mein Erlöser lebt' uit Handels *Messiah*. Wellicht dat deze sopraansolo Brahms inspireerde tot zijn toevoeging 'In Gedanken an die Mutter', waarmee hij niet alleen een vrouwelijke solist introduceerde maar ook de hele architectuur in evenwicht bracht. Brahms draagt het werk op aan de nagedachtenis van zijn moeder en Robert Schumann. 18 februari 1869 wordt in het Leipziger Gewandhaus o.l.v. Carl Reinecke voor het eerst de definitieve versie uitgevoerd. De volgende tien jaren wordt het stuk in Europa zeker honderd keer uitgevoerd.

Het zevendelige *Deutsches Requiem* is fraai symmetrisch opgebouwd rond het vierde deel, een idyllische schets van het Koninkrijk Gods. De hoekdelen I en VII, twee zaligsprekingen, verwijzen naar elkaar, in tekst, muziek en sfeer: 'Selig sind die da Leid

tragen', respectievelijk 'Selig sind die Toten'. Het verstilde middendeel wordt geflankeerd door twee delen (III en V) waarin telkens één solist optreedt; de bariton treedt ook op in deel VI maar in een veel ondergeschikter rol. De delen III en V hebben met elkaar gemeen dat zij vanuit het perspectief van de individuele mens zijn gedacht, de delen II en VI zijn daartegenover algemener van aard, het zijn de meest dramatische delen, met grote contrasten tussen pijn en vreugde, lijden en troost; zij eindigen beide met eclatante, jubelende fuga's waarin de romanticus, de classicus en de Bachbewonderaar in Brahms elkaar de hand reiken.

Dit formeel symmetrische karakter staat trouwens een doorgaande, vooruitwijzende dynamiek niet in de weg: terwijl de eerste delen 's mensen vergankelijkheid behandelen, openen de laatste delen het troostvolle uitzicht op eeuwig leven. De 'Seligkeit' c.q. benijdenswaardigheid van de doden uit deel VII vormt de troost voor de lijdenden uit deel I.

Londense versie

De oorspronkelijke versie van het *Deutsches Requiem* vergt een enorme orkestbezetting: behalve strijkers en dubbel bezette fluiten, hobo's, klarinetten, trompetten en fagotten zijn er vier hoorns voorgeschreven, drie trombones, een tuba, een contrafagot, een harp, pauken en *ad libitum* een orgel.

Maar reeds in januari 1869 voltooide Brahms op verzoek van zijn uitgever een versie waarin het orkest is vervangen door piano *à quatre mains*. Deze versie beleefde zijn première in London, op 10 juli 1871 en heet daarom sindsdien de 'Londense versie'; daarin werd overigens ook een Engelse tekst gebruikt. Deze reductie tot kamermuzikale proporties door de componist zelf is niet verbazend. Er bestond in de burgerlijke salons van de negentiende eeuw een grote behoefte aan quatre-mainsversies van symfonisch werk; zo'n versie versnelde de verspreiding en vergrootte de bekendheid ervan. Daar komt bij dat Brahms toch al vanuit de piano dacht en componeerde. Niet alleen was het tweede deel van zijn *Requiem* aanvankelijk ontstaan als sonate voor twee piano's, diverse andere van zijn orkestwerken (zoals de Hongaarse dansen en de Haydn-varianties) zijn oorspronkelijk voor twee pianisten geschreven en pas later georkestreerd.

De pianoversie is daardoor geen bleek aftreksel van het origineel maar een zelfstandige, meer intieme compositie waarin de tekst en het koor prominenter zijn, de polyfone vocale lijnen helderder en de harmonieën herkenbaarder worden. De tekst-expressie en de religieuze betekenis komen daardoor beter tot hun recht.

I. (*Ziemlich langsam und mit Ausdruck*)

[Koor]

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

Zalig zij die treuren
want zij zullen vertroost worden.

(Mattheus 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.**

Wie met tranen zaaien,
zullen met vreugde oogsten.
Zij gaan heen en wenen,
en dragen edel zaad
en komen met vreugde
en brengen hun schoven.

(Psalm 126: 5-6)

Het duurt even voor koor en instrumentalisten elkaar vinden; de a-cappella entree van het koor verwijst naar de traditie van de kerkmuziek. In een droefgeestige stemming, als uit diepe duisternis, klinken woorden van troost, ontleend aan Christus' Bergrede, die zich richten tot de levende, lijdende en treurende medemens. Maar de toon is aarzelend, meditatief, een vermoeden uitend en geen zekerheid verkondigend zoals straks aan het slot het 'Selig sind die Toten' zal klinken.

De muziek wordt wat levendiger als de levensgang wordt geschetst: werken is afzien maar oogsten schenkt voldoening. Pas nu blijkt de betekenis van het eerste thema van de pianisten te zijn 'Sie gehen hin und weinen'. Bij 'Freuden' zorgen begeleidende triolen voor wat vrolijkheid, maar dan keren - volgens een eenvoudige A-B-A-structuur - tekst en sfeer van het begin weer terug.

II. (*Langsam, marschmäßig*)

[Koor]

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

Want alle vlees is als gras,
en alle heerlijkheid des mensen
is als bloemen van het gras.
Het gras is verdord,
en zijn bloem is afgevallen;

(I 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.**

Weest dus geduldig, broeders,
tot de toekomst des Heren.
Ziet, de landman wacht
de kostelijke vrucht van het land,
geduldig af,
totdat het de vroege en late
regen zal hebben ontvangen

(Jacobus 5:7)

**Aber des Herrn Wort
bleibet in Ewigkeit.**

**Die Erlöseten des Herrn
werden wiederkommen,
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.**

Maar het Woord des Heren
blijft tot in eeuwigheid;

(I Petrus 1:25)

De vrijgekochten des Heren
zullen terugkeren
en naar Sion komen met gejuich;
eeuwige blijdschap zal op hun
hoofd zijn; vreugde en blijdschap
zullen zij verkrijgen, en
smart en zuchten zullen verdwijnen

(Jesaja 35:10)

Deel II behandelt de onverbiddelijke, met de natuur gegeven noodzakelijkheid van 's mensen sterfelijkheid, en de troost die daarvoor te vinden is in het cyclisch karakter van de natuur. Een veel dramatischer deel dan het vorige, vol scherpe, 'barokke' contrasten en een veel minder gesloten structuur.

De pianisten zetten een sarabande-achtige treurmars of dodendans in (in driekwartsmaat); men zag er wel de genadeloze maaier met zijn zeis in. Hierin blijkt vervolgens een sombere, strenge koraalmelodie te passen, door het koor unisono gezongen, de eerste keer zacht en uit de verte, berustend klinkend, een tweede keer luid, opstandig en verontrustend.

Het geduld van de ervaringsdeskundige landbouwer zorgt direct voor een beweeglijker, enigszins opbeurend maar ook weinig diepgaand intermezzo; je hoort de regendruppels vallen. Maar na terugkeer van de dreigende treurmars wordt deze A-B-A-structuur vervolgd met het uitzicht op duurzame vertroosting: niet de allegorie van de natuur maar 'des Herren Wort'. De muziek verandert definitief, de treurmars zal niet meer terugkomen. Een triomfantelijke fuga ('Die Erlöseten ...') verkondigt met grote stelligheid de Oud-testamentische verlossingsprofetie. Terwijl het koor zijn fugatisch werk onderbreekt met zowel uitbundige als intieme schetsen van 'ewige Freude', herinnert het lapidaire 'Erlöseten'-motief in de begeleiding er voortdurend aan wat de grond van al deze blijdschap is: een tekstueel contrapunt, waarvan Brahms zich nog enkele malen zal bedienen.

Brahms erkende ooit dat één bekende Lutherse koraalmelodie aan zijn compositie ten grondslag lag, zonder ergens expliciet geciteerd te worden. Men is het er wel over eens welk koraal dit is: 'Wer nur den lieben Gott lässt walten', met zijn vervolgzin 'und hoffet auf ihn allezeit'. Het 'koraal' in dit tweede deel refereert daar nog het duidelijkst aan.

Het idee van de treurmars heeft in Brahms' oeuvre een lange voorgeschiedenis: het figureerde al in 1854 in een nooit voltooide sonate voor twee piano's en fungeerde vervolgens als 'scherzo' in een evenmin voltooide eerste symfonie, waarvan (andere) delen in het eerste pianoconcert van 1859 terecht kwamen. Structureel vindt dit tweede deel zijn pendant in het evenzeer dramatische zesde deel, dat ook twee hoofddelen en een fuga omvat.

III. (*Andante moderato*)

[Koor en bariton]

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, wes soll ich mich trösten?
Ich hoffe auf dich.

Heer, leer mij toch,
dat ik eindig ben,
en mijn leven beperkt is,
en ik vergankelijk ben.
Zie, mijn dagen zijn
als een hand breed bij U,
en mijn leven is als niets voor U.
Hoe geheel niets zijn alle mensen
die toch zo zeker leven!
Zij lopen rond als een schim
en maken veel onnut misbaar;
zij vergaren zonder te weten
wie het krijgen zal.
Nu, Heer, waarmee zal ik mij troosten?
Ik hoop op U.

(Psalm 39: 5-8)

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

De zielen van de rechtvaardigen
zijn in Gods hand,
en geen leed zal hen treffen.

(Boek der Wijsheid 3:1)

Was het perspectief van deel II generaliserend, kosmisch, de mensheid als geheel betreffend, met de entree van de eerste solist verschuift het naar de individuele sterfelijke mens.

Bij de Oud-testamentische tekst 'Herr, lehre mich....' kiest Brahms de archaïsche vorm van het responsoriaal gezang, de uit de vóórchristelijke synagogale liturgie bekende wisselzang van een voorzanger en een koor, waarbij het koor getrouw tekst en muziek van de voorzanger volgt, in wie men wel een vaderfiguur, of hier zelfs Robert Schumann heeft willen zien.

Op de woorden 'Tage' en 'Leben' zingt de bariton een kort motiefje, een gepuncteerde noot gevolgd door een huppeltje van twee snelle zestienden dat je als eindigheidsmotiefje kan beschouwen, en dat ons, telkens wanneer het in 't vervolg terugkeert als begeleidingsfiguurtje, instrumentaal en zonder woorden, aan die vergankelijkheid wil herinneren.

De bariton vertrekt na de vertwijfelde vraag 'Wes soll ich mich trösten?', zonder toe te komen aan het laatste, bevestigende Psalmwoord 'Ich hoffe auf dich', want het koor neemt de gestelde vraag over in een zelfverzekerde fuga, begeleid door het eindigheidsmotief; de vraag wordt steeds dringender gesteld, maar blijft in de lucht hangen.

Het antwoord 'Ich hoffe...' klinkt eerste aarzelend, zachtjes en voorzichtig maar groeit in acht maten uit tot een statement van onwankelbaar godsvertrouwen: een imposante klassieke fuga op de woorden 'Der gerechten Seelen...' met een barok-figuratieve begeleiding, en steunend op een standvastige, liefst 36 maten aanhoudende lage D, een 'orgelpunt'.

Het lange en anderhalf octaaf beslaande thema, waarin het negatieve woord 'Qual' schrijnend wordt geïllustreerd met een dalend verminderd-septiemakkoord, wordt onderworpen aan allerlei behandelingen uit de achttiende eeuwse contrapuntische trukendoos. Allengs stabiliseert zich de harmonie op het lang uitgestelde D-groot akkoord.

Brahms verklaarde ooit de bergschoenen die hij versleten had voor het ontwerpen van deze beroemde orgelpuntfuga grootmoedig níet te hebben gedeclareerd bij zijn uitgever.

Om bij de Weense try-out (1867) het incasseringsvermogen van het katholieke publiek voor het ernstige werk van de Noordduitse protestant Brahms niet te overbelasten werden slechts drie delen uitgevoerd; bij ontbreken van een orgel verzorgde de paukenist de orgelpunt op de lage D, met dusdanig geweld dat deze première een treurige flop werd.

IV. (*Mäßig bewegt*)

[Koor]

**Wie lieblich sind deine Wohnungen,
Herr Zebaoth!
Meine Seele verlangt 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.**

Hoe liefelijk zijn Uw woningen,
Heer der heerscharen!
Mijn ziel verlangt en hunkert
naar de voorhoven van de Heer;
mijn lichaam en ziel verheugen zich
in de levende God.
Gelukkig degenen,
die in uw huis wonen,
zij prijzen u altoos.

(Psalm 84: 2, 3, 5)

In het centrum van Brahms' *Requiem* heerst stilte, als in het oog van de orkaan. Het perspectief is weer collectief: de achtergeblevenen benijden de geborgenheid van de doden in Gods paradijselijke omgeving. Een teder en sprookjesachtig lied, dat zo tussen de *Liebeslieder-Walzer* zou passen. De overheersende homofonie wordt slechts onderbroken door een korte fuga op 'Wir loben dir', waarin telkens twee stemmen samen optrekken: de eerste voert het thema en spreekt de tekst, de tweede voegt, als contrapunt, de daad bij het woord: 'loben'. Dan keert de begintekst weer terug.

V. (*Langsam*)

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

koor: **Ich will euch trösten,
wie einen seine Mutter tröstet.**

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

koor: **Ich will euch trösten,
wie einen seine Mutter tröstet.**

[Koor en sopraan]

Gij bent dan nu wel bedroefd,
maar ik zal u terugzien,
en uw hart zal zich verheugen
en uw vreugde
zal niemand u ontnemen.

(Johannes 16:22)

Ik zal u troosten,
zoals een moeder je troost.

(Jesaja 66:13)

Kijk naar mij:
Ik heb een korte tijd moeite
en gezwoeg gehad
en ik heb veel troost gevonden.

(Sirach 51: 35)

Ik zal u troosten,
zoals een moeder je troost.

(Jesaja 66:13)

Door de uiteindelijke invoeging van dit deel, 'In Gedanken an die Mutter', realiseerde Brahms de fraaie symmetrie in zijn werk, en introduceerde hij de vrouwelijke solist. Tervijl in het symmetrisch tegenover liggende deel III de baritonsolist de troostbehoevende sterfelijke mens vertegenwoordigt, spreekt hier een angelieke sopraan de achtergeblevenen geruststellend toe, als een overledene die zich vanuit de hemel om zijn nabestaanden bekommert. De tekst van de sopraan is die van Jezus die - bij het afscheid van zijn discipelen - spreekt als eersteling dergenen die zullen wederopstaan. Sopraan en koor gaan hier tekstueel gescheiden wegen, het koor volstaat ermee zich op de Jesaja-tekst telkens maar weer het beeld van de troostende moeder voor de geest te halen. Koorsopranen (en in de herhaling ook de tenoren) zingen hun 'trösten' op de melodie waarop de sopraansolist 'wiedersehen' zong, de bron van troost, maar doen dat in het halve tempo (dubbele notenwaarden) als laten zij de betekenis ervan langzaam tot zich doordringen. Opnieuw slaan Brahms' noten een exegetische brug tussen twee teksten.

Na een middendeel waarin de solist de tekst uit het apocriefe bijbelboek *Jezus Sirach* zingt, keert het begin terug, maar nu pikken de tenoren het troostwoord al op vóór het is uitgesproken.

Gesuggereerd is wel dat Brahms met dit deel wilde teruggrijpen op een merkwaardig oud gebruik tijdens begrafenissen, waarbij iemand zich ten slotte vanuit het open graf namens de dode troostend tot de nabestaanden wendde; dat lijkt weinig in overeenstemming met Brahms oogmerk om juist géén specifieke begrafenismuziek te schrijven.

VI. (*Andante*)

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

**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?**

**Herr, du bist würdig zu nehmen
Preis und Ehre und Kraft,
denn du hast alle Dinge geschaffen,
und durch deinen Willen
haben sie das Wesen
und sind geschaffen.**

[Koor en bariton]

Want wij hebben hier
geen blijvende plek,
maar wij zoeken de toekomstige.
(Hebreeën 13: 14)

Zie, ik vertel u een geheim:
wij zullen niet allen ontslapen,
maar wij zullen allen veranderd worden;
en wel plotseling,
in een oogwenk,
tijdens de laatste bazuin.
Want de bazuin zal klinken,
en de doden
zullen opstaan, onvergankelijk,
en wij zullen veranderd worden.
Dan zal het woord vervuld worden
dat geschreven staat:
"De dood is verzvolgen tot overwinning.
Dood, waar is uw prikkel?
Graf, waar is uw overwinning?"
(I Corinthe 15: 51-55)

Heer, Gij zijt waardig te ontvangen
lof en eer en kracht,
want gij hebt alle dingen geschapen
en door uw wil
bestaan zij
en zijn zij geschapen
(Openbaringen 4: 11)

Dit is niet alleen het grootste deel, een kwart van de partituur, maar ook, met deel II het meest dramatische, met als kern de overwinning van het leven op de dood. Hier geen herhalingen, da-capo's of beschouwelijke A-B-A-structuren, maar een doorgaande, oratorium-achtige dynamiek, onstuitbaar stuwend naar de majestueuze slotfuga. De draad van deel IV ('Wohnungen, Vorhöfen, in deinem Haus') wordt hier weer opgepakt ('keine bleibende Statt'); de invoeging van deel V doet zich gevoelen. Het begin is aarzelend; als een stuurloos pelgrimskoor sleept zich de mensheid voort, melodisch richtingloos en harmonisch wankelend tussen mineur en majeur, ook het

ritme herinnert aan de treurmars van deel II. Totdat de solist, bevrijdend en richtinggevend intervenueert met de opstandingsprofetie van de apostel Paulus die op zijn beurt Jesaja 25:8 en Hosea 13:14 citeert. Het koor herhaalt zijn woorden braaf, maar wordt pas gegrepen bij de aankondiging van 'de laatste bazuin'. Brahms passeert, conform zijn bedoeling, alle eerdere bazuinen des oordeels die allerlei verschrikkingen en gruweligheden over levenden en doden afroepen, en beperkt zich tot de laatste, die de doden uit hun graven roept. Dat signaal wijzigt plotseling maat en toonsoort en ontketent het koor. Tegen de achtergrond van een tumultueuze begeleiding die aan een 'Dies Irae' herinnert, scandeert het koor de overwinning op de dood; de aarde beeft, bliksem-schichten flitsen, maar de dood wordt bespot en de hel triomfantelijk uitgelachen. En dan volgt als bevrijdende apotheose de lofprijzing 'Herr, du bist würdig...': een monumentale, als uit rots gehouwen fuga in C-groot. Tweemaal lijkt de fuga ten einde, maar ze herneemt zich, na korte gelukzalige episodes 'Denn du hast alle Dinge geschaffen..'

VII. (*Feierlich*)

[Koor]

**Selig sind die Toten,
die in dem Herrn sterben von nun an.
Ja der Geist spricht,
daß sie ruhen von ihrer Arbeit,
denn ihre Werke folgen ihnen nach.**

Zalig zijn de doden,
die in de Heer sterven, van nu aan.
Ja, zegt de Geest
dat zij rusten van hun moeiten,
want hun werken volgen hen na.

(Openbaringen 14:13)

Met het laatste deel sluit zich de cirkel. Niet alleen de tekst van deel I ('Selig sind ...') keert terug, aan het eind wordt zelfs de muziek ervan geciteerd, en aan het begin klinkt eenzelfde orgelpunt op de lage F. En ook de introverte, meditatieve sfeer en klankkleur zijn dezelfde. De dood is niet langer bron van treurnis maar van troost, zij is niet het einde van het leven maar van pijnlijk, moeitevol geploeter en biedt uitzicht op eeuwig leven.

Maar deze laatste zaligprijzing klinkt een stuk overtuigender dan de eerste: klinkt niet aarzelend en zachtjes vanuit de diepte, maar wordt zelfverzekerd vanuit de hoogte door de sopranen ingezet. Evenals in deel I vinden we ook hier een beweeglijker middendeel (A-B-A-structuur), dat een wat pastorale schets biedt van de rust na gedane arbeid.

© Eduard van Hengel, 2005

Deze (en andere) toelichtingen kunnen vrijelijk worden gedownload van mijn website <http://www.xs4all.nl/~eduardvh/>;
zij mogen worden vermenigvuldigd en eventueel tegen kostprijs verkocht. Het auteursrecht blijft evenwel bij mij.