

Johannes
BRAHMS

Schicksalslied

op. 54

Coro (SATB)

2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti
2 Corni, 2 Trombe, 3 Tromboni, Timpani
2 Violini, Viola, Violoncello e Contrabbasso

herausgegeben von / edited by
Rainer Boss

Urtext

Partitur / Full score



Carus 10.399

Vorwort

Johannes Brahms wurde am 7. Mai 1833 (Hamburg) in eine Stilepoche hineingeboren, für die, basierend auf den kompositorischen Leistungen der Wiener Klassik, vor allem die Werke Beethovens Maßstäbe setzten. Brahms selbst kommentierte die herausragende Vorbildstellung: „Du hast keinen Begriff davon, wie es unsereinem zu Mute ist, wenn er immer so einen Riesen (Beethoven) hinter sich marschieren hört.“¹ Bis es dann 1876 schließlich zum Abschluss einer ersten Symphonie kam, legte der Komponist einen langen Weg schöpferischer Suche und Findung zurück. In Düsseldorf bei Clara und Robert Schumann nahm er eine Fülle von wegweisenden Erfahrungen für seine kompositorische Zukunft mit, vom Studium barocker Strukturen Bachs bis hin zu altklassischer Vokalpolyphonie. Erste Chorpraxis als Dirigent bekam Brahms in Detmold ab 1857 und in Hamburg 1859–1862, wo er einen Frauenchor gründete, um eigene Chorwerke zu probieren. 1863 folgte die Leitung der Wiener Singakademie, 1872–1875 des Wiener Singvereins. Die restliche Zeit seines Lebens wirkte Brahms gemäß seiner Lebensmaxime „frei, aber einsam“ als freischaffender Künstler. Den entscheidenden künstlerischen Durchbruch erzielte er 1868 mit der Uraufführung des *Deutschen Requiems* op. 45 im Bremer Dom. Bereits 1863 hatte sich Brahms mit der Kantate *Rinaldo* op. 50 (vollendet 1868) einer neuen Gattung zugewandt, die durch ihre großformatige Anlage und Besetzung von (Männer-) Chor und Orchester den Weg für Brahms' Symphonik (1876–1885) ebnete. Der *Requiem*-Erfolg motivierte eine Reihe weiterer Chor-Orchesterwerke: *Alt-Rhapsodie* op. 53 (1869) für Männerchor, *Schicksalslied* op. 54 (1871) und *Triumphlied* op. 55 (1872) für gemischten Chor. *Nänie* op. 82 (1881) und *Gesang der Parzen* op. 89 (1882) folgten während der Zeit symphonischer Produktion.

Nachdem sich Brahms 1885 mit seiner vierten und letzten Symphonie in orchestraler Hinsicht nahezu ausgesprochen hatte – abgesehen vom *Doppelkonzert* op. 102 1887 – widmete er sich nur noch kleineren Formen für Klavier und kammermusikalischen Besetzungen. Ein Jahr vor seinem Tod (3. April 1897) schloss Brahms sein Schaffen mit den *Vier ernsten Gesängen* op. 121 für eine Bass-Stimme mit Klavierbegleitung 1896 ab.

Mit diesem letzten Vokalwerk griff Brahms nochmals ein Sujet auf, das ihn bereits mehrfach bei der musikalischen Umsetzung von Textvorlagen beschäftigt hatte: die Wandlung zum Positiven, Hoffnungsvollen über den Tod hinaus nach vorangegangenen irdischen Qualen. Entsprechend sind die Textstellen aus der Bibel von Brahms zusammengestellt und vertont worden. Nach Klagegesängen über Unrecht, Leid und Tod auf Erden schließt der vierte Gesang mit deutlicher Aufhellung (basierend auf der Liebespredigt des Apostels Paulus, erster Korintherbrief, Kap. 13). Ähnlich verhält es sich bei dem 1888 komponierten Lied *Auf dem Kirchhofe* op. 105 (nach einem Text von Rochus von Liliencron), das nach der düsteren Darstellung einer „regenschweren Totensonntag-Stimmung“² in den ersten beiden Strophen in c-Moll zu den Worten „auf allen Gräbern fror das Wort: Gewesen“

die hoffnungsvolle Wandlung nach C-Dur in der dritten Strophe zu den Worten „auf allen Gräbern taute still: Genesen“ folgen lässt.³ Auch in dem *Gesang der Parzen*, entnommen dem vierten Akt von Goethes *Iphigenie auf Tauris*, widmet sich Brahms 1882 dem Schicksalsgedanken, wie bereits ein Jahr zuvor in der Vertonung des Schiller-Textes *Nänie*, die der Komponist wiederum entgegen der dichterischen Vorlage („denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab“) mit der vorletzten Zeile „ein Klagegedicht zu sein im Mund der Geliebten ist herrlich“ positivierend und hoffnungsvoll über den Tod hinaus enden lässt. Die finale Wendung von spannungsreicher, düsterer Moll-Schwere zum aufhellenden Dur, wie sie auch der 1869 komponierten *Alt-Rhapsodie* zueigen ist, gehört dabei zu den entscheidenden Gestaltungsprinzipien des 19. Jahrhunderts, die nicht zuletzt durch Beethovens „per aspera ad astra“-Kompositionen (vor allem fünfte u. neunte Symphonie) beeinflusst sind. In dem Zusammenhang sei auf Brahms' Kollegen Anton Bruckner verwiesen, der den apothetischen Dur-Durchbruch als stilbildendes Gestaltungselement in die Finalsatzkonzepte seiner grandiosen Symphonien eingebaut hat und damit ebenso Musikgeschichte schrieb.

Typus-schaffendes Vorbild für die genannten Vokalwerke war für Brahms letztendlich eine eigene Komposition: das *Schicksalslied*. Auch dort verbindet sich die Inspiration durch eine düstere, das unabwendbare Menschenschicksal beschreibende Textvorlage mit subjektiver Weltanschauung, die auf ein gutes Ende, die Hoffnung über den Tod hinaus setzt. Ganz entgegen dem antiken Schicksalsbegriff, wie er in der Textvorlage zu Brahms' Komposition, dem dreistrophigen Gedicht „Schicksalslied“ aus Friedrich Hölderlins (1770–1843) *Hyperion* deutlich wird.

1865 lernte Brahms in Baden-Baden den Maler Anselm Feuerbach, einen Spezialisten für Historienmalerei und Schöpfer antikisierender Bilder, kennen. Nicht zuletzt ist wohl dieser Bekanntschaft Brahms' Interesse für Stoffe der Antike zu verdanken.⁴ 1868 beginnt die eigentliche Entstehungsgeschichte von Brahms' *Schicksalslied*. Im Jahr der erfolgreichen Uraufführung des *Deutschen Requiems* besuchte Brahms seine beiden Freunde Carl Reinthaler und Albert Dietrich, der in seinen *Erinnerungen* berichtet:

Im Sommer kam Brahms noch einmal um mit Reinthaler's und uns einige Parthien in die Umgegend zu machen. Eines Morgens fuhren wir nach Wilhelmshaven. [...] Unterwegs war der sonst so muntere Freund still und ernst. Er erzählte, er habe am Morgen [...] im Bücherschrank Hölderlin's Gedichte gefunden und sei von dem Schicksalslied auf das Tiefste ergriffen. Als wir später [...] am Meer saßen, entdeckten wir bald Brahms in weiter Entfernung, einsam am Strand sitzend und schreibend. Es waren die ersten Skizzen [...] Er eilte nach Hamburg zurück, um sich der Arbeit hinzugeben.⁵

¹ Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, 8 Bde., Berlin 1904–1914.

² Siegfried Kross, *Johannes Brahms. Versuch einer kritischen Dokumentar-Biographie*, Bonn 1997, Bd. 2, S. 990f.

³ Constantin Floros, *Johannes Brahms, »Frei, aber einsam«: Ein Leben für eine poetische Musik*, Zürich-Hamburg 1997, S. 118.

⁴ Floros (Anm. 3), S. 73.

⁵ A. Dietrich, *Erinnerungen an Johannes Brahms in Briefen*. Leipzig 1899, S. 65.

Jedoch die so inspiriert begonnene Arbeit an der neuen Komposition geriet bald ins Stocken, da Brahms die Schlussgestaltung Probleme bereitete. Während die ersten beiden Strophen des Hölderlin-Gedichtes die in sich ruhende, unbeschwerte Götterwelt beschreiben, schließt die dritte und letzte Strophe mit der dramatischen Darlegung des ungewissen Menschenschicksals. So hoffnungslos aber wollte Brahms seine Komposition nicht enden lassen. Daher rang er um eine Lösung, die über die Vorstellungen der dichterischen Vorlage hinausging. Brahms selbst resümiert in einem Brief an Reinthaler vom 24. Oktober 1871, nachdem das fertiggestellte Manuskript beim Verleger Simrock in Berlin lag, der Erstdruck für Dezember vorbereitet wurde und die erfolgreiche Uraufführung bereits unter der Leitung des Komponisten am 18. Oktober in Karlsruhe erfolgt war:

Das Schicksalslied wird gedruckt, und der Chor schweigt im letzten Adagio [...] Ich war so weit herunter, daß ich dem Chor was hineingeschrieben hatte; es geht ja nicht. Es mag so ein misslungenes Experiment sein, aber durch ein solches Aufkleben würde ein Unsinn herauskommen. Wie wir genug besprochen: ich sage ja eben etwas, was der Dichter nicht sagt, und freilich wäre es besser, wenn ihm das Fehlende die Hauptsache gewesen wäre.⁶

Die „fehlende Hauptsache“ formulierte der Komponist letztendlich als rein instrumentalen Adagio-Epilog mit den in strahlendes C-Dur transponierten Strukturen des Werkbeginns, das allerdings erst nach diversen Diskussionen im Freundeskreis mit dem Dirigenten Hermann Levi und Reinthaler sowie nach verschiedenen Lösungsansätzen mit Chorintegration – von der Bogenform mit finaler Rückleitung zu den Worten des Anfangs bis hin zum wortlosen „Ah“-Chor, „quasi Brummstimmen“⁷, was sich anhand von nachträglich eingetragenen, aber wieder ausgestrichenen Chorstimmen in der autographen Partitur nachvollziehen lässt.

Die dreiteilige Komposition setzt „langsam und sehnsuchtsvoll“ an mit einer 28-taktigen instrumentalen Einleitung, die in die wahrhaft göttliche Atmosphäre und von Licht erfüllte Thematik der ersten Chorstrophe hineinführt. Hohe Holzbläserstimmen umspielen kontrapunktisch das zunächst nur von Altstimme und Horn präsentierte Thema. Reiner Streicherklang begleitet den ersten Choreinsatz in T. 34 bis zur Darstellung der „glänzenden Götterlüfte“ (T. 41ff.) mit der zu größeren, diastematisch höheren Sprüngen variierten Hauptthematik. Thematisch an den Chorsatz gebundene Holz- und Blechbläserstimmen verstärken den Eindruck in sich ruhender „Schicksallosigkeit“ und „stiller, ewiger Klarheit“ der Götterwelt. Der variierten Wiederholung des 1. Chorabschnitts ab T. 69 folgen am Schluss des ersten Teils ab T. 96 die ersten acht Takte des Orchestervorspiels (Bogenform), nun aber bereits in Vorahnung dessen, was im nächsten Abschnitt hervorbricht, bereits stellenweise harmonisch eingedunkelt: Paukenwirbel und Tritonusspannung *d-as* verkünden das Unheil. Der zweite Teil vertont furios und äußerst kontrastreich zur ruhigen Ausstrahlung des Eröffnungsabschnitts die das Menschenschicksal beklagende dritte Strophe. Auf- und abjagende Streicherfiguren sowie eruptive Blechbläserstöße leiten zur sprunghaften Unisonothematik des Chores.

Verminderte Septakkorde zum vollen Fortissimo-Tutti der kompletten Chor- und Orchesterbesetzung, teilweise sogar nach vorangegangener Generalpause wie in T. 153, verfehlen ihre dramatische Wirkung ebenso wenig wie der vergleichbare Aufschrei „Barrabam“ in Bachs *Matthäus-Passion*. Konflikt rhythmik zu den Worten „wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen“, fallende Diastematik zu „ins Ungewisse hinab“, kanonisch-imitatorische Neuaufladung der Spannung in einem Mittelpart ab T. 178 vor der Wiederholung der sprunghaften Hauptthematik T. 272ff. und unmittelbar aufeinanderfolgender Gegensatz von Dur und Moll (z. B. T. 248ff.) sind für Brahms' Stil charakteristische, sehr ausdrucksstarke Gestaltungselemente für Leiden und Tod des Menschen. Am Schluss des c-Moll-Teils verebben die Stimmen in fallender Linienführung unisono, worauf aufsteigende Instrumentalstimmen den dritten und abschließenden Teil verkünden. Was folgt, ist die ganz persönliche Umdeutung des Schicksalsgedankens aus der Sicht des Komponisten: Götter- und Menschenwelt vereint in einem eindrucksvollen Adagio-Ausklang, der voller Hoffnung Brahms *Schicksalslied* beendet.

Unser Dank gilt allen, die bei den Vorbereitungen bzw. Quellen-Recherchen zu dieser Edition geholfen haben, insbesondere Frau Katrin Reinhold (Stadtbibliothek Bonn, Schumannhaus), Prof. Dr. Otto Biba sowie Dr. Ingrid Fuchs (Gesellschaft der Musikfreunde in Wien), Stefan Weymar (Brahms-Institut, Lübeck) und Dr. Michael Struck (Brahms-Gesamtausgabe, Kiel).

Diese Edition von Brahms' *Schicksalslied* widme ich meinem Vater Alfons Boss (17.10.1929–24.12.2013).

Bonn, im Frühjahr 2014

Rainer Boss

⁶ *Johannes Brahms, Briefwechsel*. Herausgegeben von der Deutschen Brahms-Gesellschaft, Berlin 1907–1922, Nachdruck Tutzing 1974, Bd. III, S. 40.

⁷ Kalbeck (Anm. 1), Bd. 2, S. 366.

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:

Partitur (Carus 10.399),
Klavierauszug (Carus 10.399/03),
Chorpartitur (Carus 10.399/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 10.399/19).
Bearbeitung des Bläusersatzes für kleinere Besetzung von Russell Adrian:
Partitur (Carus 10.399/50),
komplettes Orchestermaterial (Carus 10.399/69).
Für den Klavierauszug, die Chorpartitur, die Streicherstimmen und die Paukenstimme siehe die Originalausgabe. Die 7 Harmoniestimmen des Arrangements sind auch separat erhältlich (Carus 10.399/59).

Foreword

Johannes Brahms was born on 7 May 1833 in Hamburg into a stylistic era which built upon the compositions of the Viennese classics. In particular, the works of Beethoven set the standard. Brahms himself commented on this towering role-model: "You have no idea how it feels to constantly hear such a giant (Beethoven) marching behind you."¹ The composer covered a long journey of creative searching and discovery until he finally completed his First Symphony in 1876. With Clara and Robert Schumann in Düsseldorf he absorbed a wealth of experiences which were to be seminal for his future as a composer, ranging from the study of Bach's Baroque structures to early vocal polyphony. Brahms gained his first experience as a choral conductor in Detmold in 1857 and in Hamburg from 1859 to 1862, where he founded a women's choir in order to try out his own choral works. In 1863 he became conductor of the Vienna Singakademie, and from 1872 to 1875 he conducted the Vienna Singverein. For the rest of his life Brahms worked according to his maxim, "free, but alone," as a freelance artist. The decisive artistic breakthrough came in 1868 with the premiere of the *Deutsche Requiem* op. 45 in Bremen Cathedral. Earlier, in 1863, Brahms had turned to a new genre with the cantata *Rinaldo* op. 50 (completed in 1868), which paved the way for his symphonic output (1876–1885) with its large-scale format and scoring for men's choir and orchestra. The success of the *Requiem* inspired a series of further choral-orchestral works: the *Alto Rhapsody* op. 53 (1869) for alto soloist and men's choir, *Schicksalslied* op. 54 (1871), and *Triumphlied* op. 55 (1872) for mixed choir. *Nänie* op. 82 (1881) and *Gesang der Parzen* op. 89 (1882) followed during his symphonic period.

After Brahms had all but expressed his final thoughts in orchestral form with his fourth and last Symphony in 1885 (apart from the *Double Concerto* op. 102 of 1887) he devoted himself to smaller-scale works for piano and chamber music scorings. A year before his death (3 April 1897) he composed his last work, the *Vier ernste Gesänge* op. 121 for bass and piano of 1896.

With this final work for voices Brahms once again took up a subject which had already occupied him several times in setting texts to music: the transformation to the positive, full of hope beyond death after earthly torments. Accordingly, he compiled Biblical passages and set these to music. After songs of lament about unjustness, suffering and death on earth, the fourth song concludes with a marked brightening (based on St Paul, 1st letter to the Corinthians, Ch. 13). Composed in 1888, his setting of *Auf dem Kirchhofe* op. 105 (after a text by Rochus von Liliencron) is in a similar mood. The dark portrayal of "the atmosphere of a rainy Sunday before Advent, when the dead are commemorated"² in the first two verses in C minor at the words "on every grave froze the word: existed"), is followed by a transformation to C major, full of hope, in the third verse at the words "on every grave melted silently: healed."³ In *Gesang der Parzen*, taken from the fourth act of Goethe's *Iphigenie auf Tauris*

and set by Brahms in 1882, the composer also turned to thoughts of destiny, as he had done a year earlier in his setting of Schiller's text *Nänie*, which again, contrary to the poetic model with the final line "for the vulgar descends silently to Orcus's shades," he ended in a positive, hopeful mood with the penultimate line "to be a lament in the mouth of the beloved is glorious." The final change from the tension-laden, dark heaviness of the minor to the bright major, as also used in the *Alto Rhapsody* of 1869, is one of the defining formal techniques of the 19th century, influenced not least by Beethoven's "per aspera ad astra" compositions, in particular the Fifth and Ninth Symphonies. In this context there are links with Brahms's colleague Anton Bruckner who incorporated the apotheosis-like major key breakthrough as a stylistic formal element into the finale movement concept of his grandiose symphonies, thereby making music history.

In formal terms the model for Brahms for the vocal works listed above was ultimately one of his own compositions, the *Schicksalslied*. There too, inspiration is combined with a subjective world view through a dark text describing the inevitability of human fate, placing hope as a reward beyond death. In complete contrast to the classical concept of destiny, as exemplified in the text of Brahms's composition, is the three-verse poem "Schicksalslied" from Friedrich Hölderlin's (1770–1843) *Hyperion*.

In 1865 Brahms met the painter Anselm Feuerbach in Baden-Baden, a specialist in historical painting and works in the classical mode. Brahms's interest in classical subjects was probably thanks to this acquaintance.⁴ 1868 marked the actual beginning of the composition of Brahms's *Schicksalslied*. In this year of the successful premiere of the *Deutsches Requiem*, Brahms visited his two friends Carl Reinthaler and Albert Dietrich, which the latter recorded in his *Erinnerungen*:

In summer Brahms came once again to make some excursions with the Reinthalers and us in the surrounding area. One morning we went to Wilhelmshaven. [...] On the way our friend, usually so cheerful, was quiet and serious. He explained that on that morning [...] he had found Hölderlin's poems in the bookcase and was deeply moved by the *Schicksalslied*. When we sat by the sea later [...] we soon discovered Brahms in the distance, sitting and writing alone on the beach. These were the first sketches [...] He hurried back to Hamburg to devote himself to the work.⁵

However, the initial work on the new composition which began in such inspired fashion soon ran into difficulties as Brahms had problems with the finding the form for the ending. While the first two verses of the Hölderlin poem describe the restful, carefree realm of the gods, the third

¹ Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, 8 vols., Berlin, 1904–1914.

² Siegfried Kross, *Johannes Brahms. Versuch einer kritischen Dokumentar-Biographie*, Bonn, 1997, vol. 2, pp. 990f.

³ Constantine Floros, *Johannes Brahms. »Frei, aber einsam«: Ein Leben für eine poetische Musik*, Zurich-Hamburg, 1997, p. 118.

⁴ Floros (note 3), p. 73.

⁵ A. Dietrich, *Erinnerungen an Johannes Brahms in Briefen*, Leipzig, 1899, p. 65.

and final verse ends with the dramatic depiction of the uncertainty of human destiny. But Brahms did not want his composition to end in such hopelessness. He therefore struggled to find a solution which went beyond the ideas presented in the poetry. Brahms himself summed up the situation in a letter to Reinthaler dated 24 October 1871, after the completed manuscript was with his publisher Simrock in Berlin, the first printed edition was prepared for December and the successful premiere had already taken place, conducted by the composer on 18 October in Karlsruhe:

The Schicksalslied will be printed, and the chorus is silent in the final Adagio [...] I was so depressed that I had written something for the chorus; but it didn't work out. This may turn out to be an unsuccessful experiment, but such an insertion would have resulted in nonsense. As we've discussed enough, I am just saying something which the poet doesn't say, and of course it would be better if the missing part had been the most important thing to him.⁶

In the end the composer set the "most important missing thing" as a purely instrumental Adagio epilogue with the structures of the opening of the work transposed into a radiant C major. But this was only after various discussions among his circle of friends with the conductor Hermann Levi and Reinthaler and after various attempted solutions including the chorus – from the arch form with the final return to the words of the beginning to a wordless "Ah" chorus, "quasi Brummstimmen" (like humming voices)⁷; this can be reconstructed from subsequent entries of choral parts, later crossed out again, in the autograph full score.

The three-part composition opens "slow and full of longing" with a 28-measure instrumental introduction which leads into the truly divine atmosphere and subject matter of the first choral verse, filled with light. High woodwind parts embellish the theme contrapuntally, presented initially only by alto voice and horn. Strings alone accompany the first choral entry in measure 34 up to the portrayal of the "radiant divine breezes" (mm. 41ff.) with the main theme varied with larger, higher leaps. Wind and brass parts linked thematically to the choral writing reinforce the impression of having "no fate" and the "quiet, eternal clarity" of the realm of the gods. The varied repetition of the first choral section from measure 69 is followed at the end of the first part from measure 96 by the first eight measures of the orchestral introduction (arch form), but now with a premonition of what bursts forth in the next section, already harmonically darkened in places: a drum roll and the tension of the tritone D-A flat presage the calamity. The second part, which laments man's fate, is furious and in string contrast to the calm radiance of the opening section. Rousing and rushing ascending and descending string figures and eruptive brass thrusts lead into a leaping unison theme in the chorus. Diminished seventh chords in a full fortissimo tutti from the full choral and orchestral forces, sometimes even after a preceding fermata as in measure 153, are as full of dramatic effect as the comparable outcry of "Barabam" in Bach's *St Matthew Passion*. Conflicting rhythms at the words "like water is

thrown from rock to rock," falling intervals at the words "down into the unknown," canonic-imitative recharging of the tension in the central section from measure 178 before the repetition of the angular main theme in 272ff., and the contrast of major and minor directly following (e. g., m.m. 248ff.) are characteristic of Brahms's style, and are extremely expressive formal elements for the suffering and death of a human being. At the end of the C minor section the parts ebb away in falling movement to a unison, followed by the ascending instrumental parts which announce the third and final part. What follows is the entirely personal interpretation of thoughts on destiny from the composer's perspective: the realms of gods and humans combine in an impressive Adagio conclusion, ending Brahms's *Schicksalslied* full of hope.

We are grateful to all who have helped with preparation and source research for this edition, especially Ms. Katrin Reinhold (Stadtbibliothek Bonn, Schumannhaus), Prof. Dr. Otto Biba and Dr. Ingrid Fuchs (Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna), Stefan Weymar (Brahms-Institute, Lübeck), and Dr. Michael Struck (Brahms-Gesamtausgabe, Kiel).

This edition of Brahms's *Schicksalslied* is dedicated to my father Alfons Boss (17.10.1929–24.12.2013).

Bonn, spring 2014
Translation: Elizabeth Robinson

Rainer Boss

⁶ *Johannes Brahms, Briefwechsel*. Published by the Deutsche Brahms-Gesellschaft, Berlin 1907–1922, Reprint, Tutzing, 1974, vol. III, p. 40.

⁷ Kalbeck (note 1), vol. 2, p. 366.

The following performance material is available:

full score (Carus 10.399),
vocal score (Carus 10.399/03),
choral score (Carus 10.399/05),
complete orchestra material (Carus 10.399/19).
Version with a reduced wind set by Russell Adrian:
full score (Carus 10.399/50),
complete orchestra material (Carus 10.399/69).

For the vocal score, the choral score, the string parts, and the timpani part, see the original version. The 7 wind instruments of the arrangement are also available separately (Carus 10.399/59).

Avant-propos

Johannes Brahms naquit le 7 mai 1833 (Hambourg) à une époque stylistique qui, s'étayant sur les compositions du classicisme viennois, se référait essentiellement aux œuvres de Beethoven. Brahms lui-même commente ainsi ce modèle prédominant : « Tu ne peux t'imaginer ce qu'on l'on éprouve à toujours entendre derrière soi les pas d'un tel géant (Beethoven). »¹ Jusqu'à ce qu'il achevât enfin une première Symphonie en 1876, le compositeur avait parcouru un long chemin créateur de quête et de découverte de soi. À Düsseldorf chez Clara et Robert Schumann, il amassa une foule d'expériences phares pour son avenir de compositeur, de l'étude des structures baroques de Bach jusqu'à la polyphonie vocale classique. Brahms fit sa première expérience pratique de chef de chœur à Detmold à partir de 1857 et à Hambourg de 1859 à 1862 où il créa une chorale de femmes pour mettre à l'épreuve ses propres pièces chorales. En 1863, il prit la direction de la Singakademie de Vienne, de 1872 à 1875, celle du Singverein de Vienne. Par ailleurs, le reste du temps, Brahms travailla en artiste indépendant, fidèle à sa maxime « libre mais seul ». Il parvint à la consécration artistique en 1868 avec la création du *Requiem allemand* op. 45 à la cathédrale de Brême. Dès 1863, avec la cantate *Rinaldo* op. 50 (achevée en 1868), Brahms s'était tourné vers un genre nouveau qui devait ouvrir la voie à sa création symphonique (1876–1885) par sa structure et sa distribution de grandes dimensions dans le chœur (d'hommes) et l'orchestre. Le succès du *Requiem* motiva une série d'autres œuvres pour chœur et orchestre : *Rhapsodie pour alto* op. 53 (1869) pour chœur d'hommes, *Chant du destin* op. 54 (1871) et *Chant triomphal* op. 55 (1872) pour chœur mixte. *Nénie* op. 82 (1881) et *Chant des Parques* op. 89 (1882) suivirent pendant la période de production symphonique.

Après que Brahms avait pratiquement tout dit d'un point de vue orchestral en 1885 avec son ultime Symphonie n° 4 – à l'exception du *Double Concerto* op. 102 en 1887 – il se consacra exclusivement à des formes plus restreintes pour le piano et les distributions chambristes. Un an avant sa mort (3 avril 1897), Brahms mit un terme à sa création avec les *Quatre Chants sérieux* pour voix de basse avec accompagnement de piano op. 121 en 1896.

Avec cette ultime œuvre vocale, Brahms reprit encore une fois un sujet auquel il s'était déjà consacré à plusieurs reprises dans la transposition musicale de textes : la transsubstantiation en positivité, en espérance par delà la mort au terme des souffrances d'ici-bas. Brahms agença et composa en conséquence les passages de la Bible. Après des lamentations sur l'injustice, la souffrance et la mort sur la terre, le quatrième chant conclut sur une note d'espoir manifeste (reposant sur le prêche de l'amour de l'apôtre Paul, première épître aux Corinthiens, Chap. 13). La démarche est la même dans le chant *Au cimetière* op. 105 composé en 1888 (d'après un texte de Rochus von Liliencron), où la sombre peinture d'une « atmosphère pluvieuse de dimanche des morts »² dans les deux premières strophes en do mineur sur les mots « auf allen Gräbern fror das

Wort: Gewesen » [sur toutes les tombes le mot pétrifié : feu] est suivie de la transposition pleine d'espoir vers do majeur à la troisième strophe sur les mots « allen Gräbern taute still: Genesen » [sur toute les tombes luisait en silence : sauvé].³ Dans le *Chant des Parques* aussi, repris de l'acte quatre d'*Iphigénie en Tauride* de Goethe, Brahms se consacra en 1882 à l'idée du destin, comme déjà un an auparavant dans la composition du texte de Schiller *Nénie* que le compositeur, contrairement au modèle poétique (« car le commun descend sans bruit aux enfers »), acheva dans un élan positif porté par l'espoir au-delà de la mort à l'avant-dernière ligne sur les mots « être un chant de plainte dans la bouche de la bien-aimée est magnifique ». Le tournant final de la pesante tonalité mineure sombre et tendue en un majeur lumineux, tel qu'on le trouve aussi dans la *Rhapsodie pour alto* composée en 1869, appartient ici à l'un des principes d'agencement les plus décisifs du 19^e siècle, influencés surtout par les compositions de Beethoven « per aspera ad astra » (notamment les Symphonies n° 5 et 9). Nous renvoyons dans ce contexte au collègue de Brahms Anton Bruckner qui intégra l'apothéose triomphale de la tonalité majeure comme élément structurel stylistique dans les concepts des mouvements de conclusion de ses grandioses symphonies, écrivant ainsi une nouvelle page d'histoire de la musique.

Le modèle type des œuvres vocales susmentionnées fut finalement pour Brahms une de ses propres compositions : le *Chant du destin*. Là encore, l'inspiration se mêle, par un texte sombre décrivant le destin humain inéluctable, à une vision subjective du monde qui mise sur une fin positive, l'espoir d'une vie après la mort : à l'opposé de la conception antique du destin contenue dans le texte de la composition de Brahms, le poème en trois strophes « Chant du destin » d'*Hyperion* de Friedrich Hölderlin (1770–1843).

En 1865, Brahms fit la connaissance à Baden-Baden du peintre Anselm Feuerbach, un spécialiste de la peinture historique et auteur de tableaux inspirés de l'Antiquité. L'intérêt de Brahms pour les sujets de l'Antiquité remonte en fait à cette rencontre.⁴ En 1868 commence la genèse proprement dite du *Chant du destin*. L'année de la création réussie du *Requiem allemand*, Brahms alla rendre visite à ses deux amis Carl Reinthaler et Albert Dietrich qui rapporte dans ses *Mémoires* :

Pendant l'été, Brahms vint encore une fois pour entreprendre quelques excursions dans la région avec Reinthaler et nous-mêmes. Un matin, nous partîmes pour Wilhelmshaven. [...] En chemin, notre ami si gai d'ordinaire était silencieux et grave. Il raconta qu'il avait trouvé le matin [...] des poèmes d'Hölderlin dans la bibliothèque et que le Chant du destin l'avait

¹ Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, 8 tomes, Berlin 1904–1914.

² Siegfried Kross, *Johannes Brahms. Versuch einer kritischen Dokumentar-Biographie*, Bonn, 1997, T. 2, p. 990sq.

³ Constantin Floros, *Johannes Brahms. »Frei, aber einsam«: Ein Leben für eine poetische Musik*. Zurich-Hamburg, 1997, p. 118.

⁴ Floros (Annot. 3), p. 73.

profondément ému. Assis plus tard [...] au bord de la mer, nous découvrîmes bientôt Brahms à quelque distance, seul sur la plage en train d'écrire. C'était les premières ébauches. [...] Il se hâta de rentrer à Hambourg pour s'addonner au travail.⁵

Mais le travail sur la nouvelle composition commencé sur un tel élan d'inspiration, s'interrompt bientôt car Brahms avait des difficultés à agencer la fin. Tandis que les deux premières strophes du poème d'Hölderlin décrivent le monde des dieux insouciant et paisible, la troisième et dernière strophe s'achève sur l'illustration dramatique du destin humain incertain. Mais Brahms ne voulait pas laisser sa composition finir sur des accents sans espoir. C'est pourquoi il recherchait une solution dépassant les concepts du texte poétique. Alors que le manuscrit achevé avait déjà été remis à l'éditeur Simrock à Berlin, la première impression préparée pour décembre et la création accomplie avec succès sous la direction du compositeur le 18 octobre à Karlsruhe, Brahms s'exprime en ces termes dans une lettre du 24 octobre 1871 à Reinthaler :

Le Chant du destin sera imprimé et le chœur se tait dans le dernier Adagio [...] J'étais à ce point désespéré que j'ai écrit quelque chose pour le chœur ; cela ne va pas. Il peut bien s'agir d'une tentative manquée mais un tel collage ne produirait que quelque chose d'insensé. Comme nous en avons suffisamment discuté : je dis quelque chose que le poète ne dit pas et vraiment, il eût mieux valu que ce qui manque eût été pour lui la chose essentielle.⁶

Le compositeur formula finalement la « chose essentielle manquante » en tant qu'épilogue en adagio purement instrumental en reprenant les structures du début de l'œuvre transposées dans une rayonnante tonalité de do majeur, cela toutefois seulement après diverses discussions en cercle restreint avec le chef d'orchestre Hermann Levi et Reinthaler et au terme de différentes approches de solution avec intégration du chœur – de la forme en voûte avec retour final aux mots initiaux jusqu'au chœur « Ah » sans paroles, « des grommellements pour ainsi dire »⁷, cheminement qui se laisse reconstituer dans la partition autographe à l'appui de parties chorales ajoutées ultérieurement puis supprimées à nouveau.

La composition tripartite s'ouvre « avec lenteur et mélancolie » sur une introduction instrumentale de 28 mesures qui mène à l'atmosphère véritablement divine et à la thématique lumineuse de la première strophe chorale. Des parties de bois aiguës paraphrasent le thème tout d'abord exposé par la voix d'alto et le cor. Une pure sonorité des cordes accompagne la première intervention du chœur à la mes. 34 jusqu'à l'illustration des « étincelants souffles des dieux » (mes. 41sq.) avec la thématique principale variée en des sauts plus grands, diastématiquement plus hauts. Les parties de bois et de cuivres thématiquement liées à la composition chorale renforcent l'impression d'une « absence de destin » paisible et d'une « clarté silencieuse et éternelle » du monde des dieux. La répétition variée du 1^{er} segment choral à partir de la mes. 69 est suivie à la fin de la première partie, à partir de la mes. 96, des huit premières mesures du prélude orchestral (forme de voûte), mais en laissant déjà pressentir ce qui va percer dans le prochain segment, déjà assombri en partie sur le plan harmonique :

roulements de timbales et tensions de tritons *ré-la bémol* annoncent le désastre. La deuxième partie met en musique la troisième strophe qui déplore le destin humain dans un élan de fureur qui contraste violemment avec le calme rayonnement du segment d'ouverture. Des figures de cordes en chasse ainsi que des assauts éruptifs des cuivres assurent la transition à la versatile thématique à l'unisson du chœur. Des accords de septième diminués en un plein tutti fortissimo du chœur et de l'orchestre au complet, en partie même après pause générale précédente comme à la mes. 153, manquent aussi peu leur effet dramatique que le cri comparable « Barabam » dans la *Passion selon saint Matthieu* de Bach. Rythmique conflictuelle sur les mots « wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen » [comme de l'eau projetée de falaise en falaise], diastématique descendante sur « ins Ungewisse hinab » [plongeant dans l'incertain], recharge en canon et en imitation de la tension dans une partie médiane à partir de la mes. 178 avant la reprise de la thématique principale versatile mes. 272sq. et enchaînement sur un contraste majeur-mineur (p. ex. mes. 248sq.) sont chez Brahms des éléments structurels caractéristiques très expressifs pour décrire la souffrance et la mort de l'être humain. À la fin de la partie en do mineur, les voix s'aplanissent à l'unisson dans une conduite descendante des lignes, tandis que des parties instrumentales ascendantes annoncent la troisième partie conclusive. Ce qui suit est l'interprétation très personnelle du compositeur de l'idée du destin : mondes divin et humain s'unissent en un impressionnant adagio final, conclusion chargée d'espoir du *Chant du destin*.

Nous remercions tous ceux qui ont participé aux préparatifs voire aux recherches des sources pour cette édition, notamment Madame Katrin Reinhold (Stadtbibliothek Bonn, Schumannhaus), le Prof. Dr. Otto Biba ainsi que le Dr. Ingrid Fuchs (Gesellschaft der Musikfreunde à Vienne), Stefan Weymar (Brahms-Institut, Lübeck) et le Dr. Michael Struck (Brahms-Gesamtausgabe, Kiel).

Je dédie cette édition du *Chant du destin* de Brahms à mon père Alfons Boss (17.10.1929–24.12.2013).

Bonn, au printemps 2014
Traduction : Sylvie Coquillat

Rainer Boss

⁵ A. Dietrich, *Erinnerungen an Johannes Brahms in Briefen*, Leipzig, 1899, p. 65.

⁶ *Johannes Brahms, Briefwechsel*. Édité par la Société Allemande Brahms, Berlin, 1907–1922, réimpression Tutzing, 1974, T. III, p. 40.

⁷ Kalbeck (Annot. 1), T. 2, p. 366.

Le matériel suivant est disponible :
partition d'orchestre (Carus 10.399),
réduction piano-chant (Carus 10.399/03),
partition de chœur (Carus 10.399/05),
parties instrumentales (Carus 10.399/19).

Un arrangement avec un nombre diminué des instruments à vent de Russell Adrian est disponible également :

partition d'orchestre (Carus 10.399/50),
parties instrumentales (Carus 10.399/69).

Pour la réduction piano-chant, la partition de chœur, les parties des cordes et la partie des timbales, voir la version originale. Les 7 parties des instruments à vent de l'arrangement sont disponibles séparément (Carus 10.399/59).

Schicksalslied
von
Friedrich Hölderlin. Johannes Brahms op. 54.

Langsam und sehnsuchtsvoll.

Langsam und sehnsuchtsvoll.

Johannes Brahms, *Schicksalslied* op. 54

Erste Notenseite der Stichvorlage von 1871 in der Handschrift Hermann Levi mit Korrektur-Eintragungen zur Änderung der Partituraufteilung von Brahms. Dieser bevorzugte offensichtlich die traditionelle Partituranordnung der hohen Streicherstimmen (VI, Va) oberhalb der Chor-Akkolade, separiert von den tiefen Streicherstimmen (Vc, Cb) unterhalb des Chorsatzes, und korrigierte die moderne Anordnung Levi's.

The first page of the engraver's manuscript of 1871 in the handwriting of Hermann Levi. It contains corrections made by the composer himself, changing the modern ordering of the parts in the full score which had been laid out by Levi. Evidently Brahms preferred the more traditional organization, with the high strings (VI, Va) above the choral parts, separated from the low strings (Vc, Cb), which in turn were placed beneath the choral parts.

Quelle: Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck, Signatur: Bra : A2 : 17

Schicksalslied

op. 54

Johannes Brahms 1833–1897

Text: Friedrich Hölderlin 1770–1843

English version: Natalia Macfarren 1826–1916

Langsam und sehnsuchtsvoll

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Si^b/B

Fagotto I, II

Corno I, II
in Mi^b/Es

Tromba I, II
in Do / C

Trombone I, II

Trombone III

Timpani
in Mi^b, Re, Si^b/
es, d, B

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violino

Viola

Con.

Aufführungsdauer / Duration: ca. 16 min.

© 2014 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 10.399

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Urtext
edited by Rainer Boss

6

Corn
p

Timpani

3 3 3 3 3 3

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

A

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical score for measures 15-18. The score includes multiple staves for various instruments. Dynamic markings include *f* (forte), *p* (piano), and *dim.* (diminuendo). Performance instructions include *div.* (divisi) and a triplet of eighth notes marked with a '3'. A first ending bracket is present in the lower right of the score.

19 Fagotti

Timpani

Musical score for measures 19-22. It features parts for Fagotti and Timpani. The Fagotti part includes dynamic markings of *p* (piano). The Timpani part includes a triplet of eighth notes marked with a '3' and a *p* dynamic. The score concludes with a large graphic of an open book.

PROBE-PARTITUR
 Ausgabegualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical score for strings and woodwinds. The top staff (Violin I) starts with a piano (*p*) dynamic. The bottom staff (Cello/Double Bass) also starts with a piano (*p*) dynamic and includes a *pp* dynamic marking. The woodwind parts (Flute, Clarinet, Bassoon) are mostly silent in this section.

Corn

Musical staff for the Corn instrument, which is silent in this section.

Timpani

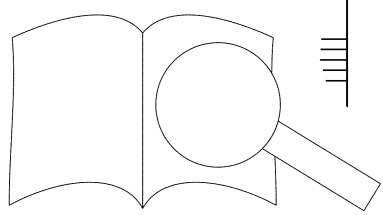
Musical staff for the Timpani instrument, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with triplet markings.

Alto

Musical staff for the Alto instrument, which is silent in this section.

Musical score for woodwinds and strings. The woodwind parts (Flute, Clarinet, Bassoon) have dynamic markings of *dim.* (diminuendo). The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Cello/Double Bass) also have *dim.* markings. The bottom staff includes a triplet marking.

PROBE-PARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

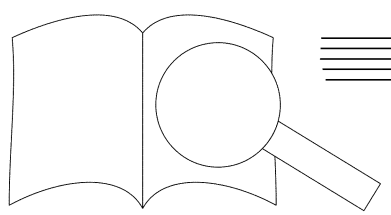


29

B

B

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Corni

Trombe

Tromboni

p sempre dolce

p sempre dolce

p sempre dolce

p semr

Ihr wan - delt dro - ben im a - chem Bo - den,
 Ye tread on path - ways t, elds of a - zure

se - li - ge Ge - ni - en. Ihr wan - delt dro - ben im a - chem Bo - den,
 spir - its be - yond the skies. Ye tread on path, thro' fields of a - zure

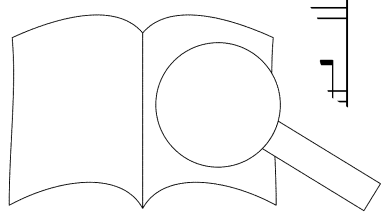
Ihr wan - de Licht auf wei - chem Bo - den,
 Ye tread on light, thro' fields of a - zure

ch - ben im Licht auf wei - chem Bo - den,
 ch - ways of light, thro' fields of a - zure

p pizz.

p pizz.

p



p dolce

p dolce

p dolce

p dolce

p dolce

molto p

se - li - ge Ge - ni - en. ö - rüh - ren Euch
 spir - its be - yond the skies. - ly fan - your white

se - li - ge Ge - ni - en. Göt - ter - lüf - te rüh - ren Euch
 spir - its be - yond the skies. bree - zes light - ly fan - your white

se - li - ge Ge - ni - en. an - zen - de Göt - ter - lüf - te rüh - ren Euch
 spir - its be - yond the skies. Soft bal - my bree - zes light - ly fan - your white

molto p

se - li - ge Ge - ni - en. Glän - zen - de Göt - ter - lüf - te rüh - ren Euch
 spir - its be - yond the Soft bal - my bree - zes light - ly fan - your white

pp

pp

pp

pp

pp

pizz.

pizz.

PROBENPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Timpani

leicht, robes, rüh - ren Euch leicht, fan your white robes, in . te rüh - ren, ght - ly - fan ye,

leicht, robes, rüh - ren Euch leicht fan your white robes ter lüf - te zes fan ye,

leicht, robes, rüh - r fan zen - de Göt - ter lüf - te bal - my bree zes fan ye,

leicht, robes, glän - zen - de Göt - ter lüf - te soft bal - my bree zes fan ye,

PROBENPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

D

Corni

p

rüh - ren Euch leicht, wie die Fin - gers he -
 fan - your white robes, like the fin - be arp's blest

p

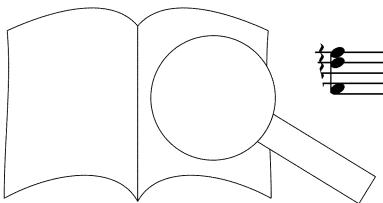
rüh - ren Euch leicht, wie die r - st - le - rin
 fan - your white robes, like th ti wake the harp's

p

rüh - ren Euch leicht, v - c - ers that Künst - le - rin
 fan - your white robes, e der that wake the harp's

p

rüh - ren Euch leicht, Fin - ger der Künst - le - rin
 fan - your white robes, e fin - gers that wake the harp's



PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

cresc. poco a poco

cresc. poco

a poco

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

cresc.

li - ge Sai - ten, wie die Fin - ger, wie - ger
in - spi - ra - tion like the fin - gers, like iat

hei - li - ge Sai - ten, wie die Fin - ger der
blest in - spi - ra - tion like the fin gers that

hei - li - ge Sai - ten, wie die Fin - ger der
blest in - spi - ra - tion like the fin e gers that

hei - li - ge Sai - ten, he ger, die Fin - ger der
blest in - spi - ra - tion gers, the fin gers that

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

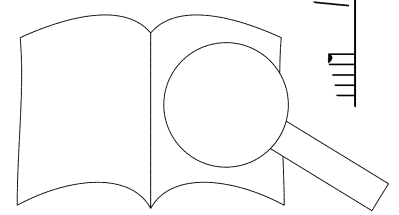
cresc. poco a poco

arco

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

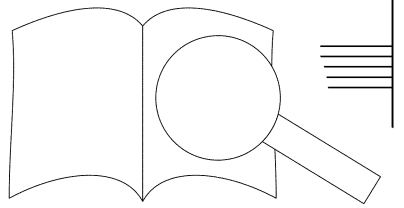


Künst - le - rin hei - li - ge, hei - li - ge Sai -
 wake the harp's blest - and be - nign - in - spi - ra -

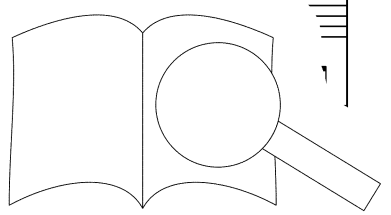
Künst - le - rin hei - li - ge ten.
 wake the harp's blest in - spi tion.

Künst - le - rin hei - li - ge, b ten.
 wake the harp's blest and be - n. tion.

Künst - le - rin hei Sai ten.
 wake the harp's blest ra tion.



PROBE-PARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



schla - fen - de Säug - ling, at - men die Himm - li
 babe in its slum - ber, the heav'n - ly spir - li

schla - fen - de Säug - ling, at - men die H.
 babe in its slum - ber, the heav'n - ly spi

schla - fen - de Säug - ling, at - men .m - .en;
 babe in its slum - ber, "e heav'n reathe;

schla - fen - de Säug .m - li - schen;
 babe in its slum .pir - its breathe;

PROBENPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

p *pp* *p* *pp* *p* *pp*

p *pp* *p dolce* *pp dolce* *pp* *pp dolce*

p

keusch be-wahrt in be-schei-de-ner Knos wig, e-wig ih-nen der
 in their hearts, like the rose-bud en-fer e di-vine for e-ver en-

p

keusch be-wahrt in be-schei-de-ner Knos - pe blü-het e-wig, e-wig ih-nen der
 in their hearts, like the rose-bud - ded, burns the flame di-vine for e-ver en-

p

keusch be-wahrt in be-schei-de-ner Knos - pe blü-het e-wig ih-nen der
 in their hearts, like the rose-bud - ded, burns the flame di-vine for e-ver en-

p

keusch be-wahrt in be-schei-de-ner Knos - pe blü-het e-wig, e-wig ih-nen der
 in their hearts, like the rose-bud - ded, burns the flame di-vine for e-ver en-

pizz.

div.

PROBEEPARTITUR
 Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

I solo

Musical score for strings and woodwinds. The top staff is marked 'I solo' and 'p'. The bottom staff is marked 'p'. The woodwind staff (Corno I/II) is marked 'p dolce' and 'I'.

Corno I/II

p dolce

Musical score for Corno I/II, marked 'p dolce' and 'I'.

Geist.
 shrin'd. _

Geist.
 shrin'd.

Geist.
 shrin'd.

Geist.
 shrin'd.

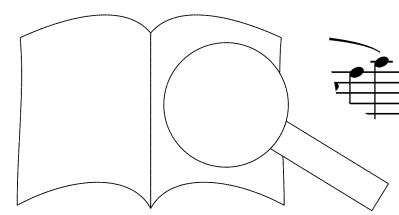
Und die
 And their

p

Vocal staves for 'Geist. shrin'd.' and 'Und die And their'. The 'Und die' part is marked 'p'.

Musical score for strings and woodwinds. The bottom staff is marked 'p'. The woodwind staff has markings 'a1' and '3'.

p



PROBE-PARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

dim.

p *dir*

Und die se - li - gen Au - gen bli - cken in stil - - - - - lig, e - - ger
 And their vi - sion ce - les - tial ga - zes se - rene e - ver -

p

Und die se - li - gen A - bli - - - - - light wi - ger
 And their vi - sion ce - A - bli - - - - - light e - ver -

se - li - gen Au - gen bli - - - - - ler, e - wi - ger
 vi - sion ce - les - tial gr - on light e - ver -

p *dim.*

Die se - li - gen Au - - - - - ler, e - wi - ger
 Their vi - sion ce - l - - - - - ene on light e - ver -

arco

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

muta in Do / C

p *pp*

Klar - heit, bli - cken in stil - ler, Klar
 las - ting, ga - zes se - rene on

p *pp*

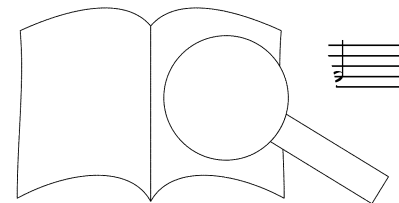
Klar - heit, bli - cken, in Klar
 las - ting, ga - zes, on r - las

p

Klar - heit, bli - e - wi - ger Klar
 las - ting, ga - zes on light e - ver - las

Klar - heit, bli - cken in e - wi - ger Klar
 las - ting, ga - zes on light e - ver - las

arco



Four musical staves (two treble clefs, two bass clefs) showing rests for strings and woodwinds.

Corni

Trombe

Tromboni

Timpani

pp

pp

p

3

3

3

Brass section (Cornets, Trumpets, Trombones) and Timpani part. The brass parts have rests. The timpani part features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets, starting at a *p* dynamic.

heit.
ting.

heit.
ting.

heit.
ting.

heit.
ting.

Four musical staves for woodwinds (flutes, oboes, bassoons, and clarinets) with rests and the instruction "heit. ting." written above each staff.

p

dim.

div.

dim.

dim.

dim.

dim.

div.

pp

pp

pp

pp

pp

String and woodwind parts. The strings play a sustained note with a *p* dynamic. The woodwinds have rests. The brass section (from the previous system) continues with a melodic line, marked with *pp* and *dim.* dynamics, and includes a *div.* (divisi) instruction.

PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Allegro

pp

pp

pp

in Do / C
a 2

pp

pp

pp

tr

tr

pp

ten.

f

ten.

f

in Re, Do, Sol / d, c, G

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

a 2
mf
mf
mf
mf

f

Doch uns ben, auf
But we ted to

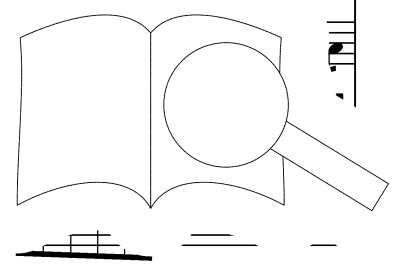
ge - ge - ben, auf
been fa - ted to

ist ge - ge - ben, auf
have been fa - ted to

But uns ist ge - ge - ben, auf
we we have been fa - ted to

f

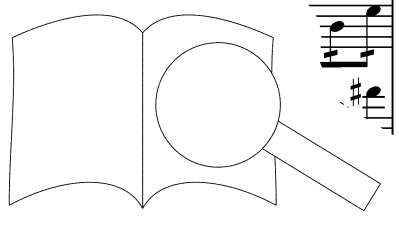
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



kei - ner Stät te Es schwin -
 find on earth no They va -

kei - ner Stät zu ruhn. Es schwin -
 find on earth re - pose. They va -

kei - ner Stät te zu ruhn. Es schwin -
 find on earth no re - pose. They va -



PROBEEPARTHEUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical score for the first system, featuring piano and violin parts. The piano part includes dynamic markings such as *p.p.* and *cresc.*. The violin part also includes *cresc.* markings.

Musical score for the second system, including piano and violin parts. The piano part includes dynamic markings such as *cresc.* and *cr*.

Vocal score for the first system with German and English lyrics:

den, es fal - len die lei a, den - den
 nish, they fal - ter, our suf or - ro - wing

den, es fal - len die den, lei - den - den
 nish, they fal - ter, ring, sor - ro - wing

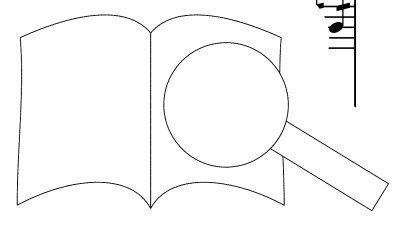
den, es fal - len lei den - den, lei - den - den
 nish, they fal - len fe - ring, sor - ro - wing

Vocal score for the second system with German and English lyrics:

den, es fal lei den - den, lei - den - den
 nish, they fo' suf - fe - ring, sor - ro - wing

Musical score for the second system, including piano and violin parts with dynamic markings like *cresc.*

PROBENPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



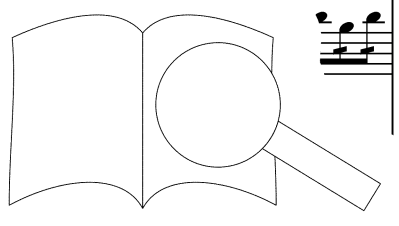
Men - schen blind - lings, von ei - ner
 bro - thers; blind - fold. ags fold, from hour to

Men - schen blind - lings von ei - ner
 bro - thers; blind - fold, from hour to

Men - schen d blind - lings von ei - ner
 bro - thers; blind - fold, from hour to

Men - lings, blind - lings von ei - ner
 bro - fold, blind - fold, from hour to

PROBENPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

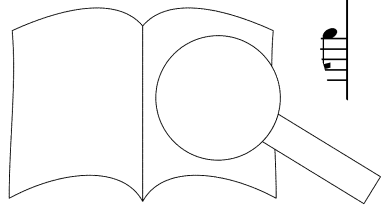


Stun - de zur an - dern, blind - ner Stun - de zur
 hour they are dri - ven, blind to hour they are

Stun - de zur an - dern, on ei - ner Stun - de zur
 hour they are dri - ven, from hour - ner to hour they are

Stun - de zur an - de lings von ei - ner Stun - de zur
 hour they are dri - de fold from hour - ner to hour they are

Stun - de zur an d - lings von ei - ner Stun - de zur
 hour they are d - lind - fold from hour to hour they are



F

144

an dri - - dern, wie Was wa - ser pe zu
 dri - - ven, like wa - ter 'gainst the
 an dri - - dern, wie like Was wa - Klip dash'd - pe 'gainst zu
 dri - - ven, like u ser von is dash'd - 'gainst the
 an dri - - dern, ser ter von is Klip dash'd - pe 'gainst zu
 dri - - ven, ser ter von is dash'd - 'gainst the

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

GP

Musical score for the first system, featuring piano, violin, and cello parts. The piano part includes a dynamic marking of *ff* and a fermata. The violin and cello parts also feature *ff* markings and fermatas.

Musical score for the second system, including piano, violin, and cello parts. The piano part has a dynamic marking of *ff* and a fermata. The violin part includes a dynamic marking of *ff* and a fermata. The cello part has a dynamic marking of *ff* and a fermata. A marking 'a 2' is present above the piano staff.

Vocal score for three voices (Soprano, Alto, Tenor) with German lyrics. The lyrics are: "Klip - pe ge - wor - fen, - lang / rocks by the tem - pest, ly". The piano accompaniment includes a dynamic marking of *ff* and a fermata.

Musical score for the third system, featuring piano, violin, and cello parts. The piano part includes a dynamic marking of *ff* and a fermata. The violin and cello parts also feature *ff* markings and fermatas. The lyrics continue: "Klip - pe ge - wor - fen, - lang / rocks by the tem - pest, ly".

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical score for the first system, consisting of piano and bass staves. The piano part includes dynamic markings such as *ff* and *pp*. The bass part includes dynamic markings such as *ff*.

p
ins the Un - ge wis lures
Un - known lures

p
ins the Un - ge wis lures nab,
Un - known lures low,

p
ins the Un - ge hi - nab,
Un - known be - low,

p
ins the Un - w se hi - nab,
the Un - us be - low,

Musical score for the second system, including vocal lines with lyrics and piano/bass accompaniment. Dynamic markings include *p* and *ff*.

Musical score for the third system, including piano and bass staves. The piano part includes dynamic markings such as *pp* and *ff*. The bass part includes dynamic markings such as *pp* and *ff*.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

p
ins the Un - ge
the Un - known

p
ins the Un - se
the Un - us

p
ins the Un - wis se
the U - lures us

p
ins the Un - ge
the U - known wis lures

pp

pp

pp

p

dim.

pp

G

hi - nab.
be - low.

hi - nab.
be - low.

hi - nab.
be - low.

se hi - nab.
us be - low.

G

dim.

VI I

VI II

sempre *pp*

sempre *pp*

sempre *pp*

pp

H

Musical score for strings and woodwinds. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in a minor key and features several measures of sustained notes and chords, with dynamic markings of *p* (piano) and *pp* (pianissimo). A large bracket groups the first four measures of the string parts.

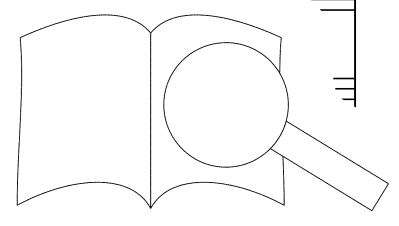
Corni

Musical score for woodwinds and vocal line. It includes staves for Corni (Horn), Flauto (Flute), Clarinetto (Clarinet), and Basson (Bassoon). The vocal line is written in a lower register. The music features melodic lines with dynamic markings of *p* and *espress.* (espressivo). A large bracket groups the first four measures of the woodwind parts.

p *espress.*
 Doch uns
 But we
espress.
 Doch uns ist ge - ge -
 But we have been fa -

H

Musical score for strings and woodwinds. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in a minor key and features several measures of sustained notes and chords, with dynamic markings of *dim.* (diminuendo). A large bracket groups the first four measures of the string parts.



p dolce *dim.*

p *dim.*

p dolce *dim.*

auf kei ner
To fi on

auf kei ner
To and on

ist ge - ge - ben auf
have been fa - ted to ner
arth, on

ben auf kei
ted to find th er, on kei earth, ner
on on

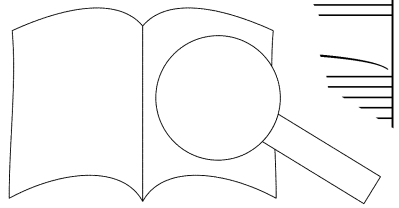
p *dim.*

dim.

dim.

p *dim.*

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



pp

pp

pp

Stät - - te zu ruhn,
 earth - - no re pose,

pp

Stät - - te zu ruhn,
 earth - - no re pose,

pp

Stät - - te zu ruhn,
 earth - - no re pose,

pp

Stät - - te zu ruhn,
 earth - - no re pose,

pp

Stät - - te zu ruhn,
 earth - - no re pose,

pp

dim.

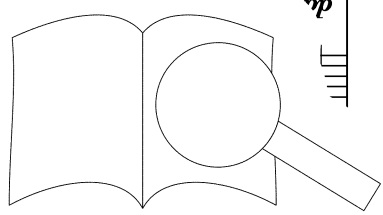
pp

pp

pp

pp

PROBE-PARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



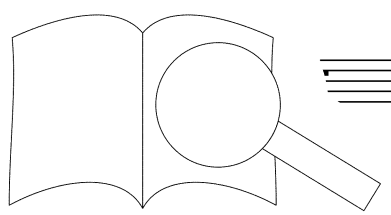
I

Musical score system 1, measures 1-8. It features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part consists of sustained chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

Musical score system 2, measures 9-16. This system includes vocal lines with lyrics. The lyrics are: "ist ge- / have been / doch / But". The piano accompaniment continues with sustained chords and a bass line. Dynamics include *p* (piano).

Musical score system 3, measures 17-24. It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part continues with sustained chords and a bass line. Dynamics include *p* (piano). A large watermark is overlaid on this system.

PROBE-PARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



espress. cresc.
 doch uns, -
 But we, -

ge - ben auf kei - ner Stät - te zu ruhn, uns
 fa - ted to find on earth no re - pose, we

espress.
 uns ist ge - ge - - - - - doch uns
 we have been fa - - - - - but we

u st ge - ge - - - - - doch uns
 we nave been fa - ted, but we

p cresc. *mf*

p cresc. *mf*

p cresc.

p cresc.

ist ge - ge - ben, uns ist ge - ge - ben,
 have been fa - ted, we have been fa - ted

ist ge - ge - ben, uns ist ge - ge - ben,
 have been fa - ted, we have been fa - ted

ist ge - ge - ben, uns ist ge - ge - ben,
 have been fa - ted, we have been fa - ted

ist ge - ge - ben, uns ist ge - ge - ben,
 have been fa - ted, we have been fa - ted

ist ge - ge - ben, uns ist ge - ge - ben,
 have been fa - ted, we have been fa - ted

ist ge - ge - ben, uns ist ge - ge - ben,
 have been fa - ted, we have been fa - ted

ist ge - ge - ben, uns ist ge - ge - ben,
 have been fa - ted, we have been fa - ted

ist ge - ge - ben, uns ist ge - ge - ben,
 have been fa - ted, we have been fa - ted

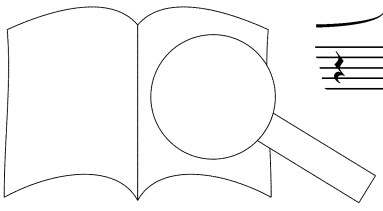
auf kei - ner on - te zu
 to find on no re

auf kei - r Stät te zu
 to find earth no re

auf kei fir Stät te zu
 to find earth no re

auf ner Stät te zu
 to on earth no re

div.



PROBENPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

pp

ruhn,
pose,

pp

zu
re

ruhn.
pose.

ruhn,
pose,

ruhn.
pose.

ruhn,
pose,

pp

zu
re

ruhn.
pose.

ruhn,
pose,

zu
re

ruhn.
pose.

pp

pp

ppp

pp

p

Doch
But

p

doch
but

Doch
But

doch
but

uns,
we,

doch
but

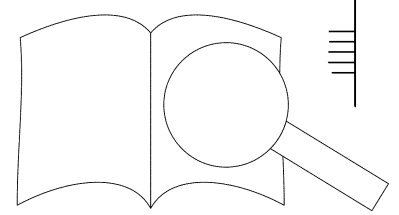
ch
But

uns,
we,

doch
but

2 soli

2 soli



Flauti

Oboi

Clarineti

Fagotti

a 2

ppp

p molto cresc.

Corni

a 2

ppp

Timpani

ppp

uns,
we,

uns,
we,

uns,
we,

uns,
we,

doch
but

uns
we

doch
but

uns
we

a. bu.

ut

p

molto cresc.

molto cresc.

molto cresc.

Tutti

p molto cresc.

p molto cresc.

Tutti

p molto cresc.

PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

a 2

p molto cresc.

a 2

p molto cresc.

a 2

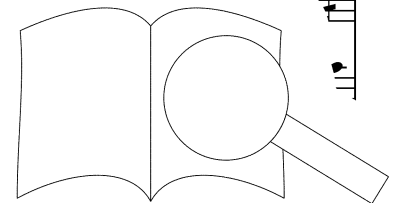
ist ge - ge - ben, auf kei - ner Stä - te zu
 have been fa - ted, to find on ec - no re -

ist ge - ge - ben, auf kei - ne - te zu
 have been fa - ted, to find ne - no re -

ist ge - ge - ben, - - - - - te zu
 have been fa - ted, - - - - - th - no re -

ist ge - ge - ben, - - - - - te zu
 have been fa - ted, - - - - - on Stä earth - - - - - no re -

PROBE PARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



First system of musical notation, featuring vocal lines and piano accompaniment. Dynamics include *f*.

Second system of musical notation, including parts for Trombe and Tromboni. Dynamics include *f*.

Third system of musical notation, including vocal lines with lyrics. Dynamics include *f*.

ruh. pose. Es schwin - den, die lei -
 They va - nish, er our suf -

ruh. pose. Es schwin - len die lei -
 They va - ter our suf -

ruh. pose. Es in es fal - len die lei -
 They they fal - ter our suf -

ruh. pose. den, es fal - len die lei -
 nish, they fal - ter our suf -

Fourth system of musical notation, including piano accompaniment. Dynamics include *f*.

PROBEEPARTHEUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical score for the first system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The piano part includes a grand staff with treble and bass clefs.

Musical score for the second system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The piano part includes a grand staff with treble and bass clefs.

Musical score for the third system, featuring piano accompaniment. The piano part includes a grand staff with treble and bass clefs.

Musical score for the fourth system, featuring vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The piano part includes a grand staff with treble and bass clefs.

den - den, lei - den - den Men
fe - ring, sor - ro - wing bro

den - den, lei - den - den
fe - ring, sor - ro -

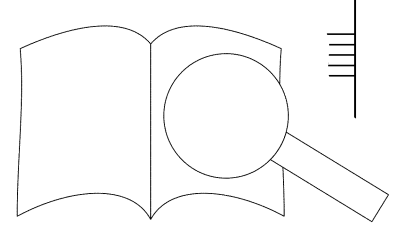
den - den, lei - der
fe - ring, sor -

den - den,
fe - ring,

Men - schen, blind - lings,
bro - thers, blind - fold,

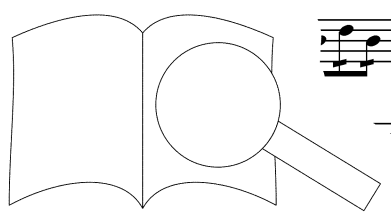
Musical score for the fifth system, featuring piano accompaniment. The piano part includes a grand staff with treble and bass clefs.

PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



blind - lings, blind - lir Stun - de zur an -
 blind - fold, blind - " hour they are dri -
 blind - lings, blind - ner Stun - de zur an -
 blind - fold, blind - our to hour they are dri -
 blind - lings, nd von ei - ner Stun - de zur an -
 blind - fold, fold from hour to hour they are dri -

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



L

Musical score for the first system, featuring piano and bass staves with chords and melodic lines. The music is in a minor key and includes dynamic markings such as *f*.

Musical score for the second system, including vocal lines with German lyrics. The lyrics are:
 - dern, wie Was ser pe zu
 - ven, like wa ter 'gainst the
 - dern, wie Was Klip pe zu
 - ven, like wa dash'd 'gainst the
 - dern, w. von Klip pe zu
 - ven, like is dash'd 'gainst the
 - dern, ser von Klip pe zu
 - ven, ter is dash'd 'gainst the

Musical score for the third system, featuring piano and bass staves with melodic lines and dynamic markings such as *molto f* and *f*. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid on the page.

GP

Klip - pe ge - wor - fen, - - - lang
 rocks by the tem - pest, - - - ly

Klip - pe ge - wor - fen, - - - lang
 rocks by the the - - - ly

8 Klip - pe ge thr fe - jahr - - - lang
 rocks by thr fe - jahr - - - ly

Klip - pe ge wor - fen, jahr - - - lang
 rocks by the the pest, dark - - - ly

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

ff
ff
ff
ff
ff
ff

p
ins the Un - ge know - wis lures

p
ins the Un - ge know - hi - nab, be - low,

p
ins the Un - ge know - se hi - nab, us be - low,

p
ins the Un - ge know - wis lures - se hi - nab, us be - low,

pp
pp
ff
ff

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical score system 1, measures 1-4. Treble and Bass clefs. Chords and rests.

Musical score system 2, measures 5-8. Treble and Bass clefs. Chords and rests.

Musical score system 3, measures 9-12. Bass clef. Rests.

Musical score system 4, measures 13-16. Includes vocal lines with lyrics and piano markings.

p ins the Un - ge wis
know us

p ins the Un - se
us

p ins the Un wis se
lures us

p ge know wis lures se
us

Musical score system 5, measures 17-20. Includes piano accompaniment with dynamics and a magnifying glass graphic.

p

pp

dim.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

p

Corni

Trombe

p

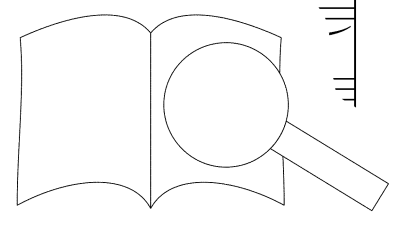
hi - - nab,
be - - low,

hi - - nab,
be - - low,

hi - - nab,
be - - low,

hi - - nab,
be - - low,

p



PROBE-PARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

p

più p

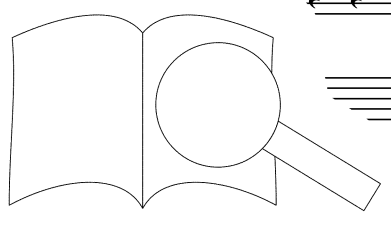
p

ins Un - ge - wis nab!
 the Un - known lures low!

p

ins Un - wi - se hi - nab!
 the Un - wise us be - low!

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Musical score system 1, measures 1-6. It features four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The key signature has two flats. Dynamics include *più p* and *pp*. There are slurs and hairpins in the piano parts.

Musical score system 2, measures 7-12. It features four staves: two vocal staves and two piano accompaniment staves. The piano part continues with slurs and hairpins.

Musical score system 3, measures 13-18. It features four staves. The vocal staves have lyrics: "ins the Un - ge - known". The piano accompaniment staves have a dynamic marking of *p*.

Musical score system 4, measures 19-24. It features four staves. The vocal staves have a first ending bracket labeled "1.". The piano accompaniment staves have slurs and hairpins. A large graphic of an open book is positioned at the bottom right of the system.

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical score for a choir and orchestra. The score includes vocal parts with lyrics and instrumental parts. Dynamics range from forte (f) to mezzo-forte (mf). A large watermark "PROBE-PARTITUR" is overlaid diagonally across the page.

Lyrics: wis - se hi - nab! / lures us be - low!

pp

First system of musical notation with four staves. The top staff contains a melodic line with a *pp* dynamic marking. The other three staves are mostly empty.

p

Second system of musical notation with four staves. The bottom staff contains a bass line with a *p* dynamic marking. The other three staves are empty.

Third system of musical notation with four staves, all of which are empty.

pizz.

pp

Fourth system of musical notation with four staves. The top staff has a *pizz.* marking. The bottom staff has a *pp* marking. The system concludes with a large graphic of an open book.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Adagio

I solo

380

legato e molto espress.

II

pp

pp sempre

pp sempre

pp sempre

f

pp sempre

pp sempre

Tromboni

pp sempre

pp sempre

Adagio

arco

pp

pp

pp dolce

sempre *pp*

sempre *pp*

sempre *pp*

sempre *pp*

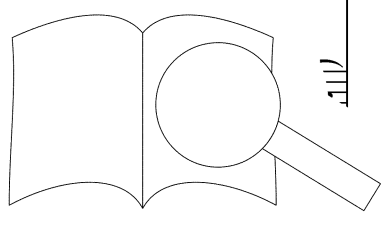
First system of musical notation, measures 385-388. It features a vocal line with lyrics "poco cre - -" and a piano accompaniment with various articulations and dynamics.

Second system of musical notation, measures 389-392. It includes a piano part starting with a *pp* dynamic marking and a vocal line with lyrics "poco cre - -".

Third system of musical notation, measures 393-394, consisting of empty staves.

Fourth system of musical notation, measures 395-398. It contains complex piano accompaniment with triplets and a vocal line. A large watermark is overlaid on this section.

PROBE-PARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



scen - do

scen - do

pp *pp* *pp* *pp*

p cresc. *p* cresc. *p* cresc. *p* cresc.

pp *pp* *pp*

p cresc. *p* cresc.

pp *pp*

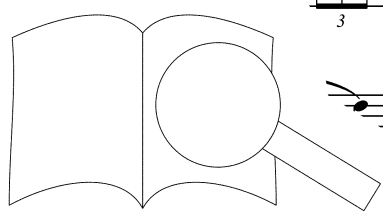
p cresc. *p* cresc.

ppp *ppp* *ppp* *ppp*

p *p* cresc.

PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



First system of musical notation, featuring four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music consists of chords and melodic lines with dynamic markings of *f* (forte).

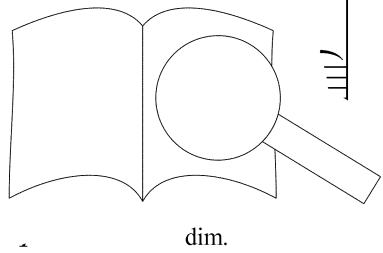
Second system of musical notation, featuring four staves. It includes triplets and dynamic markings such as *f dim.*, *fp dim.*, and *p*.

Third system of musical notation, featuring two staves. It includes trills (tr) and triplets, with dynamic markings of *pp* and *dim.*

Fourth system of musical notation, featuring four staves. It includes triplets and dynamic markings of *f*, *p*, and *dim.*

Fifth system of musical notation, featuring four staves. It includes triplets and dynamic markings of *f* and *dim.*

PROBE-PARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



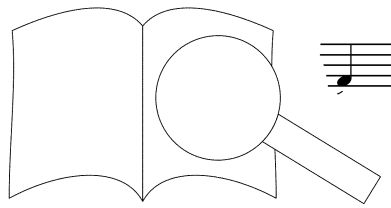
A system of five empty musical staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and three additional staves.

The second system of music, featuring a grand staff with treble and bass clefs, and three additional staves. It contains musical notation including notes, rests, and dynamic markings.

The third system of music, featuring a grand staff with treble and bass clefs, and three additional staves. It contains musical notation including notes, rests, and dynamic markings.

The fourth system of music, featuring a grand staff with treble and bass clefs, and three additional staves. It contains musical notation including notes, rests, and dynamic markings.

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



First system of musical notation. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first treble staff has a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic, followed by a *pp* dynamic. The other staves provide harmonic accompaniment with various dynamics including *pp*.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar dynamics and instrumentation.

Third system of musical notation, featuring a triplet of eighth notes in the bass clef staff.

Fourth system of musical notation, including a *div.* (divisi) instruction and a large graphic of an open book at the bottom right.

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Dieser Neuausgabe von Brahms' *Schicksalslied* op. 54 liegt als Hauptquelle der Erstdruck vom Dezember 1871 zugrunde, dessen Handexemplar aus dem Nachlass des Komponisten die letzten Korrekturen von Brahms enthält und demnach den maßgebenden Notentext überliefert (Sigle: **A**). Ergänzend wurde die Stichvorlage für den Erstdruck (Sigle: **B**) berücksichtigt. Es handelt sich um eine Partitur-Abschrift von Hermann Levi, wiederum mit Korrektureintragungen von Brahms, die Ende September 1871 unmittelbar vor der Drucklegung an den Verlag Simrock geschickt wurde.¹ Das noch bis in die 1990er Jahre verschollene Manuskript ist wieder aufgetaucht und kann nun erstmals im Rahmen einer Edition vorgestellt und berücksichtigt werden. Für gewöhnlich ließ Brahms von seinen autographen Vorlagen Abschriften anfertigen, um sie nach eingehender Korrektur als Stichvorlagen an den Verlag zu schicken, was den Quellenwert der Stichvorlagen vielfach über den der Autographen hebt.

Das gilt insbesondere für die autographe Partitur des Schicksalsliedes, die skizzenbuchartig mit zahlreichen Änderungen, Ausstreichungen, Überklebungen, Nachträgen und erneuten Streichungen noch nicht den endgültigen Notentext überliefert, sondern eher den problematischen Schaffensprozess widerspiegelt. Die autographe Partitur, datiert „Mai 1871“ (Library of Congress, Washington) enthält u. a. die im Vorwort bereits erwähnten Chorerergänzungen im Schlussteil, die aber dann doch wieder ausgestrichen wurden. Das Autograph wurde vermutlich für die Uraufführung am 18. Oktober 1871 in Karlsruhe genutzt. Wie üblich überwachte Brahms persönlich die Veröffentlichung des Erstdrucks wie die genannten Korrektureintragungen in Stichvorlage und Handexemplar des Erstdrucks belegen, so dass detaillierte Untersuchung bzw. die Einbindung des Partitur-Autographs in den Quellenvergleich nicht zwingend durch einen Ausspruch von Brahms Bestätigung ist. „Die Handschrift ist nicht maßgebend, sondern korrigierte gestochene Partitur!“²

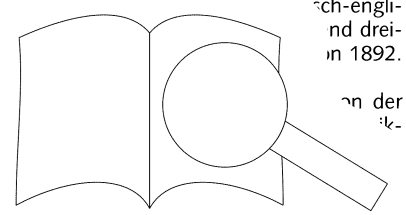
Ergänzend wurden bei fraglichen Stellen zu Rate gezogen:
– Die zweisprachige Neuausgabe von 1875ff. mit englischer Übersetzung. Die „neue“ Platten- und Verlagsnummer befindet sich auf der Rückseite des Titels und auf sämtlichen Notenblätter. Die Erstauflage 7177 von 1871 ist offensichtlich für die englischsprachige Ausgabe verwendet worden. Der englische Text ist an verschiedenen Stellen gedrungen hinzugefügt worden. Auf dem Titelblatt: „Translated and decorated by Amédée Boutarel“. In der jüngeren Neuausgabe³ inkl. französischer Übersetzung von Amédée Boutarel wurden ebenso die Korrekturen in Brahms' Handexemplar keine Berücksichtigung gefunden.
– Die Gesamtausgabe (GA)⁴, hrsg. 1926f. von Eusebius Manuwieski und Hans Gál im Auftrag der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien bei Breitkopf & Härtel (Leipzig),

wurde das Schicksalslied auf Basis des Simrock-Erstdrucks inkl. dreisprachigem Nachdruck und Handexemplar ediert. 1949 gab es einen Reprint für den nordamerikanischen Markt, 1965 eine weitere Neuauflage mit Korrekturen von Gál.

A: Handexemplar des Erstdrucks 1871
Brahms' Handexemplar des Erstdrucks befindet sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (A-Wgm, Nachlass Brahms, Signatur *Johannes Brahms. Handexemplare Bd. 30.*) Die Partitur-Erstausgabe ist im Dezember 1871 im Verlag Simrock, der 1870 von Bonn nach Berlin umsiedelte, unter der Platten- und Verlagsnummer 7177 erschienen. Im Gegensatz zu den mehrsprachigen Folgeauflagen findet sich nur deutscher Text, so auch der Titel „SCHICKSALS-LIED von Friedrich Hölderlin für Chor und Orchester von JOHANNES BRAHMS. OP. 54.“ Die Partitur im Oktavformat hat auf der Titelseite den Text abgedruckt. Der Notentext folgt auf dem ersten Blatt. Das 18-zeilige Notensystem ist eingeteilt von links nach rechts in Instrumentenbezeichnungen in originaler Schreibweise: 2 Flöten. | 2 Hoboen. | 2 Clarinetten. | 2 Hörner in Es. | 2 Trompeten in B. D. | Violinen. [2 Systeme] | Bass. | Violoncello. | Contrabass.

B: Stichvorlage 1871
Die Stichvorlage ist eine handschriftliche Abschrift von Hermann Levi, datiert „Mai 1871“ (Library of Congress, Washington). Sie ist im Vorwort bereits erwähnt. Der Erstdruckverleger Fritz Simrock hat die Stichvorlage für den Erstdruck verwendet. Das Manuskript besteht aus 39 20-zeiligen Blättern (gerade Type = deutsche Schrift): „Schicksalslied von Friedrich Hölderlin für Chor und Orchester komponiert von Johannes Brahms. | op. 54. | Partitur.“ Oben rechts befindet sich ein Aufkleber mit dem Namen des Komponisten und dem Titel des Werkes: „Kopie von Hermann Levi“. Mit Bleistift sind oben wiedergegebenen Titel den Vornamen „Johannes“ und „Friedrich“ ergänzt sowie mit violetter Tinte die Opusnummer „54“ und unten rechts den Verlegernamen bzw. den Namen des Manuskripts „Herrn Simrock“. Bereits auf der ersten Notenseite finden sich autographe Randbemerkungen, die durch Einfügungszeichen bzw. Klammern, um den von Levi oberhalb der kompletten Streicherakkolade angeordneten Chor zwischen Violinen/Viola und Violoncello/Kontrabass zu setzen. Weiteres ist in den Einzelanmerkungen mitgeteilt.

¹ Margit L. McCorkle, *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1984, S. 225f.
² Vgl. dazu Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck, „32 Stichvorlagen von Werken Johannes Brahms“, in: *Patrimonia-Heft 107*, 1995, S. 18.
³ Dreisprachig sind allerdings in der Partiturausgabe von 1892 nur Titel und vorangestellter Textabdruck. Der Notentext ist lediglich zweisprachig unter dem Titel abgedruckt. Die deutsch-englische Partiturausgabe von 1892 ist dreisprachig und dreisprachig.
⁴ Die „neue“ Johannes Brahms Gesamtausgabe der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien erschien in der vorliegenden Ausgabe noch nicht vor.
⁵ Brahms-Institut (Anm.).
⁶ Zehn handstrahierte Doppelblätter: 32, x 26/26, ...



Paginierung findet sich jeweils rechts oben auf den ungeraden Seiten, mit Bleistift von Brahms eingetragen. Am Schluss auf der letzten Seite rechts unten ist von Levi die Datierung: „Baden. I Mai 71.“ nach der autographen Vorlage notiert.

II. Zur Edition

Die vorliegende Partitur basiert auf Brahms' Handexemplar des Erstdrucks als Hauptquelle **A** sowie der Stichvorlage als Nebenquelle **B** (um Herausgeberentscheidungen zu stützen und vor allem alternative Lesarten aufzuzeigen). Alle Änderungen und Ergänzungen des Herausgebers gegenüber Quelle **A** sind als Einzelmerkungen in Teil III des Kritischen Berichts belegt bzw. im Notentext diakritisch gekennzeichnet, insofern darstellbar. Ergänzte Bögen und Crescendo/Decrescendo-Gabeln sind gestrichelt, Akzidentien sowie Angaben zu Dynamik und Artikulation im Kleinstich, schmal (Staccatokeile) oder in Klammern (Staccatopunkte) und textliche Ergänzungen kursiv gesetzt.

Die Partitur wurde entsprechend heutiger Editionspraxis modernisiert. Das betrifft u. a. die Akkoladenanordnung des kompletten Streichersatzes unterhalb des Chores ohne die Aufspaltung in hohe und tiefe Streichergruppen und die Bogensetzung (bei Aneinanderreihung von Bindebögen und Haltebögen wurde konsequenter als in der Vorlage der Bindebogen bis zum Ende des Haltebogens verlängert). Auch die C-Schlüsselung wurde bei Sopran, Alt und Tenor zugunsten von Violinschlüsselung aufgegeben. Warnakzidentien unterliegen nicht der Editions kritik, d. h. überflüssige wurden ohne Nachweis getilgt bzw. notwendige eingefügt, Taktzahlen wurden hinzugefügt.

Auf polyphone Pausensetzung in Systemen für 2 Instrumente (I./II. Flöte etc.) wurde vielfach zugunsten von Stimmenangaben „I“ und „II“ verzichtet. Einfach gesetzte dynamische Angaben gelten in der Regel für beide Stimmen; in einigen Fällen wurden diese bei unterschiedlichem Stimmwert unter diakritischer Kennzeichnung verdoppelt. Staccato- und -punkte sind bei polyphoner Instrumententeile. Separathaltung bei zwei Stimmen in einem System. Nachweis der zweiten Stimme hinzugefügt. Paukenstimme wurde mit Vorzeichen versehen. Instrumentenbezeichnungen durch italienische wie „Flauto I“ bei Triolen etc. sind ausnotiert ergänzt.

Der deutsche Text folgt dem Hauptquellentext. Die Orthographie und Silbentrennung sind nachweis modernisiert (z.B. „ins“ statt „in's“ etc.). Weggelassener Text im Erstdruck wurde ohne Nachweis

In der Ausgabe fielen u. a. folgende Besonderheiten auf: getilgte Angaben für Violoncello und Contrabbasso (bzw. I./II. u. III. Trompete) notierte Dynamikzeichen, Akzente etc., „col *mo*“-Passagen in den zweiten Violinen und Bratschen

und „8^{va}“-Passagen. Ebenso ist die rechte Abwärtshaltung ein Charakteristikum der Stichvorlage. Gegenüber Quelle **A** fehlen vor allem im Bereich Dynamik und Ausdruck einige Angaben: so z. B. *p* (T. 65.4 Fg, 66.1 Clt), *pp* (T. 53.2/4 Clt, 73.1 Cb), *f* (T. 111.3 A/T/B, 146.1 Holzbläser/Cor, 283.3 B, 364.1 Ob) und „*espress.*“ (T. 193/195.3 B/T, 221/223.3 A/T und 229.3 S).

III. Einzelmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Cb = Contrabbasso, Clt = Clarinetto, Cor = Corno, Fg = Fagotto, Fl = Flauto, Ob = Oboe, S = Soprano, T = Tenore, Timp = Timpani, Tr = Tromba, Trb = Trombone, Va = Viola, Vc = Violoncello, Vl = Violino.

Zitierfolge: Takt – Stimme und Zeichen im Takt (Note, Pause) – Lesart der Quellen (Sigle **A**, **B**).

Fehlt beim Zitat paarweise besetzter Stimmen die Unterscheidung durch römische Ziffern, sind beide Stimmen gemeint.

Langsam und sehnsuchtsvoll

1	Va 4	A, B: Beischrift „a2“ in der „div.“ ersetzt
4	Fl I 1–2	B: Ganze Note a ⁷
4	Fg II	B: zwei Halbe Note
4	Vl II 2–4	B: ohne Bogen
5	Fl I 1–2	B: Ganze Note
9/10	Timp	A: < vor
10	Vl II 1–4	B: ohne
15	Vl, Va 4–5	A, B: „d“ in c durch „d“
18/19	Timp	„s.4“
19	Timp	„teli.“ –3 Viertelpause
20	Cb 1–2	aus
25	Fg 1	„chi.“
29	A	„s“
31		anden
32		es ² und Viertelpause statt Halber

...rft „sempre e dolce“ statt „sempre ursprüngl. Ganze Pause, von Brahms durchgestrichen und durch Lesart dieser Ausgabe ersetzt
B: ohne Bogen und Staccatopunkte
B: T. 46.4–49.2 ursprüngl. Text „Götterlüfte rühren“ von Brahms durchgestrichen und statt dessen ergänzt „glänzen-de“ (Halbe Note c und 2 Viertelnoten d) „Göt-ter-lü-fte“ (6 Viertelnoten wie in diese Ausgabe). **A** ist dann nach dieser Korrektur in **B** mit gleicher Textverteilung gestochen worden, allerdings mit dem Schreibfehler in T. 48 „Gö-ter“ (wie auch im Tenor). Erst der mehrsprachige Nachdruck 1875ff. liefert die Version, wie sie sich in der alten Gesamtausgabe und div. Folgeausgaben findet, beginnend mit 2 Halben Noten c-d zu „Göt-ter“, und kehrt somit zur ursprüngl. Lösung in Quelle **B** zurück, die bei genauer Betrachtung in T. 47.2 einen nachträglich durch besagte Brahms-Korrektur zur Viertel ausgefüllten Halben Notenkopf aufweist.
B: b statt c⁷

51	Clt II 6	A, B: P
52	Vl I 1	„div.“ durch
53–59	Cor	B: Le und s Ausg b/f ¹ Ganz T. 58 Note
54	Va 2	B: b ⁷
55	SATB	B: ohne

