BRAHMS

Ein deutsches Requiem

nach Worten der Heiligen Schrift
für Soli, Chor und Orchester
(Orgel ad libitum)

A German Requiem

on Words from the Holy Scripture
for Soloists, Choir and Orchestra
(Organ ad libitum)

op. 45

Herausgegeben von / Edited by
Michael Ostrzyga

Partitur / Score

Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA11314

INHALT / CONTENTS

Einführung III
Editorische und aufführungspraktische Fragen XV
Introduction XXXVII
Editorial and Performance Practice Issues XLIX
Vokaltexte / Vocal texts LXIX

Ein deutsches Requiem

Nr. 1 Selig sind, die da Leid tragen 1
Nr. 2 Denn alles Fleisch es ist wie Gras 23
Nr. 3 Herr, lehre doch mich 70
Nr. 4 Wie lieblich sind deine Wohnungen 110
Nr. 5 Ihr habt nun Traurigkeit 134
Nr. 6 Denn wir haben hie keine bleibende Statt 149
Nr. 7 Selig sind die Toten 200

Critical Commentary 229

BESETZUNG / SCORING

Soli: Sopran, Bass / Bariton

Chor: Sopran, Alt, Tenor, Bass

Piccolo, Flöte I, II, Oboe I, II, Klarinette I, II, Fagott I, II, Kontrafagott (ad lib.);
Horn I–IV, Trompete I, II, Posaune I–III, Tuba, Pauken, Harfen (mindestens doppelt besetzt);
Violine I, II, Viola, Violoncello, Kontrabass; Orgel (ad lib.)

Aufführungsdauer / Duration: ca. 75 min.

Digitales Zusatzmaterial (BA11653D) zu dieser Ausgabe:

Additional digital content (BA11653D) to this edition:

Zu vorliegender Partitur sind der Klavierauszug (BA11314-90)
und das Aufführungsmaterial (BA11314) käuflich erhältlich.

In addition to the present full score the vocal score (BA11314-90)
and the orchestral parts (BA11314) are also available for sale.

© 2026 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG
Heinrich-Schütz-Allee 35–37, 34131 Kassel, Germany, info@baerenreiter.com
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

ISMN 979-0-006-57805-4 (print) · ISMN 979-0-005-60054-0 (digital)

EINFÜHRUNG

JOHANNES BRAHMS UND DAS *DEUTSCHE REQUIEM*[1]

„… es ist“, so Clara Schumann noch vor der Uraufführung, „ein ganz gewaltiges Stück, ergreift den ganzen Menschen in einer Weise wie wenig Andres. Der tiefe Ernst, vereint mit allem Zauber der Poesie, wirkt wunderbar, erschütternd und besänftigend.“[2]

Für Eduard Hanslick war es „eine der reifsten Früchte, welche aus dem Styl der letzten Beethovenschen Werke auf dem Felde geistlicher Musik hervorgewachsen [ist]. Seit den Todtenmessen und Trauerkantaten unserer Classiker hat kaum eine Musik die Schauer des Todes, den Ernst der Vergänglichkeit, mit solcher Gewalt dargestellt.“[3] Später stellte er *Ein deutsches Requiem nach Worten der Heiligen Schrift*[4] in eine Reihe mit den großen Spätwerken Bachs und Beethovens – der *h-Moll-Messe* und der *Missa solemnis*. Es wundert nicht, dass Brahms so oft in gesetzten Jahren grimmig anmutend und mit stattlichem Bart abgebildet wird, wenn es um das *Requiem* geht. Doch er war erst Mitte dreißig, als ihm mit diesem Werk – schließlich der Durchbruch als Komponist

ründe

der doch nur [illegible]
sachen.
rahms betrachtete
war für ihn „Men-
cht ausschließlich,

ist auf der Web[illegible] des
Die erweiterte Textfassung
e zugänglichen Quellen, aus
denen

2 *Schum*[illegible]and 3, *Robert und Clara Schumann im Briefwechsel mit Johannes Brahms 1853 bis 1896*, hrsg. von Thomas Synofzik, *Teilband 2* (*28. September 1859 bis 10. Januar 1874*), Köln 2022, Br. 571 (11. Januar 1867), das Zitat S. 1052; vgl. die ältere Briefausgabe: Berthold Litzmann (Hg.), *Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853-1896*, Bd. 1 (2 Bde.), Leipzig 1927, S. 551. – Quellennachweise werden in dieser Einführung bei der Erstnennung vollständig angegeben, danach in Kurzform. Wo dies eindeutig praktikabel ist, werden nach der Erstzitierung lediglich die Seitenzahlen im Fließtext hinter dem Namen des Autors angegeben.

3 *Neue Freie Presse* vom 3. Dezember 1867, S. 3.

4 Im Folgenden auch *Requiem* oder *deutsches Requiem* (entsprechend der Kleinschreibung des Originaltitels). Frühe Ankündigungen, Programme und Ausgaben gaben in aller Regel den vollständigen Titel an, wodurch die biblische Grundlage des Werks und die Abgrenzung zum kanonischen lateinischen Requiem-Text hervorgehoben wurde.

5 Richard Heuberger, *Erinnerungen an Johannes Brahms. Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897*, hrsg. von Kurt Hofmann, Tutzing 1976 (2. Aufl.), S. 129 (Tagebucheintrag vom 11. Dezember 1905).

6 Brahms an Clara Schumann am 6. August 1860: „Aber Menschenwerk ist, was wir tun.“ (*Schumann-Briefedition*, II/3.2., Br. 382, das Zitat S. 710; vgl. die alte Briefausgabe: Litzmann 1927, Bd. 1, S. 319). Brahms an Theodor Billroth am 1. April 1885, über Bachs h-Moll-Messe: „Man sollte es Menschenwerk auch nicht zutrauen, so erheben und erschüttern zu können.“ (*Billroth und Brahms im Briefwechsel*, hrsg. von Otto Gottlieb-Billroth, Wien/Berlin 1935, S. 374).

7 Albert Dietrich, *Erinnerungen an Johannes Brahms in Briefen besonders aus seiner Jugendzeit*, Leipzig 1898, S. 45.

aber doch grundlegend durch seine intensive Beschäftigung mit der Musik früherer Jahrhunderte erworben. Kein Komponist seiner Generation verstand es wie er, das Vergangene so innovativ und überzeugend aufzugreifen, bei keinem anderen erreichte die Kontrapunktik eine vergleichbar austarierte, sinnhafte Integration. Er verfolgte allerdings auch die aktuellen Entwicklungen in der Musik genau und machte sie für sein Schaffen fruchtbar.

Zumeist gewährte der selbstkritische Norddeutsche nur auf Nachfrage oder beiläufig, wenn es eigentlich um etwas anderes ging, Einblicke in seine schöpferischen Beweggründe – häufig mit mehr als nur einem ironischen Unterton. Er brachte zum Ausdruck, dass seine Musik ohne Kenntnis seiner Motivationen und Inspirationen wahrgenommen werden könne und solle. Seine Sorge, der Nachwelt etwas Persönliches zu offenbaren – abgesehen von seinen vollendeten Werken –, ging so weit, Persönliche Unterlagen, Dokumente, Briefe und Aufzeichnungen, unveröffentlichte Manuskripte, Skizzen und Entwürfe sowie Quittungen und Zahlungsbelege warf er von Zeit zu Zeit ins Feuer – oder in einen Fluss.

Zeitlebens sollte Brahms die Bibel beschäftigen. Er besaß mehrere Ausgaben, darunter eine 1833 edierte Luther-Übersetzung, die er übervoll mit Markierungen und Eintragungen versehen hatte. Es war für ihn eine Art Arbeitsbuch, das er schon in jungen Jahren zu nutzen begonnen hatte. Außerdem führte er ein Notizbuch mit Bibeltexten zur potenziellen Vertonung. In zahlreichen geistlichen Werken, die allesamt entstanden, ohne dass es einen Auftrag dazu gegeben hätte, verschränkten sich seine Interessen für die Bibel und die alte Musik.

Ein „langsames Scherzo im Sarabandentempo“ aus dem Jahr 1854

Bei seinem ersten Besuch der Schumanns im Oktober 1853 lernte Brahms auch Albert Dietrich, einen Schüler Robert Schumanns, kennen. Beide schlossen enge Freundschaft. Dietrich erinnerte sich später, dass der Trauermarsch des *Requiems* (2. Satz) auf ein „langsames Scherzo“ einer Sonate für zwei Klaviere zurückgehe.[7] Brahms-Biograph Max Kalbeck – dessen Darstellungen sich allerdings nicht durchgehend als zuverlässig erwiesen haben – bezeichnete es als „langsames Scherzo im Sarabandentempo“ bzw. als „jene Sarabande, welche im Faschingszuge den vom Wahnsinn

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

kritisch und provokant.[11] Und bei der Auswahl von Texten für seine Kompositionen war es ihm offenbar wichtig, nicht den Anschein naiver Frömmigkeit oder Gutgläubigkeit zu erwecken.[12]

Um für eine Vertonung in Betracht gezogen zu werden, musste eine Textstelle, wie er es oft formulierte, „heidnisch", „echt menschlich" oder gar „gottlos" sein.[13] Damit war aber in keiner Weise „gottlos" im Wortsinn gemeint. Ganz im Gegenteil galt sein Interesse gerade dem Verhältnis des Menschen zu Gott. Was er in seinen Büchern markierte, in seinem Notiz-Büchlein niederschrieb oder was er vertonte, waren Stellen, die den Sinn menschlicher Existenz ansprechen, und damit zusammenhängend Tod und Endlichkeit, oder Möglichkeiten, Hoffnung zu schöpfen und Frieden zu erlangen, etwa im Gebet. Gott wird dabei als allmächtiger und allgegenwärtiger Beschützer und Erretter begriffen, aber immer wieder auch als unnahbar, wehrhaft, grausam und gewaltsam. Manche Stellen behandeln die Geschichte des Menschen aus biblischer Perspektive. In all diesen Präferenzen wird Brahms' Affinität zum Alten Testament und zur Weisheitslehre der Apokryphen erkennbar. Auffällig ist indes, dass die Themen „Sünde" und „Vergebung" weitgehend außen vor bleiben.[14]

Es hat zudem den Anschein, dass Brahms Aussagen vermied, die d[illegible]erstanden oder ausgelegt werden konnte[illegible]ller Regel überhöht, wenn – au[illegible]lbeck getragt wird – humanistisch-universalistisch[illegible]s positioniert sich gegen[illegible]rchliche [illegible]dern sorgte lediglich explizit d[illegible]n er-

[illegible]eit Brahms' nichts [illegible]um und in Künstlerkr[illegible]rten Wien.

I[illegible]ieser Hinsicht weniger Vorbeh[illegible]. So kommentierte er Dvořáks *Die he*[illegible]mir freilich zu dumm! Wunder! Lauter Un[illegible], der kann's ja machen!" (Heuberger, S. 101); zu Liszts [illegible] *Christus* schrieb er: „das Ding sieht so fabelhaft langweilig, blöd und unsinnig aus, dass ich nicht begreife, wie der nötige Schwindel diesmal fertig gebracht wird." (Brahms an Carl Reinthaler am 25. Dezember 1871, *Johannes Brahms. Briefwechsel*, in 16 Bdn., Berlin 1907–1922 (Reprint Tutzing 1974), Bd. 3, S. 42); über Bruckner schrieb er: „[Ein] armer verrückter Mensch, den die Pfaffen von St. Florian auf dem Gewissen haben" (Brahms an Elisabeth von Herzogenberg am 12. Januar 1885, zit. nach Kalbeck Bd. III/2, S. 408, Anm. 1); Herzogenbergs *116. Psalm* op. 34 kommentiert er mit den Worten, er müsste sich sehr überwinden, einen Text zu vertonen, „der so wenig heidnisch" sei (Brahms an Elisabeth von Herzogenberg am 8. August 1882, *Johannes Brahms. Briefwechsel*, Bd. 1, S. 200).

13 So äußerte sich Brahms mehrfach, etwa gegenüber Heuberger (S. 105) oder in Briefen an Fritz Simrock und Heinrich von Herzogenberg (*Johannes Brahms. Briefwechsel*, Bd. 2, S. 272 sowie Bd. 12, S. 195).

14 Vgl. Martin Meiser, *Brahms und die Bibel*, in: *Musik und Kirche*, Jg. 53, 1983, S. 245ff., Hanns Christian Stekel, *Sehnsucht und Distanz. Theologische Aspekte in den wortgebundenen religiösen Kompositionen von Johannes Brahms*, Frankfurt am Main 1997 sowie Jan Brachmann, *Kunst – Religion – Krise: Der Fall Brahms* (= Musiksoziologie, hrsg von Christian Kaden, Bd. 12), Kassel 2004, S. 338ff.

kennbar wurde. So vermied er, wie gesagt, von 1860 an jedweden *direkten* Hinweis auf die christliche Überzeugung, dass kein Weg zur Erlösung an Christus vorbeigehen kann. Er widersprach dieser Überzeugung aber auch nicht.

Wann genau Brahms die Texte für das *Requiem* festlegte, ist nicht bekannt.[15] Neben zahlreichen Stellen, die einerseits nie Eingang in sein Schaffen gefunden haben, andererseits aber auch für das *deutsche Requiem* ins Auge gefasst worden sein könnten, hatte Brahms in seiner Arbeitsbuch-Bibel auch zwei markiert, die er im *Requiem* verwendete: jene für den Beginn des ersten Satzes (Matthäus 5, 4) und jene für den Trauermarsch des zweiten Satzes (1. Petrus 1, 24). R. Allen Lott beobachtete, dass Brahms generell den (redaktionellen) Überschriften in der Lutherbibel besondere Aufmerksamkeit schenkte, und stellte fest: „Die redaktionellen Kapitel- und Abschnittsüberschriften in Brahms' Lutherbibel von 1833 […] stehen durchweg mit den Themen des Requiems in Einklang und legen somit nahe, dass er eine bestimmte Auslegung der jeweiligen Bibelstelle nahe […]."[16] Zudem finden sich in dieser Bibelausgabe kleingedruckte Querverweise am Ende von Versen. Fünf der fünfzehn Bibelstellen im *deutschen Requiem* hätte Brahms allein aufgrund solcher Querverweise ausgewählt haben können. Acht davon wurden zudem nicht von ungefähr in der damaligen Perikopenordnung, einer systematischen Anordnung von Bibelstellen für den liturgischen Gebrauch, als inhaltlich zusammenhängend gefühlt. Mehrere dieser Stellen waren darüber hinaus in ständigem Gebrauch, in Predigten, Ansprachen und vergleichbaren Kontexten. Darüber hinaus waren sie als Inschriften und Grabsprüche bekannt. Umgekehrt trug Brahms' *Requiem* nicht unerheblich zur weiteren Verbreitung der darin vertonten Bibelstellen bei; auf dem Grabstein von Philipp Spitta (1841–1894) bspw. steht „Selig sind die Toten".

Nichtsdestoweniger bezeugt Brahms' Textanordnung eine profunde Bibelkenntnis. Robert Schumann hatte angesichts der Musik des zwanzigjährigen Brahms, die er gerade erst kennengelernt hatte, gemeint, „er wüßte ihm nichts zu sagen, das er hinweg- oder hinzutun solle".[17] Das ließe sich ebenso

15 Ein undatiertes Notenblatt enthält, in Brahms Hand, auf der einen Seite den Schluss von Nr. 4 der *Magelonen*-Romanzen, op. 33, und der anderen die Texte des *deutschen Requiems*, allerdings ohne den später ergänzten 5. Satz („Ihr habt nun Traurigkeit"). Außerdem hat Brahms Nachweise der Bibelstellen sowie für Satz 1 und 2 Tonarten, Taktarten und Tempoangaben notiert. Auf Kalbeck geht die frühe Datierung dieser Textniederschrift in das Jahr 1861 zurück. Siegfried Kross (*Die Chorwerke von Johannes Brahms*, Berlin-Halensee und Wunsiedel/Oberfranken 1963 (2. Aufl.), S. 219–222, sowie *Johannes Brahms. Versuch einer kritischen Dokumentar-Biographie*, Bd. 1, Bonn 1997, S. 521–523) und andere datierten in das Umfeld der Bremer UA, 1868. Argumente für diese sowie weitere Datierungen zwischen diesen beiden Zeitpunkten werden im *Requiem*-Band der neuen Brahms-Gesamtausgabe ausführlich erörtert (Johannes Brahms, *Ein deutsches Requiem op. 45*, Neue Brahms-Gesamtausgabe, Serie V, Band 2, hrsg. von Michael Musgrave und Michael Struck, München 2022, S. 255–259, im Folgenden *GA-Band*).

16 R. Allen Lott, *Brahms's* A German Requiem: *Reconsidering Its Biblical, Historical, and Musical Contexts*, Eastman Studies in Music 162, Rochester 2020, S. 11ff., das Zitat S. 257.

17 *Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, Bd. 2, S. 281.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

über die Textgrundlage des *Requiems* sagen – kein Wort scheint zu wenig, vor allem aber keines zu viel. Die Anordnung der Texte verdeutlicht zudem Brahms' Gespür für Sprache. Das wird beispielsweise erkennbar in den Metaphern, die einerseits die beiden ersten und andererseits den dritten Satz durchziehen.[18]

Deutschsprachige Totenmessen und Brahms' deutsches Requiem

Im Zuge der Reformation hatte sich eine Tradition deutschsprachiger Begräbnis- und Trauermusiken etabliert, die allerdings zur Zeit von Brahms abgebrochen war. Beispiele sind Leonhard Lechners *Deutsche Sprüche von Leben und Tod*, Heinrich Schützens *Musikalische Exequien* – deren erster Teil den Titel *Concert à 6 in Form einer teutschen Missa* trägt – sowie zahlreiche liturgisch eingesetzte Vertonungen sinngemäßer Übersetzungen des lateinischen Requiem-Texts, häufig unter dem Titel „Deutsches Requiem". Bemerkenswerterweise waren diese letzteren Werke nicht im protestantischen, sondern im katholischen Ritus besonders verbreitet, vor allem im österreichisch-süddeutschen Raum. Hierzu zählt ein „Deutsches Requiem" von Franz Xaver Süßmayr – der zu Mozarts (lateinisches) Requiem [illegible] vollendet hatte – sowie deren an die zwanzig von Franz Xaver Gruber, dem Kom[illegible] Stille Nacht".

[illegible]cherweise das sehr kurze „Deutsch[illegible]
[illegible]utsche Trauermesse) [illegible] als
[illegible]hubert [illegible]rschie[illegible]t war, a[illegible]er
[illegible]sen Brüder, Franz Schubert,
[illegible]aus dem gleichen Jahr wie-
[illegible]annt. Wie in Brahms' Text-
[illegible] Mensch [illegible] sein[illegible] Mittelpu[illegible]kt.
[illegible]det sich Brahms' *Requiem*
[illegible] und den anderen [illegible]eng litur-
[illegible]enn es basiert auf individuell
[illegible]exten und ist alles andere als eine
[illegible]einischen Totenmesse. Entsprechend der bereits dargelegten Präferenzen von Brahms kommt darin die Sünde des Menschen, die vergeben werden müsste, mit keinem Wort zur Sprache. Vielmehr richtet sich Brahms mit seiner Musik an die Hinterbliebenen, die Lebenden, während im lateinischen Requiem die Verstorbenen, ihre Erlösung, ihr sicheres Geleit und ihre ewige Ruhe im Zentrum stehen. Die „letzte Posaune" kündigt im *deutschen Requiem* (erst gegen Ende) nicht das Jüngste Gericht, sondern ohne Umschweife die Auferstehung der Toten, die Verwandlung aller und den Sieg über Tod und Hölle an.

Brahms wählte für diese Stelle einen Auszug aus dem 15. Kapitel von Paulus' erstem Brief an die Korinther. Die im *Requiem* verwendeten Verse sind bei Paulus eingebettet in ausführliche Erläuterungen der christlichen Heilslehre. Sorgfältig und signifikant hat Brahms jedoch auch nur den kleinsten Hinweis darauf ausgelassen. Nichtsdestoweniger macht er sich die Vorstellungen zunutze, die das Bild der letzten Posaune heraufbeschwört: Die *Vivace*-Musik des sechsten Satzes provozierte schon in der frühesten Rezeption Assoziationen zur Dramatik des *Dies irae* in bekannten Vertonungen des kanonischen Requiem-Texts. Im *deutschen Requiem* wird die Auseinandersetzung mit Verzweiflung, Hölle und Tod nicht ausgespart, doch findet tatsächlich jeder einzelne der Sätze zu einem tröstlichen, versöhnlichen, hoffnungsvollen oder sogar triumphalen Abschluss.

Auch Robert Schumann hatte bemerkenswerterweise die Komposition eines „Deutschen Requiems" erwogen – offenbar basierend auf Texten von Friedrich Rückert. In seinem *Projectenbuch* findet sich der Eintrag „Deutsches Requiem", im *Dilettantenmerkbuch* die Notiz „Deutsches Requiem (Rückert)" (s. auch Anm. 8). Brahms bestritt, von diesen Einträgen gewusst zu haben. Clara Schumann waren sie offenbar nicht bekannt, wie ihre Reaktionen auf Brahms' Briefe zeigen.

Gewisse textliche Analogien zu Brahms' *deutschem Requiem* sind in Schumanns *Requiem für Mignon* op. 98 von 1850, einer Kantate für Chor, Solostimmen und Orchester, die auf Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* basiert, zu finden. Brahms dirigierte eine Aufführung dieser Kantate im Sommer 1863 mit der von ihm zu dieser Zeit geleiteten Wiener Singakademie. Vermutlich wurde er auf die eine oder andere Weise von diesem nicht-liturgischen Requiem inspiriert, das sich auf einer literarischen Perspektive mit dem Sterben auseinandersetzt.

Persönliche Beweggründe

Brahms erlebte den Tod seines Freunds und Mentors Robert Schumann († 1856) im Alter von dreiundzwanzig, den seiner Mutter († 1865) im Alter von einunddreißig Jahren. Lange nach der Entstehung des *Requiems* betonte er in der einzig erhalten gebliebenen Äußerung, die einen Bezug des *Requiems* zu Schumann herstellt, „wie sehr und innig ein Stück wie das Requiem überhaupt Schumann gehört. Wie es mir also in geheimem Grunde ganz selbstverständlich erscheinen mußte, daß es ihm auch gesungen würde".[19] Diese Aussage wird in der Folge Kalbecks oft zitiert im Bemühen, das *deutsche Requiem* als ‚Epitaph auf Schumann' zu deklarieren. Dabei wird jedoch ihr Kontext kaum oder gar nicht berücksichtigt: Brahms reagierte mit seiner Bemerkung darauf, dass eine in Betracht gezogene Aufführung des *Requiems* beim Bonner Schumannfest im August 1873 nicht zustande kommen sollte.

Was den Tod der Mutter betrifft, so kam kaum eine Publikation in der frühen Brahms-Literatur ohne einen Hinweis

18 Vgl. Konrad Klek, *„Selig sind, die da Leid tragen": Eine hermeneutische Studie zum „Deutschen Requiem" von Johannes Brahms*, in: *Pastoraltheologie: Monatsschrift für Wissenschaft und Praxis in Kirche und Gesellschaft*, Jg. 86, 1997, S. 453–68.

19 Brahms an Joseph Joachim Ende Juni 1873, *Johannes Brahms. Briefwechsel*, Bd. 6, S. 88.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

auf einen direkten Zusammenhang aus.[20] Man berief sich auf entsprechende Vermutungen in Brahms' engstem Kreis, in den Worten Clara Schumanns: „Wir alle glauben, daß er es zur Erinnerung an sie schrieb, obschon er es ausdrücklich nie gesagt hat."[21] So ist es in der umfangreichen, frühen Brahms-Biographie – der zweiten nach Kalbeck – von Florence May, einer Schülerin Clara Schumanns, überliefert.

Joseph Joachim drückte sich anlässlich der Einweihung des ersten Brahms-Denkmals im Jahr 1899 in Meiningen, bei der auch das *Requiem* aufgeführt wurde, ungleich emphatischer aus: „Wir sind noch unter dem tiefen Eindruck der erschütternden Klänge, die kaum in der Kirche verrauscht. Sind sie doch dem frommen Gemüth eines um die heißgeliebte Mutter Trauernden entquollen, der für seinen Schmerz nach Trost rang."[22]

Hinsichtlich einer Verbindung des *Requiems* zum Tod der eigenen Mutter ist, wie bezüglich Schumanns, ebenfalls nur eine einzige Aussage von Brahms überliefert. Zunächst ging es darin eigentlich um die *Vier ernsten Gesänge*. So habe Brahms Richard Heuberger (S. 105) zufolge am 5. Juni 1896, weniger als ein Jahr vor seinem Tod, geäußert:

> Sie hängen wohl mit der [Clara] Schumann zusammen. Ich […] gerade aus Anlaß ihres Todes habe ich komponiert. […] Aber die ganze Zeit her hatte ich eben wieder recht viel über den Tod nachgedacht, wie ich ja oft und oft Gelegenheit habe zu […] der im Mai. Ich wollte mir zu […] Sagen Sie es aber niemand. Leute, daß ich […] Ich mag es auch nicht. […] Mutter geschrieben […]

[illegible]sche, teils vermutlich […]ht; zwei davon […]h bin nun getröstet! […]rwinden zu können. […]nd […]höher schwingen kann …". […]nd sie ist mir genommen; ich […]eligpreisung der Leidtragenden. […]ihn gesetzt habe als Zeichen an die Klagenden." (beide […]erndt W. Wessling, *„Ich bin nun getröstet". Vor hundert Jahren* [sic] *vollendete Brahms sein „Deutsches Requiem"*, in: *Weser-Kurier* vom 28. Februar 1967, Bremen, Jg. 23 (Nr. 50), S. 20). Beide Aussagen stehen in deutlichem Widerspruch zu Brahms' sonst überlieferter Ausdrucksweise. Ein ganz anderes Bild vermittelt etwa ein Brief an Clara Schumann, in dem er unter anderem berichtet: „Und so sei es Dir nur tröstend, daß Gott uns den Abschied von der Mutter so milde wie möglich gemacht. […] Wir dürfen wohl nicht über die Härte des Schicksals klagen, das uns eine 76jährige Mutter genommen, wir dürfen nur still unsern Verlust beklagen und sorgen, daß die Schwester ihn nicht zu herb empfindet." (Brahms an Clara Schumann am 6. Februar 1865, *Schumann-Briefedition*, II/3.2., Br. 518, die Zitate S. 960f.)

21 Florence May, *Johannes Brahms* (aus dem Englischen übersetzt von Ludmille Kirschbaum), in 2 Bdn., Leipzig 1911, Bd. 2, S. 45. Im Original: Florence May, *The Life of Brahms,* in 2 Bdn., London 1905, Bd. 2, S. 44.

22 Joseph Joachim, *Festrede Prof. Dr. Joachims zur Enthüllung des Brahms-Denkmals in Meiningen,* in: *Allgemeine Musik-Zeitung* (vormals *Allgemeine deutsche Musik-Zeitung*, später *Allgemeine Musikzeitung*) vom 20. Oktober 1899 (Jg. 26, Nr. 42), S. 622f. Bei dieser Aufführung wurde der *Meininger Stimmensatz* (Quelle E-St$_{Mei}$), und sicherlich auch die *Meininger Partitur,* (Quelle E$_{4\text{-}Mei}$) verwendet.

Brahms' Lebenserfahrungen – namentlich mit Tod und Verlust – spiegeln sich zweifellos in seinen Werken wider, auch wenn er darauf bedacht war, diese persönlichen Einflüsse nicht an die Öffentlichkeit gelangen zu lassen. In den Jahren vor den Erstaufführungen des *Requiems* kam es zu ganz verschiedenen Ereignissen, die Brahms beschäftigt haben. Er erlebte den Tod Robert Schumanns und die schwierigen Jahre, die diesem vorausgingen: Schumanns psychische Erkrankung, seinen Selbstmordversuch und den anschließenden zweijährigen Aufenthalt in der Nervenheilanstalt in Bonn-Endenich, wo er ihn mehrmals besuchte. Dabei hatte Brahms gerade erst den persönlichen Kontakt zu dem bedeutenden Komponisten aufgenommen und in ihm jemanden gefunden, der zutiefst an ihn glaubte und ihn förderte. Sein sehr inniges Verhältnis zu Clara Schumann nach des Gatten Tod blieb lebenslang ambivalent. Die Beziehung zur Sängerin Agathe von Siebold, mit der er sich verlobte, löste er wieder, da er sich (zeitlebens) nicht fest binden konnte. Er versuchte mit wechselndem Erfolg, beruflich Fuß zu fassen. Seine in seiner geliebten Heimatstadt Hamburg zu bleiben, gingen nicht auf. 1866 kam es außerdem zum Preußisch-Österreichischen Krieg mit weitreichenden politischen Folgen; Brahms verfolgte solche Entwicklungen aufmerksam.

Seine Mutter, die 17 Jahre älter war als sein Vater, verstarb am 2. Februar 1865. Etwas mehr als zwei Monate später erhielt er das *Requiem* zum ersten Mal. Es ist davon auszugehen, dass er bereits zu dieser Zeit mehr als nur „recht viel über den Tod nachgedacht" hat (siehe die Äußerungen oben zu den *Vier ernsten Gesängen*). Der Bibelvers „Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet" fehlte allerdings in der sechssätzigen Fassung des *Requiems* von 1867 und wurde erst nach der Bremer Uraufführung mit aufgenommen.

STATIONEN DER ENTSTEHUNG – 1865 BIS 1867

Im April 1865 sandte Brahms zwei Briefe an Clara Schumann, worin die ersten erhalten gebliebenen Aussagen zum *Requiem* zu finden sind. Dem ersten (9. April 1865) fügte er „ein Chorstück […] aus einer Art Deutschen Requiem […] in flüchtigem Clavierauszug" bei. Im zweiten (24. April 1865) erläuterte er, dass es sich dabei um „Nr. 4" dieses in Arbeit befindlichen Werks handele, schrieb die Textgrundlagen für den ersten Satz sowie den Beginn des zweiten nieder und gab zudem Hinweise zur Musik dieser beiden Sätze: Den ersten beschrieb er als „Ein Chor in Fdur ohne Geigen, aber mit Harfe u. anderen Schönheiten begleitet", der zweite „geht aus bmoll u. im Marschtempo".[23]

23 *Schumann-Briefedition*, Bd. II/3.2., Br. 528, das Zitat S. 980 und Br. 529, die Zitate S. 983; Digitalisat der Handschrift: Johannes Brahms an Clara Schumann, 24. April 1865, Briefmanuskript, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mus. Nachl. Schumann, K. 7, Nr. 141, Bl. 141r;

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

zukommen, der darin „eine wahrhaft geniale Arbeit“[29] erkannte. Als Brahms die Partitur zurückforderte und erfuhr, dass sie sich noch bei Reinthaler befand, schrieb er ihm einen Brief, in dem die für Brahms typischen Untertöne von Selbstkritik, Koketterie und dem Bedürfnis nach Rückmeldung anklingen:

> Ich kann nicht unterlassen, zu bemerken, daß es mir einigermaßen peinlich ist, mein Werk bei Ihnen zu wissen. Es trägt noch so arge Spuren von Flüchtigkeit und eiligem Schreiben, daß es sich nur guten Musikern zeigen kann, die ich zugleich nachsichtige Freunde nennen kann. Wollten Sie dies freundlichst nachträglich bemerken und damit recht vieles einstweilen entschuldigen. Trotzdem wäre es mir nun eine große Freude, wenn Sie mir in kurzem oder langem Ihre aufrichtige Meinung über das Werk sagen möchten.[30]

In seiner Antwort vom 5. Oktober 1867, mit der er die Partitur retournierte, bot Reinthaler Brahms die Uraufführung des *deutschen Requiems* am Karfreitag des folgenden Jahrs an – dem einzigen noch freien Termin im Bremer Dom.

*

Brahms benötigte die Partitur zurück, da es ihm mit Unterstützung von Joachim gelungen war, die Teil-Uraufführung in Wien in die Wege zu leiten. Am 1. Dezember 1867, zugleich der [illegible] wurden hier, im Großen Redoutensaal, die [illegible] den Wiener Singverein unter [illegible] einem Mittagskonzert [illegible] Programm war eine [illegible] Schauspielmusik [illegible] schaftskonzert (der [illegible] ken anlässlich sei-

[illegible] ten Thematik sah [illegible] *uiems* am Advent [illegible] llte mit dieser Er- [illegible] r für sein Publikum be[illegible] rung war kein Erfolg. Jedoch [illegible] s das *Requiem* im Gegensatz zum Hauptwerk des Konzerts kaum geprobt worden war. Namentlich die Orgelpunktfuge als Abschluss der Teil-Aufführung misslang, da die Pauke aufgrund eines Missverständnisses oder einer Unklarheit in der Stimme alles übertönte.[31]

Der *Requiem*-Torso polarisierte: Die Berichte waren uneins, ob sich im Publikum am Ende Beifall oder Missfallen durchgesetzt hatte. Die regionale Presse fand zwar Anlass zur Anerkennung, doch mehrheitlich fiel das Echo negativ aus. Eduard Hanslick, Befürworter von Brahms und Kritiker der *Neudeutschen Schule*, tadelte als Rezensent der *Neuen Freien Presse* dagegen das konservative Publikum, das das uraufgeführte Werk nicht zu verstehen in der Lage gewesen sei – wie er es auch nicht anders erwartet habe. Das *Requiem* erklärte er dagegen zu einem „Werk von außergewöhnlicher Bedeutung und großer Meisterschaft“ und, wie eingangs zitiert, zu einer „der reifsten Früchte […] auf dem Felde geistlicher Musik“.

Brahms schien die weniger gelungene und kontrovers aufgenommene Aufführung in Wien als [illegible] stlauf abzutun, aus dem er wertvolle Erf[illegible]ungen [illegible] die Bremer Gesamtaufführung gewinnen konnte. Die Bedingungen dafür waren in mehrfacher Hinsicht günstiger: Reinthaler identifizierte sich von Beginn an sehr mit dem Werk und disponierte ausreichend Probenzeit. Brahms war frühzeitig in die Einstudierung eingebunden, hatte Einfluss auf Solistenwahl und Programmergänzung [illegible] sollte auch die Aufführung selbst dirigieren. Diese fand nicht am ersten Advent in einem Konzertsaal, sondern am Karfreitag in einer Kirche statt. Bremen war zudem im Gegensatz zu Wien protestantisch geprägt.

Schließlich wurde die sechssätzige Fassung des *neuen deutschen Requiems* am Karfreitag, den 3. April 1868, im Bremer Dom unter Leitung des Komponisten uraufgeführt. Es erklangen dabei weitere Stücke: Einem Vorschlag Brahms' folgend, wurden [illegible] der dritte Satz des *Requiems* „zum Ausruhen“[32]

---

29 Carl Reinthaler an Joseph Joachim am 18. September 1867, ungedruckt (Berlin, Bibliothek des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Briefnachlass Joseph Joachim, Signatur: M 12 H 003857468).

30 Brahms an Reinthaler am 2. Oktober 1867, *Johannes Brahms. Briefwechsel*, Bd. 3, S. 7f.

31 Hanslick führte das Misslingen der Orgelpunktfuge zunächst auf die Instrumentation zurück: „Dieser Orgelpunkt hat die unbarmherzige Länge von 72 Vierviertel-Noten und wird von den […] Contrabässen, Hörnern, Posaunen und einer ununterbrochen in Sextolen schlagenden (nicht wirbelnden) Pauke ausgehalten. Der Componist hat diese in der Partitur imponirende Stelle in ihrer äußeren Wirkung nicht richtig berechnet. Einmal verschlingt der dröhnende Orgelpunkt das Geflechte der Singstimmen, das man nicht mehr zu erkennen vermag, sodann versetzt das unaufhörliche Paukengehämmer auf Einem Ton den Zuhörer in eine nervöse Aufregung, die jede ästhetische Aufnahme vereitelt. Jemand verglich die Wirkung dieses Orgelpunktes mit der beängstigenden Empfindung, die man beim Fahren durch einen sehr langen Tunnel hat.“ (*Neue Freie Presse* vom 3. Dezember 1867, S. 3) Tatsächlich änderte Brahms nach der Wiener Teil-Uraufführung in T. 173 für Posaunen und Tuba *f* zu *mf*. Dem *GA-Band* nach (S. 413) änderte er außerdem für die Pauke in T. 173 *f* zu *fp* und ergänzte *piano ma ben marc*. Dem Bericht Adolf Schubrings nach allerdings befand sich das *fp* für die Wiener Aufführung bereits in der Pauken-Stimme. Schubring war es im Rahmen seiner Besprechung der Notenausgabe in der *Allgemeinen musikalische Zeitung* wichtig, auf „den Tadel [des langen Orgelpunkts] der Wiener Presse“ einzugehen und richtigzustellen, dass die Orgelpunktfuge nicht partiturgetreu umgesetzt wurde und deshalb ihre Wirkung verfehlt habe. „Ein Recensent“, so Schubring, „verglich dessen ängstliche Wirkung sogar mit einem durch einen Tunnel hindurchfahrenden Eisenbahnzuge!“ Diese gehe auf ein „fatales Mißverständnis“ des Paukers zurück, der „die Vorzeichnung *fp* […] übersehen und […] die ganzen 36 Doppeltakte hindurch, also 3–4 Minuten lang, seine D-*Sextolen fortissime* gepaukt“ habe. Er schließt seine diesbezüglichen Äußerungen: „Hierdurch wird obige m a s c h i n e n- h a f t e Auffassung hinlänglich loco m o t i v i r t.“ Siehe *Allgemeine musikalische Zeitung* (im Folgenden *AmZ*) vom 13. Januar 1869. Diese Besprechung ist der zwölfte und letzte Beitrag in Schubrings Aufsatzreihe *Schumanniana*, die er zwischen 1860 und 1869 teils in der *Neuen Zeitschrift für Musik* und teils in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* veröffentlichte. Die Besprechung ist in zwei Teile aufgeteilt; der zweite Teil erschien in der Folgeausgabe vom 20. Januar 1869.

32 Joachim an Reinthaler, Anfang April 1868, *Briefe von und an Joseph Joachim*, hrsg. von Johannes Joachim und Andreas Moser, in 3 Bdn., Berlin 1911–1913, Bd. 2, S. 465. Bezogen war das „Ausruhen“ vermutlich auf Publikum wie Chor gleichermaßen. In seiner Besprechung der Notenausgabe

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Violin-Solo-Beiträge von Joseph Joachim vorgetragen, die von der Orgel begleitet wurden, und zwar das Andante aus Johann Sebastian Bachs Violin-Konzert a-Moll (BWV 1041), das Andante aus Giuseppe Tartinis Violin-Konzert in B-Dur (D 120) und ein Arrangement von Robert Schumanns *Abendlied* (op. 85, Nr. 12). Darauf folgten die damals verbleibenden Sätze des *Requiems*, also die endgültigen Sätze 4, 6 und 7. Das Konzert wurde beschlossen mit der Arie „Erbarme dich" aus Bachs *Matthäuspassion* BWV 244 sowie drei Sätzen aus Georg Friedrich Händels *Messias*: „Kommt her und seht das Lamm" (Chor), „Ich weiß, dass mein Erlöser lebet" (Arie, transponiert von E- nach D-Dur) und „Halleluja" (Chor). Die vokalen Solo-Partien wurden übernommen von Julius Stockhausen und Amalie Marie Joachim, der Gattin von Joseph Joachim. Alle Solisten wirkten unentgeltlich mit.

Zur Anfügung dieser gewissermaßen auf das Zentralste zugespitzten *Messias*-Fassung kam es nicht von ungefähr. Reinthaler hatte Brahms vorgeschlagen, „ob nicht eine Erweiterung des Werks möglich sei, welche es einer Charfreitagsaufführung näher brächte". Ihm „schien eine derartige Erweiterung in der Konsequenz der Idee des Werks am Herzen zu liegen". Zwar betonte er, dass das Werk, wie es jetzt [illegible] „eine in sich geschlossene musikalische Einheit" habe. Es fehle „aber für das christliche Bewußtsein der Punkt, um den [illegible] nämlich den Erlösungstod des Herrn. [illegible] der Stelle ‚Tod, wo ist dein Stachel [illegible] finden, entweder [illegible] in Sätze [illegible] durch die Bildung eines neuen [illegible] letzten Satz: ‚Selig sind die [illegible] von nun an,' das heißt [illegible] Erlösungswerk vollbracht [illegible] auf seiner Textauswahl und [illegible] Wissen und Willen Stellen [illegible] 16" vermieden habe. Die Idee [illegible] geliebt, dass er seinen ein- [illegible] als zentrale biblische Aussage [illegible] tet sich auch im Oratorium *Das [illegible] nen* von Friedrich Wilhelm Markull, das als Vorläufer-Werk des Brahmsschen *Requiems* angesehen wurde (s. o. in der erweiterten Textfassung BA11653D). In seiner Erwiderung deutete Brahms an, dass er sein *Requiem* als ein Werk für alle Menschen, unabhängig von ihrer Glaubensauffassung, verstehe, und wies darüber hinaus auf seine Souveränität als Komponist bei der Textwahl hin. So schrieb er, dass er, „was den Text betrifft, […] recht gern auch das ‚Deutsch' fortließe und einfach den ‚Menschen' setzte'", und ferner, dass er „nun wohl manches genommen [habe], weil ich Musiker bin, weil ich es gebrauchte".[34]

Bezeichnend ist, dass Reinthaler gerade diese Stelle im Werk als geeigneten Ort für eine solche Ergänzung vorschlug. Denn die von Brahms gewählte Textgrundlage stammt hier, wie bereits erwähnt, aus dem 1. Korintherbrief, in dem der Erlösungstod des Herrn im Mittelpunkt steht. Die von Reinthaler vermissten Aussagen sind in der biblischen Vorlage also enthalten. Brahms hat alle entsprechenden Verse bewusst ausgelassen.

Mit der Aufnahme einer *Matthäuspassion*-Arie und der *Messias*-Auszüge in das Karfreitagskonzert wurde also den Vorbehalten Reinthalers Rechnung getragen. Interessanterweise finden sich im *Requiem* gewisse Ähnlichkeiten mit beiden Werken, die wie konkrete Anlehnungen wirken: Die instrumentale Diktion zu Beginn des *Requiem*-Schlusschors erinnert deutlich an jene in der großen Choralbearbeitung „O Mensch, bewein' dein Sünde groß" aus Bachs *Matthäuspassion*. Und in der großen C-Dur-Fuge – übrigens keine Doppelfuge, wie immer wieder zu lesen – wirkt eine Passage (T. 255ff.) geradezu wie eine direkte Anspielung auf das „Halleluja" in Händels *Messias*.

Die Bremer Uraufführung in der Presse

Schon [illegible] fünfzehn Jahre vor der Bremer Uraufführung hatte Schumann seinen Einfluss genutzt und mit dem vielzitierten Aufsatz „Neue Bahnen" für einen publizistischen Paukenschlag gesorgt: Auf der Titelseite der von ihm gegründeten *Neuen Zeitschrift für Musik*, für die er damals jedoch bereits seit zehn Jahren nicht mehr tätig war, berichtete er über die Entdeckung des zwanzigjährigen Brahms als eine Art Messias, „der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen" wäre. Er kündigte an: „Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbarere Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor."[35]

Der Uraufführung des *Requiems* im Bremer Dom maß die lokale Presse nun ebenfalls bereits im Vorfeld außergewöhnliche historische Bedeutung bei. Das lag auch an äußeren Faktoren, an der namhaften Besetzung, der erwarteten prominenten Zuhörerschaft und an Brahms' Herkunft aus der norddeutschen Nachbargroßstadt Hamburg. Wesentlich aber war Brahms' bereits zu konstatierender Ruf. Denn der Komponist wurde, wie es hieß, „auf dem Gebiete der Instrumentalmusik als einer der hervorragendsten lebenden

(2. Teil) berichtete Schubring von den eingefügten Violin-Solo-Stücken und wunderte sich, dass Brahms „diesem Winke des Zufalls nicht gefolgt" sei, denn ein „reiner Instrumentalsatz würde an dieser Stelle von der wohltuendsten Wirkung sein". Er empfahl, nach dem dritten Satz „eine längere Pause eintreten zu lassen, wie sie bei zweitheiligen Oratorien zur Erholung der Sänger und Zuhörer einzutreten pflegt. Der Gegensatz zwischen der erschütternden Wirkung von Nr. III und der lieblichen Einfachheit von Nr. IV würde sonst, für ein Kirchenwerk, zu bedeutend sein." (*AmZ* vom 20. Januar 1869).

33 Reinthaler an Brahms am 5. Oktober 1867, *Johannes Brahms. Briefwechsel*, Bd. 3, S. 7f.

34 Brahms an Reinthaler am 9. Oktober 1867, ebd., S. 10.

35 *Neue Zeitschrift für Musik* vom 28. Oktober 1853, Bd. 39, Nr. 18, S. 186, Leipzig 1853. Bereits seit den 1830er Jahren allerdings hat Schumann von Zeit zu Zeit in religiöser Rhetorik, wenn auch mit weniger Emphase, das baldige Erscheinen großer Komponisten angekündigt – ohne dass es danach auch eintrat. Dazu zählten Williams Sterndale Bennett und Ludwig Schunke, der neben Schumann tatsächlich Mitbegründer der *Neuen Zeitschrift für Musik* war.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Meister von Jahr zu Jahr allgemeiner erkannt“. Man sei sich über ihn in den letzten Jahren unter Deutschlands Kunstkennern mehr und mehr einig geworden, dass er „die genialste musikalische Kraft“ besitze, „wol unter Allen, die nach Mendelssohn's und Schumann's Tode“ aufgetreten seien. Seinem neuen großen Werk wurde zugetraut, „ein Epoche machendes zu werden“. Dabei berichtete man gleichwohl einseitig aus Wien, es habe dort ungeteilt „die allgemeinste Bewunderung der Musikfreunde“ hervorgerufen.[36] Die Vorberichte werden sicherlich von entsprechend aufbereiteten Informationen aus den Kreisen von Brahms-Freunden und Reinthaler mitbeeinflusst worden sein.

„Die vorgestrige *Musikaufführung im Dom*“, hieß es nach der Uraufführung, „war besuchter denn je. Die Räume der Kirche waren bis in die äußersten Regionen gefüllt; schon längere Zeit vor dem Beginn war kaum ein Sitz vacant.“[37] Rezensionen bestätigten im Großen und Ganzen die zuvor lancierten Erwartungen: Abgesehen von vereinzelter Kritik an Details des Werks oder seiner Darbietung fiel die Resonanz, anders als in Wien, insgesamt positiv bis überschwänglich aus. Der Erfolg der Aufführung, den Bericht nach vor etwa 2.500 Zuhörern, wird auch den sorgfältigen Vorbereitungen und der ausreichenden Probenzeit zu verdanken gewesen sein.

weiteren Satzes

Ein ...aufführung, am 2... ...t, dass ...einer ...ite- ...or ergänzen ...rde, ...us dem ...erk“ ma- ...te er auch diesen ... Zürich am ... Sep- ...er symmetrisch... ...n Satz (der sieben... ...ch korrespondierende Sät... ...reitet. Die Quellen belegen jed... ...erwog, den nachkomponierten Satz an ... fünfte Stelle zu setzen. Mit dem neuen Satz fügte Brahms dem *Requiem* einen wichtigen Ruhepol, zusätzliche inhaltliche Blickwinkel und Anklänge an Wiegenlieder hinzu. Auch die Integration einer Mütterlichkeit assoziierenden Sopran-Solopartie im Gegenüber zum Bariton ist ein wichtiger Aspekt. Rückblickend ist das *deutsche Requiem* ohne diesen hinzugefügten Satz kaum vorstellbar, da er Brahms' große Vorliebe für wiegenliedartige Strukturen widerspiegelt, die er in seinem Schaffen immer wieder mit den Themen Tod und Trost verknüpft hat.

36 *Weser-Zeitung* vom 27. März 1868, zit. nach *Hundert Jahre Ein Deutsches Requiem von Johannes Brahms*, hrsg. von Klaus Blum, Tutzing 1971, S. 44, bzw. *Courier* vom 7. April 1868, zit. nach ebd., S. 51.
37 *Weser-Zeitung* vom 12. April 1868, zit. nach ebd., S. 61f.
38 *Johannes Brahms. Briefwechsel*, Bd. 14, S. 152.

Uraufführung der endgültigen Fassung und rasche Verbreitung

Zwischen Oktober 1868 und Januar 1869 erschienen Partitur, Klavierauszug und die Orchester- und Chorstimmen beim Verlag Rieter-Biedermann mit Hauptsitz damals noch in Winterthur in der Schweiz, später in Leipzig. Bereits seit 1858 waren hier Werke von Brahms erschienen.

Am 3. Januar 1869 wurde die siebensätzige Fassung in Dessau, in einer „Privataufführung […] mit Klavier und einem Chor von 6 Damen und 6 Herren“,[39] geleitet von Adolf Schubring, inoffiziell dargeboten. Brahms hatte auf seiner Rhein-Wanderung im Oktober 1853, die ihn erstmals zu den Schumanns führte, in Köln Ferdinand Hiller, Schumanns Vorgänger als Musikdirektor in Düsseldorf, und Carl Reinecke kennengelernt. Am 16. Februar ... leitete Hiller eine Teil-Aufführung des ...*Requiem* im Kölner *Gürzenich* ohne die Sätze 3, ... und 7.[40] Zwei Tage später, am 18. Februar, ... schließlich die endgültige siebensätzige Fassung unter ... Leitung – inzwischen Dirigent des Gewandhausorchesters, im Leipziger Gewandhaus zur Uraufführung.

Friedrich Chrysander behielt nach der Hamburger Erstaufführung durch die Singakademie unter Leitung von Julius von Bernuth am 23. März 1869 in der großen Michaeliskirche Recht damit, dass das *Requiem* „einen Wendepunkt in der Stellung des Komponisten zu der Öffentlichkeit und auch wohl zu seinem eigenen künstlerischen Schaffen bezeichnen“[41] würde. Von dem Erfolg dieses Werks bestritt Brahms seinen Lebensunterhalt primär als Pianist und sekundär als Komponist, danach war es umgekehrt. Das *Requiem* ... lieb mit einer Dauer von über einer Stunde (in der siebensätzigen Fassung) tatsächlich auch Brahms' umfangreichstes Werk.

Allein in den knapp vier Monaten nach der Bremer Uraufführung wurde das *Requiem* elf weitere Male aufgeführt, zumeist unter der Leitung von Dirigenten aus Brahms' Umfeld. Vor allem in der frühen Aufführungsgeschichte wurden teils nur eine Auswahl von Sätzen in Konzertprogramme aufgenommen. Dies schien Brahms' Vorstellungen durchaus zu entsprechen, der gegenüber seinem Verleger betont hatte, „praktisch an dem Werk ist wohl vor allem, dass man durchaus jeden Satz einzeln aufführen kann“.[42] Auch Schubring sprach in seiner Rezension der Notenausgabe von den „thematisch vollkommen selbstständigen und deshalb auch getrennt aufführbaren sieben Nummern“.[43]

39 *AmZ* vom 20. Januar 1869, S. 20.
40 Der bei dieser Aufführung verwendete Erstdruck-Stimmensatz (Quelle E-St$_K$), der nachweislich auch bei der Aufführung am 13. Januar 1880 unter Brahms' Leitung verwendet wurde, befindet sich im historischen Notenarchiv des Gürzenich-Orchesters Köln und wurde erst im Zuge der Arbeiten an der vorliegenden Ausgabe entdeckt und identifiziert.
41 *AmZ* vom 31. März 1869, S. 103.
42 Brahms an Rieter-Biedermann am 24. Mai 1868, *Johannes Brahms. Briefwechsel*, Bd. 14, S. 153.
43 Schubring: *AmZ* vom 13. Januar 1869 (*Schumanniana* Nr. 12).

Bärenreiter Lesepro... Sample ...mple page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Im Extremfall sahen Anhänger der *Neudeutschen* in Brahms' *Requiem* nicht mehr als das Werk eines Epigonen von Händel oder Bach. Bemerkenswerterweise zeigte sich jedoch, dass gerade das *deutsche Requiem* unter allen Werken Brahms' nicht von allen Vertretern der *Neudeutschen* rundweg abgelehnt wurde. So bemängelte der Bericht über eine Dresdner Aufführung von 1870 zwar eine gewisse „Monotonie", die man auf „die musikalischen Themen selbst, die sich nicht prägnant und zwingend genug" erweisen würden, zurückführte. Gleichzeitig lobte man das Werk aber als „tiefernstes und weihevolles Werk" – und stellte mit Blick auf den Komponisten überrascht fest: „Im Ganzen ist die Faktur dieses Werkes durchsichtiger und weit weniger launenhaft, als der Name Brahms erwarten läßt."[49]

*

Inwieweit das Wort „deutsch" im Titel des *Requiems* im Sinne nationaler Musik verstanden werden könne, wurde im Laufe der Rezeptionsgeschichte wiederholt diskutiert. Brahms selbst hat mit dem Wort allem Anschein nach jedoch nichts anderes gemeint als die Abgrenzung zum traditionellen Requiem mit seinem kanonischen lateinischen Text. In Deutschland galt das *deutsche Requiem* [illegible] vielfach als Ausdruck nationaler Identität, als ein musikalisches Sinnbild deutsch[illegible]wusstseins.

[illegible]te wurde das *Requiem* [illegible]rk wahrgenommen, [illegible]gt, zentrale christ[illegible] Sprache kommen [illegible] Texte weisen [illegible]ndi[illegible]nd dachte sie mit. [illegible]liche Feiertage [illegible]e [illegible]stärkten dies.

[illegible] Theologen gingen die Me[illegible], ob es auch als *kirchlich* oder [illegible]gelten konnte – oder eben nicht. Je nach [illegible]grund und Auffassung der Kommentierenden, die nicht selten auch eine bestimmte Position im *Musikstreit* bzw. gegenüber Brahms oder Wagner vertraten, unterschieden sich die Maßstäbe, nach denen das *deutsche Requiem* eingeordnet und bewertet wurde. Es wurde entweder als kirchlich angesehen – also als ein Werk, das in Kirchen zur Aufführung gelangen sollte, auch wenn es sich einer liturgischen Einbindung entzog – oder als ein geistliches Konzertwerk, das sich zwar mit religiösen Themen auseinandersetzt, jedoch besser im Konzertsaal zur Geltung komme. Hanslick bezeichnete es zwar als kirchliches Werk, war aber dabei der Auffassung, dass es sich ebenso gut für die Kirche wie für den Konzertsaal eigne. Diese Dichotomie spiegelt noch die heutige Aufführungspraxis wider.

49 *Neue Zeitschrift für Musik* vom 23. Dezember 1870, Sp. 485.

Mehrere Autoren, neben Hanslick und anonymen Kritikern verschiedener Zeitungen etwa Theodor Helm und Marie Lipsius, bezeichneten es als bedeutende oder sogar als bedeutendste Kirchenkomposition der Gegenwart.

Kurz nach Brahms' Tod resümierte Heinrich von Herzogenberg: „Kirchenmusik muß gewiß auch ‚religiös' sein, aber religiöse Musik braucht nicht ‚kirchlich' zu sein." Für den engen Freund und großen Bewunderer Brahms', der von einigen Zeitgenossen als dessen bedeutendster Nachfolger angesehen wurde, war das *Requiem* das Werk eines „kernprotestantischen und tief religiösen Mannes" mit einer „eigenen tiefreligiösen, wenn auch kirchlich-freien Empfindungsweise".[50] Die Auffassung, dass das *deutsche Requiem* „ganz aus protestantischem Geiste geboren"[51] wurde, sedimentierte sich in der Brahms-Biografik [illegible] frühen 20. Jahrhunderts.

Gerade Herzogenbergs Charakterisierung Brahms' als eines „tief religiösen Mannes" steht in einem Spannungsverhältnis zu Äußerungen, die aus Brahms letzten Lebensmonaten überliefert sind. Besonders bemerkenswert ist dabei eine von Max Kalbeck wiedergegebene Bemerkung zu 1. Korinther 15, jener Bibelstelle, die Brahms dem sechsten Satz des *deutschen Requiems* zugrunde legte. Reinthaler hatte ihm während der Entstehung des Werks vorgeschlagen, diesen Abschnitt durch Verse zu ergänzen, die den Kreuzestod Christi und die Erlösung durch Christus ausdrücklich zur Sprache gebracht hätten. Zu eben jener Bibelstelle soll sich Brahms während der Weihnachtszeit 1896 – kurz vor seinem Tod und bereits schwer erkrankt – dahingehend geäußert haben, dass er jeder zur Zeit der Komposition noch spätere [illegible] die Unsterblichkeit der Seele geglaubt habe. Die Stelle habe auf ihn nur als musikalisch verwendbares Symbol tiefen Eindruck gemacht, und es sei ihm etwa so ‚kurios' zumute gewesen, wie einem künstlerisch empfindenden Weltkinde, wenn der Geistliche in der katholischen Messe die Monstranz erhebt."[52]

In eine ähnliche Richtung weist Josef Suks Erinnerung an einen Besuch Antonín Dvořáks bei Brahms in Wien am 26. März 1896, etwa ein Jahr vor dessen Tod:

> Brahms überredete Dvořák, er möge nach Wien übersiedeln, und da er wußte, daß Dvořák eine zahlreiche Familie besitzt, sagte er: „Sehen Sie, Dvořák, Sie haben viel Kinder und ich habe fast Niemand mehr. Wenn Sie etwas brauchen, mein Vermögen steht Ihnen zur Verfügung." Frau Dvořák standen Tränen

50 Heinrich von Herzogenberg, *Johannes Brahms in seinem Verhältnis zur evangelischen Kirchenmusik*, in: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* 2, Juni 1897, S. 68–71, die Zitate S. 68f. und 69.

51 Pauli, Walter [auch Walther], *Brahms*. Berlin 1907, S. 70.

52 Kalbeck, Bd. II/1, S. 240 einschl. Anm. 1. Nach Kalbecks Darstellung war ein Brief von Victor Widmann der Anlass für diese Äußerung. Der ausgebildete Theologe Widmann hatte befürchtet, Brahms könne ihm seine satirische Verwendung von 1 Kor 15,51 verübeln. Er erklärte deshalb, er sei stets davon ausgegangen, es sei „unmöglich, dass Brahms zu jener Bibelstelle bei seiner Komposition in einem anderen Verhältnis gestanden habe als in dem des Künstlers zu einem seiner Phantasie sich darbietenden Stoffes", was Brahms bestätigt haben soll.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

> in den Augen, und Dvořák faßte den Meister gerührt bei der Hand. Es wurde dann über Glauben und Religion gesprochen. Dvořák war bekanntlich von einem aufrichtigen, fast kindlichen Glauben erfüllt, während Brahms' Ansichten ganz entgegengesetzt waren. „Ich habe zu viel Schopenhauer gelesen und schaue mir die Sachen anders an", meinte er. […] Während des Rückweges zum Hotel war Dvořák sehr schweigsam. Endlich sagte er nach einer geraumen Weile: „Solch ein Mensch, solch eine Seele – und er glaubt an Nichts, er glaubt an Nichts!"[53]

Diese Zeugnisse zeigen, dass Brahms' religiöse Überzeugungen schwer einzuordnen bleiben.

*

Max Kalbeck bezeichnete das *deutsche Requiem* als „durchaus antidogmatisch", als ein Werk, das sich an „die Trauernden aller Nationen und Sekten" richte.[54] Damit begründete er die Wahrnehmung des Werks, das noch immer als überkonfessionell charakterisiert wird. Die Textauswahl vermeide bewusst zentrale christliche Dogmen, schwäche traditionelle Botschaften ab und ermögliche eine Deutung als religiös inspiriertes Werk. Es sei zwar nicht „explicitly Christian", aber auch nicht „irreligious" oder „un-Christian".[56] Die Offenheit, die bereits der Titel [illegible], spiegele Brahms' humanistische Grundhaltung wider.[5] Zugleich wird das Requiem [illegible]plarische, aufgeklärt-humanistische Aus[illegible]im 19. Jahrhundert verstanden [illegible]tzung mit Tod und [illegible]Trost spenden sollte. In die[illegible]ung und Überwindung von [illegible]e „Überirdischkeit".[58]

[illegible]nicht sehr viele Worte ver[illegible]gänger dagegen, der [illegible]onnte er zuweilen ein[illegible]e-

[illegible]r Brahms-Erinnerungen von Josef Suk*, [illegible]10, S. 149.

[illegible], *Brahms*, New York 1990, S. 196 [illegible]Kenna, *Brahms and the German Spirit*, Cambridge 2004, S. 4[illegible]g auch Paul-Gerhard Nohl, *Geistliche Oratorientexte: Entstehung – Kommentar – Interpretation*, Kassel 2001, S. 436f.; Michael Musgrave, *Brahms: A German Requiem*, Cambridge, 1996, S. 2, 19, 21; Winfried Kirsch, *Religiöse und liturgische Aspekte bei Brahms und Bruckner*, in: *Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger*, hrsg. von Walter Wiora, Regensburg 1978, S. 143–155; außerdem Wilfrid Mellers, *Celestial Music? Some Masterpieces of European Religious Music*, Woodbridge S. 164, 168; Christian Martin Schmidt, *Reclams Musikführer: Johannes Brahms*, Stuttgart 1995, S. 195; Stekel, Hanns Christian, *Sehnsucht und Distanz*, Frankfurt am Main 1997, S. 165; George S. Bozarth und Walter Frisch, *Brahms, Johannes: 10. Choral Works*, in: *Grove Music Online* (zuletzt eingesehen am 22. Juli 2025); Walter Frisch, *Brahms: The Four Symphonies*, New York 1996, S. 36.

57 Swafford, S. 317, sah in Brahms einen Agnostiker. Siehe auch Nicole Grimes, *Brahms's Elegies: The Poetics of Loss in Nineteenth-Century German Culture*, Cambridge 2019, S. 1; der Titel sei etwa „das Tor zu einem Werk" gewesen, das „in seiner Offenheit religiöser Gesinnung vielfache Identifikationsmöglichkeiten" geboten habe (Dieter Rexroth, *Ein deutsches Requiem nach Worten der heiligen Schrift*, in: *Johannes Brahms: Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Claus Bockmaier und Siegfried Mauser, in 2 Bdn., Laaber 2013, Bd. 1, S. 301–315, hier S. 306).

58 Sven Hiemke, *Johannes Brahms. Ein deutsches Requiem*, Kassel 2018, S. 161.

radezu religiös anmutende Verehrung zum Ausdruck bringen. So staunte er über die *h-Moll-Messe*: „Einen solchen Eindruck von Größe und Erhabenheit hast Du noch nicht gehabt. Man sollte es Menschenwerk auch nicht zutrauen, so erheben und erschüttern zu können."[59]

Das *deutsche Requiem* hat unzählige Zuhörer tief bewegt, vielleicht in ähnlicher Weise, wie die *h-Moll-Messe* auf Brahms gewirkt hat. Es setzt sich in einer Eindrücklichkeit und Ausdruckstiefe mit den menschlichen Urerfahrungen von Verlust und Tod und, mehr noch, Hoffnung und Trost auseinander wie kaum ein anderes abendländisches Werk. In einer sich zusehends wandelnden Zeit hat es nichts von seiner unvergleichlichen Wirkung verloren.

DANK

Ich bin zahlreichen Menschen und Institutionen dankbar, die zur Entstehung dieser Ausgabe beigetragen haben. Dazu zählen nicht zuletzt alle Mitwirkenden in von mir geleiteten Proben und Aufführungen des *deutschen Requiems*.

Für die Möglichkeit zur Einsicht in die Quellen danke ich dem Brahms-Institut in Lübeck, der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, der Johannes Brahms Gesamtausgabe – Forschungszentrum Kiel und den Meiningen Museen. Philipp Adlung (Meiningen) danke ich für eine besondere Unterstützung, Michael Struck (Kiel) für seinen Rat in fachlichen Fragen. Mein Dank gilt ferner Vinzenz Weissenburger (Berlin) und Michael Thomsen (Kiel), die für mich vor Ort Quellen eingesehen und Reproduktionen angefertigt haben.

Mein herzlicher Dank gilt außerdem Friedrich Jaecker, Konrad Klek, Wolfram Steinbeck und Axel Beer für den Austausch über konkrete Fragestellungen sowie für ihre Anmerkungen zu den Textteilen. Edward E. Jones, Andrew G. Clark und Haig Utidjian danke ich herzlich für die sorgfältige Durchsicht der englischen Texte und die zahlreichen wertvollen Anregungen dazu.

Ich danke dem Bärenreiter-Verlag und im Besonderen Stefan Gros für die abermals in jeder Hinsicht wunderbare Zusammenarbeit.

Meiner Familie und vor allem meiner Partnerin Susanne danke ich insbesondere für ihre beständige Unterstützung.

Köln und München im Frühjahr 2026
Michael Ostrzyga

59 Brahms an Theodor Billroth am 1. April 1885 (*Billroth und Brahms im Briefwechsel*, S. 374).

Bärenreiter Leseprobe Sample page

EDITORISCHE UND AUFFÜHRUNGSPRAKTISCHE FRAGEN

VORBEMERKUNGEN

Zur Erstausgabe

Die einzelnen Bestandteile des Erstdrucks (1. Auflage der Erstausgabe) erschienen bei Rieter-Biedermann zwischen Oktober 1868 und Januar 1869, mit Ausnahme der von Brahms selbst eingerichteten Komplettpartitur (inkl. Soli und Chor) für Klavier zu vier Händen, die im Mai 1869 folgte.

Brahms beabsichtigte, Partitur und Stimmen nicht in allen Details übereinstimmen zu lassen, was im 19. Jahrhundert nicht unüblich war. Dieser Absicht wurde jedoch nicht im von ihm gewünschten Umfang entsprochen, da Brahms, wie er im Januar 1869 schrieb, die Orchesterstimmen vor dem Druck nicht mehr einsehen konnte,[1] nachdem er sie am 24. Mai 1868 „gut korrigiert“[2] an den Verlag geschickt hatte. Den Klavierauszug korrigierte er vor dem Druck noch intensiv und glich ihn dabei offenbar teilweise bewusst nicht an die Partitur an. Einzelne Unterschiede zwischen Partitur und Klavierauszug sowie auch zwischen Partitur und Stimmen können daher beabsichtigt sein. Diese Möglichkeit wurde bei der Behandlung von Divergenzen berücksichtigt (vgl. Grundsätze).

Partitur und Stimmen wurden redaktionell [illegible] hinaus nahm Brahms [illegible] vor. Eine letzte Änderung [illegible] drei Jahre vor seinem Tod [illegible] er in drei Briefen [illegible] Partitur zu [illegible] Metronomangaben [illegible]

[illegible] ischsprachige, 1875 [illegible] des Klavierauszugs auf [illegible] Ausgabe des Klavierauszugs [illegible] tavformat folgte 1879. Die erste Ausgabe im (größeren) Folioformat blieb weiterhin im Angebot, verkaufte sich jedoch aufgrund des höheren Preises nur noch in geringeren Stückzahlen.

Frühe Bearbeitungen

Am 7. Juli 1871 wurde in London in einer Privataufführung eine spezielle Werkfassung präsentiert: Ein etwa dreißigköpfiger Chor wurde nicht von einem Orchester, sondern von zwei Pianisten begleitet, die Brahms' Einrichtung der Gesamtpartitur für Klavier zu vier Händen spielten. Die darin mitenthaltenen Chor- und Solostimmen wurden teilweise angepasst oder ausgelassen. Joachim studierte den Chor ein, übernahm die Bariton-Partie und leitete auch die Aufführung. Mit ihr begann die Tradition von Aufführungen der sogenannten „London version“ bzw. „Londoner Fassung“. Brahms hat seine Bearbeitung – die Rieter-Biedermann erbat, da für solche Arrangements zum häuslichen Musizieren ein Markt bestand – doch gehielt als reine Klavierfassung angelegt. Aus seinem Umfeld sind keine Äußerungen zur London version überliefert. Angesichts der Sorgfalt, mit der Brahms seine Werke und Bearbeitungen gestaltete, dürfte er dieser Werkfassung jedoch mit einer gewissen Skepsis begegnet sein.

Neben der von Brahms selbst eingerichteten Fassung entstanden weitere Bearbeitungen der Gesamtpartitur für Klavier: 1885 erschien bei Rieter-Biedermann eine Einrichtung für Klavier zu zwei Händen von Theodor Kirchner, 1908 eine für zwei Klaviere von August Grüters.[4]

Die Requiem-Bände der Gesamtausgaben und neuere Editionen

1926–28 edierte die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien die (alte) Brahms-Gesamtausgabe unter dem Titel *Johannes Brahms: Sämtliche Werke* in 26 Bänden. *Ein deutsches Requiem* erschien 1926 als Band 17.

1 Brahms an Rieter-Biedermann im Januar 1869, kurz nach Erscheinen der Orchesterstimmen: „Daß ich die Orchesterstimmen gar nicht sah, ist mir nicht ganz recht. Sie sind bisweilen z u gewissenhaft. In den Stimmen steht manchmal etwas, das absichtlich in der Partitur fehlt, und umgekehrt.“ (*Johannes Brahms. Briefwechsel*, Bd. 14, S. 168).

2 Brahms an Rieter-Biedermann am 24. Mai 1868 (ebd., S. 152).

3 Um 1900 begannen andere Verlage, Taschenpartitur- und Klavierauszug-Ausgaben zu veröffentlichten. Ein deutschsprachiger Klavierauszug erschien bei Peters (Leipzig), englischsprachige Klavierauszüge bei G. Schirmer, E. F. Kalmus (beide New York) und John Church & Co (Cincinnati). Kalmus brachte außerdem eine Taschenpartitur-Ausgabe heraus (*Kalmus Miniature Orchestra Scores No. 482*). Eulenburg publizierte zwei Taschenpartituren: Eine in der Reihe *Eulenburg's kleine Orchester-Partitur-Ausgabe, Chorwerke, No. 2* (Leipzig), ohne Vorwort; die andere als Edition Eulenburg No. 969 (London, Zurich, New York, *E. E.* [= Edition Eulenburg] *6054*). E. E. No. 969 enthält Vorworte von Siegfried Ochs (deutsch) und Anthony Bruno (englisch). Ochs erwähnt in diesem Vorwort erstmals einen „bekannten Choral“, der den ersten beiden Sätzen des *Requiems* zugrunde liege, und beruft sich dabei auf eine Äußerung von Brahms (siehe oben in der erweiterten Fassung der Einleitung).

4 Grüters' Bearbeitung wurde von Carus als „Bearbeitung des Orchestersatzes“ ausgegeben. Ein ähnlicher Irrtum liegt der Aussage im Vorwort der Carus-Partiturausgabe von Brahms' *Requiem* in Originalfassung (2008) zugrunde, Brahms' zweihändiger Klavierauszug sei 1880 [sic] durch einen leichteren von Theodor Kirchner abgelöst worden. Denn gemeint sein kann damit nur die 1885 erschienene Bearbeitung der Gesamtpartitur durch Theodor Kirchner. – 1979 schuf Heinrich Poos außerdem eine Bearbeitung für Soli, Chor, zwei Klaviere und Pauken, die gewissermaßen an die „Londoner Fassung“ anknüpft.

Von Poos' Version angeregt, entstanden weitere Aufführungsvarianten mit Soli, Chor, Klavier zu zwei Händen und Pauken, wobei die originale Klavierreduktion aus dem Klavierauszug sowie die Paukenstimme der Orchesterfassung herangezogen werden. Darüber hinaus gibt es Bearbeitungen für Orgel und Pauken sowie – in jüngerer Zeit – für kleinere Orchesterbesetzungen.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

chen ohne charakteristische Merkmale. Nur wenige der dokumentierten Eintragungen werden Brahms selbst zugeschrieben. Einzelne handschriftliche Eintragungen von Brahms' Hand können darüber hinaus für den Notentext editorisch relevant sein. Diese wurden daher jeweils auch im Hinblick auf ihre mögliche Bedeutung für den Notentext im Zusammenhang mit der gesamten Quellenlage beurteilt.

Die Eintragungen geben Aufschluss über die Annotierungs- und Aufführungspraxis, bieten jedoch, wie gesagt, nur ausschnitthaft Einblick in deren Vielfalt.

Die in Wien aufbewahrte Erstdruck-Partitur (= Erstausgabe, 1. Auflage), ein Handexemplar aus Brahms' Nachlass, enthält von Brahms stammende Einträge zum Kontrafagott sowie Markierungen zu einer offenbar zwischenzeitlich erwogenen, letztlich jedoch nicht realisierten Tilgung von Bögen in den Streicherstimmen am Ende des zweiten Satzes.[10]

Viele proben- und aufführungsbezogenen Einträge zeigt die in Berea, Ohio, aufbewahrte Partitur, eine 2. Auflage der Erstausgabe, die aus Brahms' Besitz stammt und die von verschiedenen Dirigenten für Aufführungen in Wien benutzt wurde (Quelle $E_{2\text{-}JB}$, im Folgenden: *JB-Partitur*). Einzelne der darin enthaltenen Eintragungen gehen möglicherweise auf von Brahms selbst geleitete Proben und Aufführungen zurück.[11]

Weniger Eintragungen finden sich in einer heute in Lübeck liegenden Partitur, vermutlich aus dem Besitz von Julius Stockhausen (im Folgenden: *JS-Partitur*). Von fremder Hand, finden sich Angaben zum Kontrafagott. Von Lübeck, eine spätere Aufführung unter Richard Barth

, eine spätere Aufführung unter Dirigenten Hans von Bei Aufführungen mit der (Quelle $E_{4\text{-}Mei}$, im Folgenden: *M* dieser Partitur wird in den Museen ein Stimmensatz aus dem Hofkapell-Archiv aufbewahrt (Quelle E-St_{Mei}, im Folgenden: *Meininger Stimmensatz*). Richard Mühlfeld war erster Klarinettist der Hofkapelle. Von Bülow, Steinbach und Mühlfeld arbeiteten eng mit Brahms zusammen, Steinbach und Mühlfeld standen ihm zudem persönlich besonders nahe. Einzelne Eintragungen gehen möglicherweise auf diese drei Musiker zurück. Partitur und Stimmensatz wurden jedoch über einen weit ins 20. Jahrhundert reichenden Zeitraum genutzt und fortlaufend mit Eintragungen versehen. Während sich manche Einträge mit größerer Sicherheit zumindest zeitlich einordnen lassen, bleibt dies in vielen Fällen unsicher. Von einer Zuschreibung einzelner Eintragungen wurde abgesehen, da sie vielfach unsicher bleiben müsste und der Erkenntnisgewinn begrenzt wäre. Selbst Eintragungen, die auf von Bülow, Steinbach oder Mühlfeld zurückgehen sollten, ließen keine unmittelbaren Rückschlüsse auf Brahms' eigene Auffassung und Praxis zu.

Mehrere Stimmensätze der Erstausgabe wurden gesichtet. Während der Arbeiten an dieser Ausgabe konnte im historischen Notenarchiv des Gürzenich-Orchesters Köln ein Stimmensatz nachgewiesen werden, der der ersten Auflage (= Erstdruck, Quelle E-St$_K$) zuzuordnen ist und bereits bei der von Ferdinand Hiller geleiteten Kölner Aufführung am 16. Februar 1869 zum Einsatz kam.[12] Diese Aufführung war das erste Konzert, bei dem die am 20. Januar 1869 fertiggestellten Orchesterstimmen des Erstdrucks verwendet wurden. Damit ist erstmals ein Stimmensatz der Erstausgabe, 1. Auflage (= Erstdruck), nachgewiesen. Für die übrigen bekannten Stimmensätzen der Erstausgabe lässt sich dies nicht mit Sicherheit feststellen. Der in Köln aufbewahrte Satz (im Folgenden: *Kölner Stimmensatz*) enthält eine handschriftliche Kontrafagottstimme unbekannter Hand, auf die im entsprechenden Kapitel näher eingegangen wird.

Einträge in den Orchesterstimmen bestätigen in einigen Fällen Details aus dem Bericht und den Empfehlungen zur Aufführungspraxis von Ochs. In anderen Dokumentieren sie Eingriffe in die Instrumentation. In der Frage der Dämpfer für die Hörner im Trauermarsch weisen sie klar in eine Richtung (s. u.). Für Fragen zur Beteiligung des Kontrafagotts sind sie von zentraler Bedeutung.

Die folgenden Kapitel beinhalten auch eine systematische Kommentierung der handschriftlichen Eintragungen. Besonders relevante Annotationen werden zudem im Notentext dieser Ausgabe durch Fußnoten an der jeweiligen Stelle kenntlich gemacht.

ZU ORGEL UND KONTRAFAGOTT[13]

Aus den Quellen geht hervor, dass Brahms immer wieder mit der Einbindung der Orgel sowie – zusätzlich oder alternativ zur Orgel – des Kontrafagotts befasst war.

10 Vgl. die Beschreibung dieses Exemplars im *GA-Band*, S. 232f., dort mit dem Siglum E_{1H}.

11 Siehe kritisch Max Rudolf, Oswald Jonas und Elinore Barber, *A Recently Discovered Composer-Annotated Score of the Brahms Requiem*, in: *Bach (The Quarterly Journal of the Riemenschneider Bach Institute)*, Jg. 7, Nr. 4 (Oktober 1976), Berea (Ohio) 1976, S. 2–15 sowie die Einordnung und Anzweiflung vieler dieser Zuschreibungen im *GA-Band*, S. 234, insbesondere Anm. 116. Viele der 1976 vorgenommenen Zuschreibungen können aus heutiger Sicht als zu optimistisch beurteilt werden.

12 Grundsätzlich können bei historischen Orchesterstimmensätzen einzelne Stimmen später ersetzt oder ergänzt worden sein. Der Kölner Stimmensatz ist jedoch nahezu vollständig erhalten, befindet sich insgesamt in einem geordneten und sorgfältig gepflegten Zustand und weist mehrere frühe, datierte Aufführungseinträge auf. Vgl. *Critical Commentary*.

13 Vgl. zu den folgenden Ausführungen *GA-Band*, S. LXXII–LXXVI sowie 241–244.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Zur Orgel

Am 24. Mai 1868 informierte Brahms seinen Verleger Jakob Rieter-Biedermann, als er ihm die Stichvorlagen der Chor- und Orchesterstimmen zukommen ließ: „Die Orgelstimme fehlt noch, und bin ich zweifelhaft, ob sie auch in die Partitur kommen soll.“[14] Brahms entschied sich letztendlich dazu, die Orgel-Partie – wie es bei Werken mit Chor und Orchester nicht unüblich war – nur als separate Stimme erscheinen zu lassen und nicht mit eigenen Systemen in die Partitur aufzunehmen. Stattdessen wurden unter dem untersten System der Partitur verbale Hinweise zum Ein- und Aussetzen der Orgel platziert. Auf der Titelseite der Erstausgabe heißt es: „für / Soli, Chor und Orchester / (Orgel ad libitum)“. Mit Orgel *ad libitum* blieb das Werk auch in Sälen ohne Orgel aufführbar.[15]

1873 stellte Hermann Kretzschmar, Musikwissenschaftler und Universitätsmusikdirektor, in einem Artikel über eine Aufführung des *Requiems* in der Leipziger Thomaskirche fest, dass man die Orgelpartie „besonders ausgearbeitet hatte“, und berichtete, „wo ihr gewaltiger Ton noch hinzutrat, haben Manchen die Thränen vollends über[wältigt]“.

Der lange Orgelpunkt am Ende des dritten Satzes wu[rde] in einer Rezension der Bremer Uraufführung als „ein besonders schönes Fundament in dem sanften, anfangs tiefen Orgel[klang] beschrieben, durch den sich die Bremer Or[gel] auszeichnet“.[17] Auffälligerweise finden sich auf die Orgel bezogene Handlungs- und unbezifferte Haltetöne, auf der letzten Seite des dritten Satzes (Takte [...]) wurde ganz unten [...]ert. Auch der Bericht über [...]e „bedeutende Wirkung“ hervor, kritisierte jedoch, [...]er „durchweg sehr zart [...] aufdringlich klang“.[18] Brahms [...] des tiefen *D* der Orgelpunkt-Orgel – mit besonderer Sorgfalt [...] Uraufführung der ersten drei Sätze nahm [...]anpassungen vor.

14 Brahms an Rieter-Biedermann am 24. Mai 1868 (*Johannes Brahms. Briefwechsel*, Bd. 14, S. 154).

15 Ochs nach (S. 158) habe man die Orgel nur als Ad-libitum-Instrument bezeichnet, da man, als das Requiem erschien, „noch nicht darauf rechnen konnte, daß jeder größere Konzertsaal auch über eine Orgel verfüge und infolgedessen befürchtete, das Deutsche Requiem würde in vielen Städten mangels eines solchen Instruments nicht zur Aufführung gelangen. Die Mitwirkung der Orgel ist aber stellenweise nicht allein erwünscht, sondern geradezu unerläßlich, wenn man es nicht hinnehmen will, daß der Eindruck des Werkes weit hinter dem zurückbleibt, was nach dieser Richtung erreicht werden kann“.

16 *Musikalisches Wochenblatt* vom 28. März 1873 (4. Jg., Nr. 13), S. 199.

17 *AmZ* vom 6. Mai 1868, S. 148.

18 „Die Orgelpartie […] möchten wir lieber für den ersten Chor missen, die Orgelstimme ist erst für die Aufführung im Bremer Dome (zur Benutzung ad libitum) hinzugefügt. Der erste Chor namentlich verträgt nicht die vollen Töne der Orgel wegen seiner durchweg sehr zart gehaltenen Instrumentation. Von bedeutender Wirkung war dagegen die Orgel bei dem Orgelpunkte des dritten Chors.“ (*AmZ* vom 23. November 1870, S. 47).

Wenn eine Orgel beteiligt ist, wird man für Stellen mit Pedal in der Regel 16- und gegebenenfalls 32-Fuß-Register in Betracht ziehen. Stehen jedoch keine ausreichend dezenten Register in dieser Lage zur Verfügung, sollte in zart instrumentierten Sätzen bzw. Stellen ggf. gänzlich darauf verzichtet werden. Auch ohne Orgel ist die Instrumentierung wirkungsvoll.

In der Orgelstimme kommt viermal die (gedruckte) Anweisung „Oben“, einmal auch „Man. oben“, vor. Sie bezeichnet den Wechsel vom Hauptwerk auf ein oberes Manual, das im *Requiem* an diesen Stellen jeweils leiser registriert sein soll.

Der Einsatz der Orgel scheint allerdings, auch wenn eine gedruckte Stimme vorlag, in gewissen Rahmen flexibel gehandhabt worden zu sein, möglicherweise auch unter Brahms' Leitung. Darauf lassen Annotationen in der Orgelstimme des Wiener Stimmensatzes, der auch bei von Brahms dirigierten Konzerten verwendet wurde, schließen. Auf der letzten Notenseite dieser Stimme hat der Wiener Organist Rudolf Bibl in der unteren rechten Ecke seinen Namen sowie das Datum der von Brahms geleiteten Aufführung am 28. Februar 187[...] vermerkt. Dasselbe Aufführungsdatum findet sich auch in der von einem Kopisten angefertigten handschriftlichen Kontrafagottstimme, die in diesen Stimmensatz mitaufgenommen wurde (vgl. unten). In der Wiener Orgelstimme finden sich an zwei Stellen handschriftliche dynamische Eintragungen unbekannter Hand (Satz 3, T. 53ff. und 144ff.). Ob die Eintragungen von Rudolf Bibl stammen oder auf Brahms zurückgehen, lässt sich nicht feststellen. Da sich den Organisten zusätzliche Orientierung hinsichtlich der Dynamik des Orchesters in den betreffenden Passagen bieten können, werden sie in der vorliegenden Ausgabe in eckigen Klammern wiedergegeben; eine Fußnote weist jeweils darauf hin.

Folgende Stellen wurden außerdem, wie Streichungen in der Wiener Stimme belegen, mitunter von der Orgel ausgelassen:

Satz	**Takte**
2	225 (Taktmitte) bis 231
2	297 (Taktmitte) bis 303 (wobei in 303 nur das Pedal einsetzt)
3	163–170
7	122–124

Zum Kontrafagott

Die einzigen Hinweise auf Mitwirkung eines Kontrafagotts in sämtlichen Materialien der Erstausgabe finden sich im 2. Satz, unterhalb des Kontrabass-Systems der Partitur: In Takt 271 steht beim Einsatz der Bässe „Contra-Fagott col Basso.“, in Takt 297 beim *piano* „senza Contra-Fagott“. Die als Stichvorlage verwendete autographe Partitur enthält lediglich im zweiten und dritten Satz weitere solche Anweisungen, die Brahms im Zuge der Druckvorbereitung aller-

Bärenreiter Leseprobe Sample page

dings wieder gestrichen hat. Die beiden oben zuerst genannten Anweisungen sind demnach versehentlich mit abgedruckt worden. Der Komponist hatte zwar in Betracht gezogen, das Kontrafagott in die Notenausgabe mitaufzunehmen, sich letztendlich jedoch dagegen entschieden.

Diverse Äußerungen und Annotationen in gedruckten Partiturexemplaren belegen allerdings, dass er die Mitwirkung eines Kontrafagotts – insbesondere wenn keine Orgel mitspielte – ausdrücklich empfahl oder sogar verlangte.[19]

Brahms vermerkte den Einsatz des Kontrafagotts in seinem Handexemplar des Erstdrucks sowie in der *JSp-Partitur*. Auch die *JB-Partitur* weist zwei diesbezügliche Einträge von ihm auf, und zwar am Beginn des ersten und zweiten Satzes.

Eine handschriftliche Kontrafagottstimme von unbekannter Hand – möglicherweise eine Zweitausfertigung –, die das Instrument nur für Satz 2 (T. 271–297) sowie für die Orgelpunktfuge vorsieht, befindet sich im oben beschriebenen *Kölner Stimmensatz*, der während der Arbeiten an dieser Ausgabe entdeckt wurde (Quelle E-St$_{K}$). Dieser Stimmensatz war – wie oben bereits erläutert – bei der von Ferdinand Hiller geleiteten Kölner Aufführung der Sätze 1, 2, und 6 am 16. Februar 1869 in Gebrauch, der [illegible]naufführung mit den am 20. Januar 1869 fertiggestellten Orchesterstimmen [illegible]tausgabe, noch vor der Uraufführung [illegible]ültigen Fassung in Leipzig zw[illegible] der Kölner Aufführung [illegible]1870 verwendet[20] [illegible]rieb der Komponist [illegible] Conti[illegible]gott und [illegible]r sollten sie haben [illegible]t bloß bei [illegible]nem *Kölner Stimmensatz* [illegible]n etwaiges Ori[illegible]ar im Rahmen der [illegible]Aufführungen gesonder[illegible]chten, entstanden sein.[22] Ein un[illegible]ung mit der von ihm vor der ersten Kölner [illegible]g angekündigten Stimme erscheint jedoch fraglich, da die Stimme neben Satz 2 nur die Orgelpunktfuge vorsieht, die in Köln gar nicht gespielt wurde, während der dort aufgeführte sechste Satz in der Stimme fehlt.

Da seit dem Erscheinen der alten Brahms-Gesamtausgabe (1927) eine gedruckte Kontrafagottstimme verfügbar war, dürfte die Kölner Handschrift früher entstanden sein. Zwar scheint sie – konkret etwa im Vergleich zu einem Einlageblatt mit Zusatzpartie in der ersten Fagott-Stimme des *Meininger Stimmensatzes* (s. u.) – eher jüngeren Datums zu sein; dies schließt jedoch nicht aus, dass es sich um eine spätere Abschrift einer bereits im 19. Jahrhundert angefertigten Kontrafagottstimme handelt.

Für die Frage der Mitwirkung des Kontrafagotts sind jedoch zwei Stimmen des in Wien aufbewahrten Stimmensatzes (Quelle E-St$_{W}$) von zentraler Bedeutung: eine Violoncello/Kontrabass-Stimme (Nr. 5; Quelle E-St$_{W\text{-}5}$), die von Brahms lückenlos mit Bleistifteinträgen zum Einsatz des Kontrafagotts versehen wurde, sowie eine von einem Kopisten angefertigte Kontrafagottstimme (C-St$_{W\text{-}Kfg}$). Die handschriftliche Stimme stimmt mit den Einträgen in der Violoncello/Kontrabass-Stimme Nr. 5 nahezu vollständig überein. Spätestens seit 1875 war sie in Gebrauch: Das früheste in der Stimme eingetragene Aufführungsdatum ist der 28. Februar 1875, es [illegible] bereits im Zusammenhang mit der Orgelstimme erwähnte Datum einer Aufführung unter Brahms' Leitung.[23]

Nur ein einziges Mal weicht diese Kontrafagottstimme von Brahms' Vorgabe in der Violoncello/Kontrabass-Stimme Nr. 5 ab, und zwar im *Vivace* des sechsten Satzes: Den Annotationen zufolge ist der Einsatz des Kontrafagotts in T. 264 sowie in Takt 330 erst auf der Takteins vorgesehen. Der Kopist hingegen hat – nur an der ersten der beiden Parallelstellen – auch die Auftaktnote in die Kontrafagottstimme mit aufgenommen. Welche Lesart Brahms für die eine wie die andere Stelle letztlich bevorzugte – wenn überhaupt –, lässt sich nicht eindeutig entscheiden. Beide Stellen sind nicht gänzlich übereinstimmend instrumentiert, und die Beteiligung des Kontrafagotts im Detail war im Fluss. Da die Auftaktnote in der Stimme nicht gestrichen ist und insofern wohl auch ausgeführt wurde, erscheint sie in dieser Edition in eckigen Klammern; vgl. *Critical Commentary*.

Fünf Einzeltakte der Kontrafagottpartie im *Vivace* des sechsten Satzes erfordern eine nähere Betrachtung – hinsichtlich der Überlieferung, der Aufführungspraxis damals wie heute sowie der editorischen Behandlung in älteren und

19 In Ochs' späterer Darstellung erscheint das Kontrafagott sogar als fester Bestandteil der Besetzung (S. 156), anders als die Orgel, die er ausführlicher als Ad-libitum-Instrument bespricht (S. 158). Er weist lediglich darauf hin, dass „manchmal nur schwer festzustellen [ist], wo dieses Instrument [= das Kontrafagott] einzutreten oder zu pausieren hat" (S. 158).

20 Dies belegen Aufführungseinträge. Auf der letzten Seite der Stimme für Posaune III etwa ist unter anderem der 16. Februar 1869 sowie der 13. Januar 1870 vermerkt, letzteres Datum mit dem Zusatz „Leitung des Componisten".

21 *Johannes Brahms. Briefwechsel*, Bd. 2, S. 129.

22 Auch für die Karlsruher Aufführung am 12. Mai 1869 regte Brahms gegenüber Hermann Levi an, eine Kontrafagottstimme einzurichten: „Habt Ihr ein Kontrafagott in C [= Karlsruhe]? Und, da doch keine Orgel im Saal, magst Du etwa dafür eine Stimme schreiben? Namentlich Nr. 2, 3 und 6." (*Johannes Brahms. Briefwechsel*, Bd. 7, S. 119; hier irrtümlich auf September 1872 datiert).

23 Auf der letzten Notenseite dieser Stimme finden sich mehrere, von verschiedenen Spielern eingetragene Aufführungsdaten, Orte und weitere Angaben. Drei Daten stammen vom Wiener Fagottisten Karl Röder, der neben dem genannten frühesten Datum auch seinen Namen notierte. Dieses Datum wurde von anderer Hand eingekreist und darüber mit dem Zusatz „unter Brahms" versehen. Als nächstes Datum trug Röder darunter die Aufführung unter Brahms' Leitung vom 2. November 1879 ein. Da diese am Folgetag wiederholt wurde, verzeichnete Röder entweder nur die erste Aufführung oder wirkte an der Wiederholung nicht mit.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



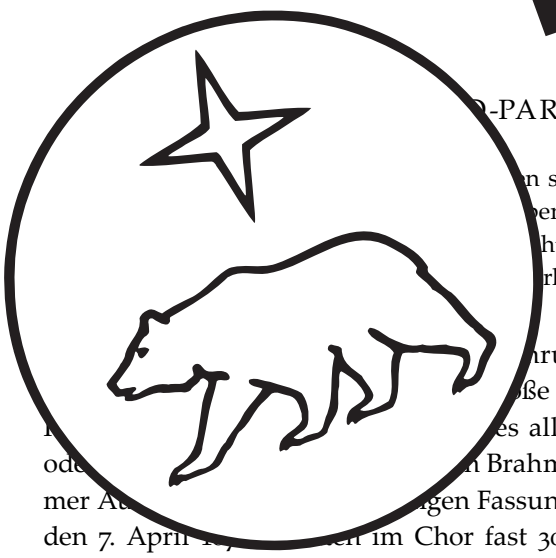
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Eine „mindestens 2fache Besetzung“ hielt Brahms jedoch ausdrücklich für „wünschenswert und nötig“.[28] Bei entsprechender Größe von Chor und Orchester sowie diesbezüglich ungünstigen Bedingungen im Saal können sich unter Umständen selbst zwei Harfen nur dann durchsetzen, wenn sie lauter als vorgeschrieben und mit forciertem Klang gespielt werden. Darauf wies auch Ochs (S. 157f.) hin: Die Harfe sei zwar nur an wenigen Stellen beteiligt, dort aber so „hervortretend und der Stimmung des Ganzen entsprechend“, dass sie zu den wichtigsten Klangfaktoren gehöre. Bei einfacher Besetzung sei sie entweder unhörbar oder klinge „spitz und hart“ – zwei Übel, „von denen man nicht weiß, welches das kleinere sein mag“.

In den gewaltigen Teilen des Trauermarschs über die Vergänglichkeit und Nichtigkeit alles Irdischen verleihen die Harfen – vorausgesetzt, sie kommen wirkungsvoll zur Geltung – dem kraftvollen Klangbild eine eigentümliche Farbigkeit. Im ersten und letzten Satz hingegen können sie den tröstlichen Charakter unterstützen. In einem Bericht zur Bremer Uraufführung wurden „die Klänge der Harfe“ mit „Sternenlicht in der Nacht“ verglichen.[29]

Um Brahms' Vorstellungen gerecht zu werden, sollte als mindestens zwei, bei größer besetzten Aufführungen noch mehr Harfen besetzt werden.



Bärenreiter Leseprobe Sample page

-PARTIEN

n sagte[n] mit B[rahms]-
en. Vie[le] Mitglieder
ht, Ihnen [Brahms]
rliche Werk[e] zusun-

hrungen mit ein[em]
ße von 160 bis [180]
es allerdings weniger
n Brahms geleiteten Bre-
gen Fassung am Karfreitag,
den 7. April [1869] traten im Chor fast 300 Personen mit. Beim II. Sachsen-Meiningisches Landesmusikfest vom 7. bis 10. Oktober 1899 zur Einweihung des Johannes-Brahms-Denkmahls – das erste überhaupt – umfasste der Chor 378, das Orchester 86 Mitwirkende. Hierbei wurde, wie mehrere Vermerke belegen, aus dem *Meininger Stimmensatz* gespielt und sicherlich auch die *Meininger Partitur* benutzt.

In vielen Fällen waren die Solisten und wichtige Orchesterpositionen mit Berufsmusikern besetzt, während das übrige Orchester und der Chor aus Laien bestanden, die in aller Regel gut ausgebildet, erfahren und musikalisch versiert waren. Natürlich kam es auch zu Aufführungen mit rein professionellen Orchestern und semi-professionellen Chören. Berufschöre im heutigen Sinne aber gab es noch nicht.

Für die Bremer Uraufführung wurden im Protokoll der Bremer Singakademie als Probentermine sechs Montage im Februar und März vermerkt, wobei zeitgleich auch das Programm für ein „Privat-Concert“ am 3. März einstudiert wurde. Hinzu kamen zwei Montage (23. und 30. März) sowie „die Freitage Extraproben unter der persönlichen Leitung des Componisten [27.3. und 3.4.] und schließlich drei Generalproben [in Gesamtbesetzung] im Dom am 6., 8. und 9. April“.[31] Der Bericht über diese Aufführung in der *AmZ* spricht von den „enormen Anforderungen, welche dasselbe [das *Requiem*] an die Ausführenden, besonders den Chor macht“.[32] Auch Schubring bemerkte 1869, dass „Einübung und Aufführung des Werkes […] für den Chor nicht leicht“ seien, und zählte mehrere chorale fordernde Stellen auf. Gleichzeitig relativierte er: „Man denke sich diese Schwierigkeiten indessen nicht zu arg.“ Bei „Privataufführungen des Requiems mit Klavier und einem Chor von Damen und Herren“ habe die Einstudierung „nur 3 Proben von je 1½ Stunden erfordert“.[33] Ochs (S. 156) wiederum befand, dass das *Requiem* für den Chor „keine ungewöhnlichen Schwierigkeiten enthalte. Dass es bei Erscheinen zuweilen als unaufführbar bezeichnet worden sei, zeige lediglich, „wie selten sich die Begriffe über das, was schwierig ist, seit den letzten fünfzig Jahren verändert“ hätten.

Zur Assimilation von Konsonanten

Im Zuge der historisch informierten Aufführungspraxis hat sich verbreitet, in Darbietungen das Strukturelle der Musik deutlicher hörbar zu machen. Für die Chortechnik im Sinne besserer Textverständlichkeit ging damit unter anderem die Tendenz einher, Konsonanten eher zu trennen als zu assimilieren bei Wortfolgen wie etwa „Leid tragen“. Folgt man der *Gesangs-Methode* von Julius Stockhausen, so entspricht dies nicht der damaligen Aufführungspraxis. Stockhausen erweist sich in seinem Lehrwerk nicht nur als außergewöhnlich erfahrener Pädagoge, sondern auch als belesener Didaktiker. Er nimmt Bezug auf zahlreiche Gesangslehrwerke und erläutert Techniken, Methoden und Begrifflichkeiten aus verschiedenen Traditionen. Da Stockhausen nicht nur Beispiele aus der Solo-Literatur bringt, sondern ebenso aus Chorsätzen, etwa aus Haydns *Schöpfung* und Motetten von Bach, können wir davon ausgehen, dass damals beim Chorgesang zumindest teilweise die gleichen Grundsätze wie beim Sologesang Gültigkeit hatten.

Stockhausen stellt klar (S. 6): „Bei der Gemination (Verdoppelung) ist das Absetzen zwischen beiden Consonanten

28 Brahms an Rieter-Biedermann am 13. Juni 1868 (*Briefwechsel*, Bd. 14, S. 155). Am 10. August 1868 (ebd., S. 162) hakte er nochmals nach: „In Nr 1 fehlt doch ja nicht die Bezeichnung zur Harfe: ‚mindestens doppelt zu besetzen‘?!“

29 *AmZ* vom 6. Mai 1868, S. 148.

30 Max Bruch an Brahms am 25. Februar 1869 (*Johannes Brahms. Briefwechsel*, Bd. 3, S. 93f.).

31 Zit. nach *Hundert Jahre Ein Deutsches Requiem von Johannes Brahms*, hrsg. von Klaus Blum, Tutzing 1971, S. 54.

32 *AmZ* vom 13. Mai 1868, S. 159.

33 *AmZ* vom 20. Januar 1869, S. 20.

zu vermeiden.“ Als Beispiele gibt er die Wortfolgen „und doch“ sowie „und du“ an, die man von einem Ansatzpunkt ausspreche. Zwischen klingenden Konsonanten („am Main“) solle, analog dazu, nicht abgesetzt werden, die Dauer des Klingers werde jedoch verdoppelt. „Wenn die Gattungen der Consonanten verschieden sind“, führt er weiter aus, „wie z. B. bei und tief, und trüb, fällt der Endconsonant d aus; die Tenuis[34] t explodirt, ohne dass dafür neu angesetzt werde.“ Stockhausen zufolge sollte demnach in der Chorpartie des *deutschen Requiems* bei den Wortfolgen „Lei**d** **t**ragen“, „un**d** **d**ie [Blume]“, „Fruch**t** **d**er [Erde]“, „sin**d** **d**eine [Wohnungen]“, „un**d** **d**ie [Toten]“, „[wo] is**t** **d**ein [Stachel/Sieg]“ sowie „[Selig] sin**d** **d**ie [Toten]“ nur ein Konsonant *d* bzw. *t* gesungen werden. Die erste dieser Stellen im *Requiem*, „sind, die“, stellt einen etwas anders gelagerten Fall dar, da beide Worte durch ein Komma getrennt sind. Wird hier nicht geatmet bzw. getrennt, so würde Stockhausen zufolge sicherlich ebenfalls nur ein *d* gesprochen. Man muss diese Stellen freilich nicht in dieser Weise ausführen, aber in Stockhausens Anweisungen spiegelt sich die damalige Praxis, zumindest aber das Ideal eines Sängers und Chorleiters aus Brahms' engstem Kreis wider.

„Schwelltöne“ und die „Esclamazione“

Ausführlich äußert sich Stockhausen (S. 1[illegible]) außerdem auf „Schwelltöne“ und auf die sogenannte „Esclamazione“, „[illegible] Hälfte des Schwelltones“, [illegible]satz des Tones [illegible] einem [illegible]stellt heraus (S. 21): „Gleich[illegible] mit der *Esclamazione* [Kur[illegible]us Stockhausens *Gesangs*[illegible]fachere Art, den Ton an[illegible]eichnet werden. Es ist die [illegible]ng der Stimme, das [illegible] des Tones. Auch ein ganzen [illegible]gung für einen schönen Vor[illegible]Ton, auch von mässiger Dauer, [illegible] belebt werden müsse, gilt für unsere [illegible] moderne Musik nicht mehr. Die ruhige, gleichmässige Haltung der Stimme hingegen wird die Accente, *Esclamationi* und andere dynamische Vorzeichnungen dem Zuhörer weit lebendiger erscheinen lassen.“

In diesem Zusammenhang ist Ochs' Bemerkung (S. 162) aufschlussreich, dass im ersten Satz „die Gesangschöre nahezu ohne Ausnahme das Zeichen <p> [in Takt 61] in ein sforzato umdeuten und dasselbe bei dem Worte ‚Garben‘, zwölf Takte vor dem Buchstaben E tun [T. 94], wodurch ganz besonders die letztbezeichnete Stelle recht häßlich entstellt“ werde.

34 Der Begriff *Tenuis* bezeichnet in der historischen Phonetik einen stimmlosen Verschlusslaut. Stockhausen meint hier, dass der auslautende Konsonant *d* entfällt und lediglich das folgende *t* ohne erneuten Ansatz artikuliert wird.

Legato, staccato und marcato

Bei den Artikulationen beschreibt Stockhausen (S. 49) das *legato*, den „gebunden Vortrag“, als die „wichtigste und schönste Art der Vocalisation“. Brahms schreibt das bezeichnenderweise auch an mehreren Stellen mit Tonwiederholungen im fünften Satz für den Chor vor (bspw. T. 21 und 24).

Darüber hinaus enthält die *Gesangsmethode* aufschlussreiche Ausführungen zur „gestossenen“ und „markirten Vocalisation“, also zu *staccato* und *marcato*. Diese Singweisen können differenziert namentlich in den Schlussteilen des zweiten, dritten und sechsten Satzes zum Einsatz kommen sowie im Doppelfugato des vierten Satzes. Stellenweise sind sie in diesen Sätzen für einzelne Töne oder Tongruppen ausdrücklich notiert. Zur Ausführung des *staccato* schreibt Stockhausen (S. 136), dass der Ton „durch einen kleinen Glottisschlag [bei einem Vokal im Beginn]“ einsetze und gleich wieder verlassen werde, „der Zeitwerth der Noten“ werde „aber um einen kleinen Theil gekürzt“. Im *marcato* (S. 148) führe „die Lunge, durch den Zwerchfellmuskel in Bewegung gesetzt, jedem Ton ein neues Maass von Luft zu. Die Stimmbänder setzen demselben einen starken Widerstand entgegen; dadurch entstehen grössere Schwingungen, die den Ton zu Anfang jeder Note voller gestalten, ihn markirt und durch Vibrationen zu Gehör bringen, vorausgesetzt, dass die Stimmbänder niemals getrennt werden, nicht zu schwingen aufhören“.

Portamento

Relevant für die solistischen Partien sind Stockhausens Ausführungen (S. 140) zum *Portamento*, das er als „Tragen des Tones“ bezeichnet. „Das Tragen des Tones kann zu einer der ausdrucksvollsten Vortragsarten werden. Der Sänger hüte sich aber davor, jedes Bindungszeichen in unserem modernen Notendruck als Portamento aufzufassen. Man darf diese Vocalisation nur maassvoll anwenden, denn sie wird, wenn man sie übertreibt, dem schönen, natürlichen Vortrag ebenso gefährlich, wie das Suchen des Tones, das schon erwähnte *cercar la note* der Italiener.“ Er betont ferner: „Es gehört in der That inneres geistiges Leben, Empfindung, Phantasie dazu, um zu erkennen zu lernen, wo diese ausdrucksvolle Art der Vocalisation angebracht werden kann und wie sie schön ausgeführt werden soll, denn unsere Autoren [= Komponisten] schreiben sie nicht da, wo sie den Ausdruck erhöhen könnte, überall vor.“

In einer ganzen Reihe von Beispielstellen aus der Literatur, die laut Stockhausen den Einsatz des *portamento* nahelegen, finden sich auch welche, die dem *deutschen Requiem* recht nahe stehen: aus Mendelssohns *Elias* drei Phrasen der Alt-Arie „Weh ihnen“ sowie eine aus dem *Allegro maestoso* der Sopran-Arie „Höre, Israel“, aus Haydns *Die Schöpfung* der Schluss des Tier-Rezitativs „Gleich öffnet sich“, beginnend mit „in langen Zügen“. Basierend darauf ist es wahrscheinlich, dass damals auch an besonderen Stellen des *Requiems portamenti* zum Einsatz kamen, bspw. von Takt 92

Bärenreiter Leseprobe Sample page

zu 93 im dritten Satz. Im fünften Satz hingegen dürfte *portamento* – wenn überhaupt – allenfalls sehr sparsam in Betracht zu ziehen sein.

„BLEIBENDE STATT“[35]

In den Quellen finden sich – sowohl in der Betitelung als auch in der Textunterlegung – für ein Wort in Satz 6 zwei unterschiedliche Schreibweisen mit verschiedenen Bedeutungen.[36] Brahms hatte bis hin zur Bremer Uraufführung in seinen *Requiem*-Manuskripten konsequent „Stadt“ geschrieben. Im Textheft der Bremer Uraufführung[37] war dagegen „Statt“ zu lesen, so wie es Luther ursprünglich übersetzt hatte; in Folge von Revisionen war in zeitgenössischen Ausgaben der Lutherbibel – einschließlich Brahms' Arbeitsbuch-Bibel – in Hebräer 13,14 allerdings bereits „Stadt“ zu lesen – wie auch in der aktuell gültigen Ausgabe von 2017.[38]

Die Textunterlegung in *Requiem*-Partitur und -Klavierauszug stimmt gleichwohl an mehreren Stellen nicht genau mit dem Wortlaut von Brahms' Arbeitsbuch-Bibel überein: Mehrere Male fehlt etwa ein Komma, oder es steht ein Komma anstelle eines Semikolons; „seyn“ wird in Partituren als „sein“ wiedergegeben. Ansonsten lassen sich vor allem diese Unterschiede benennen:

…xt im *deutschen Requi…*

…s Fleisch…s ist wie…Gras,
…errlichk… des M…
…)
…och mich (Nr. 3)
…nichts sind alle Men-
…n Seelen sin… in
…n Traurigkeit (Nr. 5)
…t der letzten Posa…
ges… …ufen (Nr. 6, T. 214ff.)

Ob Brahms … als Quelle für seine Textunterlegung diente, lässt sich nicht eindeutig feststellen. Verschiedene Wortlaute der weithin bekannten Bibelstellen waren gebräuchlich.[39] Brahms' Hinweis in einem Brief an Reinthaler, dass er den „ehrwürdigen Dichtern auch ein ‚von nun an' nicht abdisputieren oder streichen“[40] könne, spricht dafür, dass er generell beabsichtigte, sich wörtlich an eine bestimmte Vorlage zu halten, und somit dafür, dass er den Wortlaut der Bibelstellen eben nicht seiner Arbeitsbuch-Bibel entnommen hat. Die Tatsache, dass dort das Wort „Stadt“ gedruckt war, ist kein zwingendes Argument für eine dem entsprechende Schreibweise in der Partitur des *Requiems*.

Am 24. Mai 1868 sandte Brahms die Chor- und Orchesterstimmen seinem Verleger und schrieb: „Ich meine, der [vertonte] Text muß der Partitur und dem Klavier-Auszug v o r g e d r u c k t werden. Und zwar genau nach beiliegendem Textbuch – strophenweise!!“[41] Dem wurde Folge geleistet. Die strophische Aufteilung … dabei dem Programmheft der Bremer Uraufführung. Zudem wurde – offenbar von diesem Zeitpunkt an – das Wort „Stadt“ an sämtlichen Stellen in „Statt“ geändert. Hinweise, die diese Änderung erklären könnten, sind nicht überliefert. Die Annahme, dass das Wort „Stadt“ zu „Statt“ geändert wurde, weil Brahms' Aufforderung so verstanden wurde, auch gerade den Wortlaut des Bremer Programmhefts zu übernehmen, erscheint jedoch fraglich, da die andere dort abweichende Lesart nicht übernommen wurde (Satz 6, „geschaffen“/„erschaffen“).

Im *A-Band* findet sich die Lesart: „Denn wir haben hier keine bleibende Statt“. Die Gründe dafür werden ausführlich in den Textteilen dargelegt. Allerdings wird nicht in Betracht gezogen, dass Brahms nach … einen der Erstauflage ausreichend Gelegenheit hatte, die Schreibweise ‚Statt' ändern zu lassen.[42] Eine Korrektur wäre ohne großen Aufwand möglich gewesen. In anderen Fällen – auch bei anderen Werken – verlangte Brahms Änderungen noch nach Erscheinen der Erstausgabe und ließ sie umsetzen. Dass ihm die Schreibweise „Statt“ nach Erscheinen der Ausgabe entgangen sein sollte, ist unwahrscheinlich: Er dirigierte das Werk häufig und ließ daran mehr als einmal Korrekturen vornehmen.

Das *deutsche Requiem* hat sich unter den Augen von Brahms mit der Formulierung „bleibende Statt“ im sechsten Satz etabliert. Die Bibelstelle wurde sicher in vielfältiger Weise rezipiert, die eher dem einen oder dem anderen Begriff entsprach. Möglicherweise fand die Bedeutung einer „bleibenden Stätte“ im Sinne eines beständigen Orts, einer Heimat bei Brahms größere Resonanz. Die Wendung „bleibende

35 Siehe zu den folgenden Ausführungen auch die ausführlichen Erörterungen im *GA-Band*, S. LXXVIIff.

36 Hiemke sprach diese Problematik bereits in seiner *Requiem*-Monographie von 2018 an (S. 70), betonte aber, dass Brahms Absichten unklar seien.

37 Das Textheft ist einsehbar unter www.brahmsinstitut.de/Archiv/web/bihl_digital/programme/abh_001_007_005_023_s_001.html.

38 Die Lesart „Stadt“ entspricht dabei dem griechischen Urtext des Neuen Testaments, πόλιν (Akkusativ Singular von πόλις, gegenüber ἄστυ), sowie der Vulgata, civitatem (Akkusativ Singular von civitas, gegenüber urbs).

39 In den oben in der erweiterten Fassung der Einleitung erwähnten Werken *Das Gedächtnis der Entschlafenen* von Markull und *Die ewige Heimath* von Küster bspw. erscheinen die entsprechenden Stellen in diesen Wortlauten: „Alles ist wie Gras, und alle Herrlichkeit *des* Menschen…“ (bei Markull) bzw. „Ihr habet nun Traurigkeit“ (bei Küster).

40 Brahms an Carl Reinthaler im Oktober 1867, *Johannes Brahms. Briefwechsel*, Bd. 3, S. 12.

41 Brahms an Rieter-Biedermann am 24. Mai 1868, *Johannes Brahms. Briefwechsel*, Bd. 14, S. 152.

42 Dieser Gesichtspunkt wird im *GA-Band* an anderer Stelle berücksichtigt, nämlich bei den Bögen der Streicher am Ende des dritten Satzes (T. 329–332); handschriftliche Eintragungen in einem Handexemplar des Erstdrucks legen nahe, dass Brahms diese Bögen zwischenzeitlich hatte streichen wollen (*GA-Band*, S. 374). Für die Lesart „Stadt“/„Statt“ fehlen vergleichbare Anhaltspunkte, was erklären dürfte, warum dieser Aspekt im *GA-Band* hier unberücksichtigt blieb.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

senza sord. notiert für erste und zweite Violinen, dies später jedoch wieder durchgestrichen.

3. Zur Spielweise mit Dämpfer sollte erst im ‚Trio', T. 75ff., zurückgekehrt werden. Die Angabe *con sord.* hatte Brahms ursprünglich für erste und zweite Violinen ab Takt 91 notiert, also nach der längeren Pause in beiden Stimmen. Auch diese Eintragung strich er später.
4. Brahms' letzte Anweisung zur Verwendung der Dämpfer im zweiten Satz findet sich in der Überleitung zum großen Dur-Schlussteil ab Takt 200. Hier notierte er jedoch *senza sord.* nicht nur für die ersten und zweiten Violinen, sondern auch für die Bratschen.

Von Bedeutung ist dabei, dass die Takte 127 bis 197 von Brahms nicht ausgeschrieben wurden. Er notierte im Anschluss an den bewegteren Mittelteil lediglich noch den Auftakt zu Takt 127 analog dem Auftakt zu Takt 3 und verwies beim Doppelstrich mit einer *Da-capo*-Anweisung darauf, die Takte 3 bis 73 – also den ersten großen Abschnitt des Trauermarschs – zu wiederholen. Die unter Punkt 4 genannte Hinzufügung des *senza sord.* wurde somit erst erforderlich, nachdem Brahms die unter 2 und 3 genannten Angab[en] gestrichen hatte.

In den Bestandteilen der Erstausgabe [e]inschließlich der zu Brahms' Lebzeit erschienenen Folgeauflagen, lauten die Angaben zu [den] Dämpfern hingegen wie folgt:

- In d[er] zu Beginn lediglich in den [Vi]olinen. Die Anwei[sung] ab Takt 200 [wird] auch [in] den Brat[schen], abweichend von [der] sgabe, *con sordini* [und] *sordini*. [In] emplaren der Erst-[aus]bezüglichen han[d]schriftlichen. Die Anweisung zu [Ta]kt 200 für die Bratschen im Par[t]ürlich versehentlich in die Partitur der [Er]gabe übernommen worden sein. Sie könnte jedoch auch ein Hinweis darauf sein, dass Brahms im Trauermarsch auch die Bratschen mit Dämpfer einsetzen wollte: Denkbar ist, dass der Fehler im Partiturautograph und in der Erstausgabe der Partitur nicht in Takt 200, sondern am Satzbeginn zu finden ist. In sämtlichen gesichteten Bratschenstimmen – einschließlich jener der *Wiener* und *Kölner Stimmensätze*, die bei Aufführungen unter Brahms' Leitung verwendet wurden (Quelle E-St$_W$ und E-St$_K$) – ist die Anweisung *con sordini* am Satzbeginn nicht gestrichen; in einigen Stimmen wurde sie sogar durch Symbole oder handschriftliche Einträge wie „Dämpfer!" ausdrücklich hervorgehoben.

Letztlich lässt sich die Frage, ob die Bratschen im Trauermarsch mit oder ohne Dämpfer zu spielen haben, nicht mit absoluter Gewissheit beantworten. Wenn das Spiel ohne Dämpfer hätte gemeint sein sollen, enthielte das Material der Erstausgabe zwei Druckfehler:

1. die Angabe zum Aufheben dieser Spielweise in Takt 200 in der Partitur-Erstausgabe, die in diesem Fall auch ein Schreibfehler im Partiturautograph wäre, und
2. die Angabe zum Spiel mit Dämpfer am Satzbeginn in der Bratschenstimme, die in diesem Fall eine irrtümlich geschriebene bzw. mitabgedruckte Anweisung wäre.

Wenn hingegen die Absicht gewesen sein sollte, die Bratschen mit Dämpfer spielen zu lassen, würde versehentlich eine einzige Angabe fehlen, nämlich

- die Anweisung zum Spiel mit Dämpfer am Satzbeginn in der Partitur-Erstausgabe, die auch im Partiturautograph nicht enthalten ist.

Im alten Gesamtausgaben-Band (1926) hat Herausgeber Eusebius Mandyczewski die Anweisung zum Spiel mit Dämpfer für die Bratschen am Beginn des fünften und sechsten Satzes stillschweigend fälschlich ergänzt. Beim Trauermarsch ging er genauso vor. Die Tatsache, dass Mandyczewski alle drei Stellen gleich behandelte und dies bei zweien davon definitiv inkorrekt war, bedeutet nicht zwangsläufig, dass auch bei der dritten falsch lag.

Für die Verwendung von Dämpfern bei den Bratschen können zudem musikalische Erwägungen sprechen. Möglicherweise beabsichtigte Brahms für Violinen und Bratschen einen möglichst einheitlichen Klangcharakter und eine ähnliche Artikulation, da beiden Instrumentengruppen über weite Strecken dasselbe Material zugrunde liegt. Dämpfer verringern zwar die Lautstärke, was bei einer kleineren Bratschengruppe besonders ins Gewicht fällt. Zugleich bewirken sie jedoch einen obertonärmeren, matteren Klang und einen weicheren Tonansatz, was in hoher Lage deutlicher hervortritt. Ohne Dämpfer der Bratschen ließe sich eine solche klangliche und artikulatorische Einheitlichkeit weniger leicht erreichen.

Dem ließe sich entgegenhalten, dass die ohnehin kleinere, hier zudem dreigeteilte Bratschengruppe mit Dämpfern zu leise klingen könnte. Die Dreiteilung kann jedoch einen möglicherweise beabsichtigten kammermusikalischen Klangeindruck erzeugen, der gerade in Verbindung mit doppelndem Holz und den pointierten Einsätzen von Harfe, Hörnern und Trompeten zu einer besonders charakteristischen Wirkung beitragen kann.

Praktische Überlegungen können bei der Entscheidung für heutige Aufführungen eine Rolle spielen. Moderne Instrumente klingen brillanter und obertonreicher als die zu Brahms' Zeit'. Das Spiel der Bratschen mit Dämpfer kann daher unter Umständen eher zu einem dem historischen Klangbild angenäherten Gesamtklang führen. Je nach Akustik sowie Größe und Besetzung des Streicherapparats kann sich jedoch auch die jeweils andere Lösung als angemessen erweisen.

Da die Frage ungeklärt bleiben muss, ist die Angabe *con sord.* in dieser Edition in eckige Klammern gesetzt. Die Quel-

Bärenreiter Leseprobe Sample page

len sprechen jedoch insgesamt dafür, dass die Bratschen im Trauermarsch – auch in von Brahms selbst geleiteten Aufführungen – mit Dämpfer gespielt haben.

ZUM TEMPO

Vor allem herzlichen, leider verspäteten Dank für die Partitur Ihres ‚Deutschen Requiem'! Ich habe kürzlich das prachtvolle Werk an verschiedenen Orten gehört. Da ich es ganz genau kenne und 1868 der ersten Aufführung in Bremen unter Ihrer Leitung beiwohnte, so glaube ich, daß ich jetzt so ziemlich mit Ihren Ohren gehört habe. […] In Dessau waren leider die tempi durchweg vergriffen. Der erste Chor war fast adagio; darunter litt dann namentlich der herrliche Mittelsatz in Des-Dur. Jede freie, fließende Bewegung fehlte; alles stockte, klebte an der Erde, das Ganze wurde unerträglich lang und lahm. Das erste Tempo in Nr. 2 war ziemlich richtig, etwas zu schnell; der Ges-Dur-Satz wieder viel zu schleppend […]. ‚Wie lieblich sind Deine Wohnungen' kam nicht vom Fleck und klang, als wäre vorgeschrieben: ‚Andante cantabile quasi Adagio'. Nr. 6 […] war das Allerschlimmste. Ich dachte schon: Wenn sie in dem Tempo weiter nach der ‚bleiben wir hier statt suchen, so werden sie im 19. Jahrhundert den ¾-Takt c-Moll wohl nie begreifen. Alles unbegreiflich lahm – ich glaube gerade des Teufels zu werden.[45]

[illegal] große Bedeutung angemessenen
[illegal] Ausdruck zukam. In [illegal]-
[illegal] schnellen Abschnitten (wie
[illegal] zieren als wesentlich. In der
[illegal]g, der dieselbe Richtung
[illegal]t 96, für den Beginn der
[illegal] schriftlich mit Rot „a
[illegal] Verbindung mit Bruch-
[illegal]z in Des-Dur [illegal] dies
[illegal] galt, insbesondere nach vor-
[illegal]en wieder ein flüssiges Tempo

[illegal]t sich in den oben genannten Partituren [illegal]sgabe als handschriftlicher Eintrag häufig die Anweisung „nicht schleppen".

Handschriftliche Eintragungen, die auf ein langsameres Tempo hinweisen, finden sich demgegenüber seltener, sind jedoch ebenfalls nachweisbar. So ist in der *RB-Partitur* am Beginn des großen B-Dur-Schlussteils im zweiten Satz das *non troppo*, das die Tempobezeichnung *Allegro* näher bestimmt, nochmals handschriftlich bei den Chorsystemen in Rot eingetragen worden. In der *JB-Partitur* finden sich bei den Choreinsätzen zwei Einträge zum langsamen Tempo (s. u.).

45 Max Bruch an Brahms am 25. Februar 1869 (*Johannes Brahms. Briefwechsel*, Bd. 3, S. 93f.).

Zu Metronomangaben[46]

Die Frage in Ihrem heute eingegangenen Brief ist etwas unverständlich, unklar; ich weiß kaum, was ich darauf antworten soll: ‚Ob die Metronomangaben in meinem Requiem strikt einzuhalten sind?'

Nun – genau wie bei jeder anderen Musik. Ich denke, auch hier, wie bei jeder anderen Musik, ist das Metronom von keinem Wert. Soweit meine Erfahrung reicht, hat jeder früher oder später seine Metronomangaben zurückgezogen. Die, die in meinen Werken zu finden sind – gute Freunde haben mich überredet, sie dort hinzuzufügen, denn ich selbst habe nie geglaubt, dass mein Blut und ein mechanisches Instrument gut zusammenpassen. Das sogenannte ‚elastische' Tempo ist zudem keine neue Erfindung. ‚Con discrezione' sollte hinzugefügt werden – wie zu vielen anderen Dingen auch.

Ist dies eine Antwort? Ich kenne keine bessere; aber was ich weiß, ist, dass ich meine Tempi (und Metronomzahlen) bescheiden zwar, aber mit größter Sorgfalt und Klarheit angebe.[47]

Dieser Brief sowie ebenso wie zahlreiche ähnliche seiner Äußerungen macht deutlich, dass er Metronomangaben grundsätzlich ablehnte. Entsprechend stand Brahms dem Abdruck von Metronomangaben in seinen Partituren zeitlebens kritisch gegenüber und bei den Vorbereitungen zur Drucklegung des *Requiems*[48] in den Stichvorlagen stammen nur wenige von ihm selbst, die meisten sind vermutlich von Reinthaler oder Rieter-Biedermann. 1894 meinte Brahms sich zu erinnern, dass die Metronomangaben allesamt gar nicht von ihm stammten, sondern von Reinthaler. Im gleichen Jahr bat er darum, sämtliche Angaben aus den Partituren und Aufführungsmaterialien zu entfernen.[49]

Daher werden die in den frühen Auflagen der Erstausgabe zu Brahms' Lebzeiten noch abgedruckten Metronomangaben in dieser Edition nicht an Ort und Stelle wiedergegeben – auch nicht in einer Fußnote oder in eckigen Klammern. Stattdessen werden sie hier zusammengefasst:

Nr. / ggf. Takt	Tempoangabe	Metronomangabe
1	*Ziemlich langsam und mit Ausdruck*	♩ = 80
2	*Langsam, marschmäßig*	♩ = 60
2 / 75	*Etwas bewegter*	♩ = 80

46 Vgl. zu den folgenden Ausführungen auch: Bernard D. Sherman, *Metronome marks, timings, and other period evidence regarding tempo in Brahms*, in: *Performing Brahms. Early evidence of performance style*, hrsg. von Michael Musgrave und Bernard D. Sherman, Cambridge 2003, S. 99–130; Brown et al. 2015; Brown 1999, S. 375–414.

47 Brahms an Georg Henschel, Februar 1880, zitiert nach der englischen Übersetzung in: George Henschel, *Personal Recollections of Johannes Brahms*, Boston 1907, S. 78f. Deutsche Rückübersetzung des Herausgebers.

48 Offenbar auf Rückfragen teilte Brahms seinem Verleger in einem Brief Metronomzahlen für den neuen fünften Satz sowie für den Abschnitt „Die Erlöseten des Herrn" in Satz 2 mit. Letztere übermittelte er nur mit einem gewissen Protest: „Aber hier muß in meiner Partitur schon eine Zahl stehn! Die, ich wette, ganz anders ausschaut." (*Johannes Brahms. Briefwechsel*, Bd. 14, S. 164, zit. nach *GA-Band*, S. LXVIII, Anm. 460, da dort nach Briefmanuskript korrigiert.)

49 Brahms an Edmund Astor, der inzwischen Verlagsinhaber war, am 14. und 22. Februar sowie am 1. März 1894 (*Johannes Brahms. Briefwechsel*, Bd. 14, S. 412).

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Nr. / ggf. Takt	Tempoangabe	Metronomangabe
2 / 198	*Un poco sostenuto*	♩ = 56
2 / 206	*Allegro non troppo*	♩ = 108
3	*Andante Moderato*	𝅗𝅥 = 52
3 / 173	*[keine Angabe]*	♩ = 54
4	*Mäßig bewegt*	♩ = 92
5	*Langsam*	♪ = 104
6	Andante	♩ = 92
6 / 82	Vivace	♩ = 112
6 / 208	Allegro	𝅗𝅥 = 100
7	Feierlich	♩ = 80

Elastisches Tempo

Aufschlussreich für Brahms' Auffassung von Tempo und Tempoangaben ist ein Austausch zwischen Brahms und Joachim 1886 im Zuge von dessen Vorbereitung der Berliner Erstaufführung der Vierten Symphonie. Dem Wunsch nach Metronomzahlen kam Brahms hier nicht mehr nach. Stattdessen fügte er einige zusätzliche Angaben [illegible] Tempo- oder -fikation hinzu, namentlich im Finale. [illegible]-wi[illegible]erungen machen deutlich, dass Brahms unterschied zwischen Angaben, die allen [illegible]te Aufführungen notwendig sind, und so[illegible]sgabe stehen sollten:

> [illegible]empos m[illegible] Bleistift in [illegible]e erste Aufführ[illegible]atz- durch d[illegible] auch d[illegible]erlei Übertreibungen Orchester (oder Virall nicht genug tun [illegible]er leidenschaftliche[illegible]ch will. Ist [illegible]Werk so darf davon, na[illegible] je weiter man [illegible]von [illegible]den Vortrag. Ich erfahre o[illegible]n, wie ganz ohne weiteres sich [illegible]lässig manche Bezeichnung obgedachter [illegible]

Ein zu statisches Tempo konnte demnach den vom „Treiben und Halten" charakterisierten Ausdruck verfälschen, wie er Brahms vorschwebte. Die Musik selbst lege den mit ihr ausreichend vertrauten Interpreten Tempomodifikationen selbstverständlich nahe. Metronomangaben schienen Brahms daher überflüssig oder sogar hinderlich für eine flexible Handhabung des Tempos zu sein. Aus mehreren Quellen geht hervor, dass Brahms und Joachim sehr ähnliche Auffassungen einer freieren Tempogestaltung und auch rhythmischen Ausführung auf Basis eines konstanten Grundpulses hatten. Frühe Aufnahmen von Joachim, Carl Reinecke und anderen dokumentieren bspw. Über- und Unterpunktierungen oder ungleiche Ausführungen von gleich notierten, gebundenen Tonpaaren.[51] Es war anderen Musikern aufgrund all dieser Freiheiten nicht immer leicht, dem Vortrag Brahms' oder Joachims zu folgen oder mit ihnen gemeinsam zu musizieren.[52]

In Brahms' Brief klingt auch an, dass beide, er und Joachim, auf das Tempo bezogene Aufführungsgewohnheiten in ihrem Umfeld mitprägten und zu etablieren suchten. Joachim beklagte, dass sich Geiger „beim Vortrag der Klassiker zu sehr an die Notenköpfe hielten, nicht zwischen den Zeilen zu lesen verstand[en]".[53] Basierend auf Aufnahmen von Joachim aus dem Jahre 1903 sprach Musikkritiker John Alexander Fuller Maitland 1905 von der „Elastizität" beim Modellieren von Phrasen: Ein „vollendetes Rubato" gebe „ein Gefühl von Spannung und Entspannung in der Abfolge der Töne", und ein beständiger [illegible]vollendeter Ausgleich zwischen Forcieren und [illegible]Nachgeben" fände statt, so wie „ein Gummiball [illegible]seiner Form zurückfindet, nachdem er zusammengedrückt wurde".[54] Die englische Pianistin Fanny Davies, Schülerin von Clara Schumann, wiederum berichtete von der „Elastizität" in Brahms' Klavierspiel: „Brahms' Art zu interpretieren war frei, sehr elastisch und oft gespannt; doch das Gleichgewicht war stets vorhanden – man spürte die Grundrhythmen unter den Oberflächenrhythmen. [...] Das von Brahms verwendete Zeichen [illegible] findet sich häufig dort, wo er große Wahrhaftigkeit und Wärme zum Ausdruck bringen möchte – nicht nur im Klang, sondern ebenso im Rhythmus. Er verweilte nicht bei einem einzelnen Ton, sondern bei einem ganzen Gedanken, als könne er sich von dessen Schönheit nicht lösen. Lieber dehnte er einen Akkord oder eine Phrase, als sie dadurch zu verderben, dass er die Zeit innerhalb eines metronomisch gemessenen Taktes wieder ausglich. […] Diese weitgespannte Elastizität – im Unterschied zu einem eigentlichen Rubato (das selbstverständlich von der musikalischen Idee abhängt) – war eines der hervorstechendsten Merkmale von Brahms' Interpretation."[55] Und auch Brahms

50 *Johannes Brahms. Briefwechsel*, Bd. 6, S. 220.

51 Vgl. auch Robert Philip, *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900–1950*, Cambridge 1992.

52 Kalbeck zufolge (IV/1, Berlin 1921, S. 29, Anm. 1) wurden Kammermusikpartner bei einer Probe mit Brahms am Klavier im Februar 1887 von „der genialen Ungebundenheit seines Spieles so außer Fassung gebracht", dass sie ihm nicht hätten folgen können. Clara Schumann notierte schon für den 26. März 1854 in ihr Tagebuch über Brahms' Klavierspiel: „Ich kann mich noch immer nicht recht mit dem vielen Tempowechsel in seinen Sachen befreunden, und dazu spielt er sie so willkürlich, daß ich heute z. B., trotzdem, daß ich nachlas, ihm nicht folgen konnte, ebenso war es für die Mitspieler sehr schwer, darin zu bleiben."; für den 24. Mai 1854: „Es spielt sich nicht leicht mit Brahms; er spielt zu willkürlich – auf ein Viertel mehr oder weniger kommt es ihm gar nicht an […]" (*Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen aus den Jahren 1853–1896*, in 3 Bdn., hrsg. von Berthold Litzmann, Bd. 2, S. 310 bzw. 317).

53 Andreas Moser, *Joseph Joachim. Ein Lebensbild*, neue umgearbeitete und erweiterte Ausgabe, Berlin 1910, Bd. 2, S. 292.

54 J. A. Fuller Maitland, *Joseph Joachim*, London und New York 1905, S. 28–29.

55 Fanny Davies, *Some Personal Recollections of Brahms as Pianist and Interpreter*, in: *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*, hrsg. von W. W. Cobbett, London 1929, Bd. 1, S. 182; wieder abgedruckt (mit Einführung und Analysen versehen): George Bozarth, *Fanny Davies and Brahms' late*

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

passagen dagegen in langsamerem, nicht eilendem Tempo musiziert wurden, im Sinne Brahms' gewesen sein könnte. Die Eintragungen in der *JB-Partitur* weisen zudem sinnvollerweise darauf hin, den Chor entsprechend vorzubereiten, um das langsame(re) Tempo aussingen zu können, ohne nach vorn zu fallen.

Für die ersten Solo-Takte des Satzes, sollten sie nicht „in einem Atem gesungen werden" können, empfahl Ochs (S. 170) außerdem – wie oben zitiert –, nach dem zweiten Takt „vorsichtig zu atmen", also zwischen „nun" und „Traurigkeit".

*

Für das *Vivace* des sechsten Satzes beschreibt Ochs (S. 172) einen speziellen Ansatz:

> Wie beim Schicksalslied wollte auch Brahms hier nicht etwa ein wildes Allegro angeschlagen haben, sondern er meinte, daß sich das Zeitmaß von selbst im Laufe dieses Satzes allmählich etwas steigere und es darum gut sei, diesen nicht allzu schnell zu beginnen. Ich teile dieses Alles mit und muß es den Herren Dirigenten überlassen, inwiefern sie von den Angaben Gebrauch machen wollen.

Ochs' Berufung auf von Brahms persönlich erhaltene Hinweise ist, wie gesagt, mit einiger Vorsicht zu betrachten. Dessen ungeachtet [illegible] sein Bericht einen interpretatorischen Ansatz im Sinne des Komponisten [illegible]

[illegible]gungen für die Blä[illegible]zifisch Gestaltung [illegible]delt es sich (1) um [illegible] Takt 192, (2) eine [illegible]e über den [illegible]sten [illegible],breit" in Takt 201 [illegible]wie (5) den Eintrag [illegible]er C-Dur-Takte des [illegible]om Prinzip her teils ana[illegible]eils eine kurze Schlangenlini[illegible]schen den für sich stehenden „Wo"-Ku[illegible]über den Pausen von Takt 193 und 195, (b) eine etwas längere Schlangenlinie von ca. Takt 200, Zählzeit 3, bis Takt 203, ca. Zählzeit 2 für die große Kadenz sowie (c) ein großes „T" für Tempo in Takt 204. Es bleibt allerdings ungewiss, inwieweit diese oder ähnliche Gestaltungen verbreitet waren.

Die *JSp-Partitur* enthält in diesem Bereich nur einen einzigen verbalen Eintrag, der sich von T. 200, dritte Zählzeit, bis einschließlich T. 204 erstreckt und sich möglicherweise als „aber im T[em]po bleiben" entziffern ließe, wobei sich das „aber" auf Akzente und Trennstriche beziehen könnte, die pars-pro-toto in einigen Stimmen eingetragen wurden. Dies stünde gleichwohl in gewissem Widerspruch zum „breit" (in der *JB-Partitur*) sowie der Schlangenlinie in der *Meininger Partitur*, die beide eine Verbreiterung für die abschließende Kadenz anzeigen.

Handschriftliche Einträge zum Tempo

Wie bereits ausgeführt, geben die Eintragungen lediglich ausschnitthafte Einblicke in eine vielgestaltige zeitgenössische Aufführungspraxis.

In der *RB-Partitur* finden sich lediglich drei Einträge:
2. Satz, T. 188: *non troppo*
6. Satz, T. 338: *fließend*
6. Satz, T. 341: *rit.*

Die *JSp-Partitur* enthält eine Reihe von mit Blau- oder Rotstift vorgenommenen Eintragungen, die – wie die Brahms zugeschriebenen Einträge zum Kontrafagott in Blau – unter dem untersten System platziert wurden. Von einigen (hier nicht aufgeführten) Einträgen sind nur noch Spuren erkennbar; andere lassen sich nicht eindeutig identifizieren.
1. Satz, T. 96: *a tempo !*
4. Satz, T. 21: [zwei nicht identifizierbare Einträge, einer davon bezogen auf den Chor]
4. Satz, T. 74: *nicht schleppen !*
6. Satz, T. 7[illegible] *nicht schleppen !*
6. Satz, T. 201: *aber im T*[em]*po bleiben !*
7. Satz, T. 1: *nicht schleppen !*

Die *JB-Partitur* weist eine Fülle von Einträgen verschiedener Schreiber auf, darunter einzelne, die Ähnlichkeiten mit Brahms' Hand erkennen lassen.
1. Satz, T. 102–103: *Langsam*
2. Satz, vor T. 1: *nicht schleppen*
3. Satz, T. 144: *vorwärts*
3. Satz, T. 148: *vor*[wärts] – Eintrag steht etwa in der Taktmitte
3. Satz, T. 155: *vorwärts*
3. Satz, T. 159–161: *nicht schleppen* – Offenbar speziell auf den Chor bezogen
3. Satz, T. 164: *Breit*
3. Satz, T. 169–170: *Sehr breit*
5. Satz, T. 18–19: *Sehr langsam, 4/4*
5. Satz, T. 25: *rit.*
5. Satz, T. 64: *Im*[m]*er sehr langs*
6. Satz, T. 3: *gemessen*
6. Satz, T. 52: *viel schneller*
6. Satz, T. 65: *piu accel*[e]*r*[ando]
6. Satz, 𝄵 – Ende des rezitativischen Teils
6. Satz, T. 72: *accel*[e]*r*[ando]
6. Satz, T. 192: *vorw*[ärts]
6. Satz. T. 195, letzte Pause im Takt: V [Atemzeichen]
6. Satz, T. 200, Zählzeit 2: 𝄐 – Abschluss des *Vivace*
6. Satz, T. 201: *Breit*
6. Satz, T. 204: *tempo*
6. Satz, T. 284: *vorw*[ärts] – Allerdings folgt unmittelbar anschließend eine Schlangenlinie (s. u.) in gleicher roter Farbe von ca. T. 286, Zz. 4 (in 𝅗𝅥), bis T. 289, Zz. 1 (Buchstabe L)
6. Satz, T. 331: *flott*

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Satz	Takt	Eintrag	Kommentar
1	150–151	*rit.* - - - -	Reicht von ca. T. 150, Zz. 4 (in 𝅗𝅥), bis zur Taktmitte von T. 151; im Chor sind zwischen Zz. 3 und 4 von T. 151 außerdem Trennstriche notiert (zwischen „sollen“ und „getröstet“)
2	254–256	Schlangenlinie	Beginnt mit dem Choreinsatz „und Schmerz“ und reicht bis zur ersten Note in T. 256; an der ersten Stelle mit „und Schmerz“ (T. 238ff.) kein analoger Eintrag
2	261	*Tempo*	Der Eintrag steht über erst ca. der zweiten Note in Violine I
2	303	*langs.*[am]	
2	332	Schlangenlinie/ Unterteilungsstriche	Die Schlangenlinie erstreckt sich über die zweite Takthälfte, zusätzlich sind für die zweite Takthälfte Unterteilungsstriche eingetragen
3	171–173	*accel.* / Pfeil nach rechts / Unterteilungsstriche	*accel.* mit Pfeil darunter beginnt in T. 171 zwischen Zz. 2 und 3 (in 𝅗𝅥) und endet in T. 172 etwa auf Zz. 3; Unterteilungsstriche im ersten Takt der Fuge (T. 173) weisen darauf hin, dass [illegible] geschlagen wurde. In anderen Aufführungsmaterialien wurde demgegenüber notiert, dass in 4 geschlagen wurde
4	87–89	Schlangenlinie / *fließend* mit kleinem Pfeil nach rechts / *meno rit.*	Die Schlangenlinie reicht über die gesamten Takte 88–89; *fließend* mit kleinem Pfeil und *meno rit.* etwa im Bereich der Takte 87–88
4	152	wellenförmiger Pfeil nach links, darunter *m.*	
5		♩ = *50*	Dieser Satz enthält außerdem Schlangenlinien, nach links weisende Pfeile und Unterteilungsstriche, und zwar in T. 16 von Taktmitte bis [illegible], T. 32 von ca. Zz. 2 (in 𝅗𝅥) bis zum Taktende, T. 43 von Taktmitte bis Taktende, T. 56 von Taktmitte bis Taktende, T. 62 vom Taktbeginn bis zur Taktmitte (anders als an der analogen Stelle in T. 16) sowie T. 70 von Taktmitte bis Taktende
			Vgl. das *gemessen* in der *Partitur*
		Schlangenlinie	Beginnt mit dem Einsatz des Bariton-Solos (T. 28, Taktmitte); Schlangenlinie erstreckt sich über den gesamten T. 29
		nlinie / *Tempo* / s mit Pfeil nach rechts nter	Die Schlangenlinie beginnt kurz vor dem Doppelstrich und reicht bis zum Eintrag *Tempo*, der etwa in der Taktmitte von 33 beginnt; *vorwärts* mit dem Pfeil darunter beginnt in T. 34 bei der ersten Note, der Pfeil endet ca. bei der zweiten Note in Takt 35
6	108	*langs*[am]	
6	112	*gewichtig*	
6	122	*Tempo*	
6	193 / 195	kurze Schlangenlinie (~)	Über den Pausen zwischen den Akkorden („wo“)
6	200–203	Schlangenlinie	Beginnt auf Zz. 2 in T. 200 und endet etwa auf Zz. 2 in T. 203 (in 𝅗𝅥)
6	204	*T*[empo]	
7	33–34	geschwungener Pfeil nach links	Beginnt in T. 33 zwischen Zz. 2 und 3 und endet auf Zz. 1 in T. 34 (in 𝅗𝅥)
7	75–76	geschwungener Pfeil nach links	Beginnt in T. 75 zwischen Zz. 2 und 3 und endet auf Zz. 1 in T. 76 (in 𝅗𝅥)
7	158	*Groß* / größerer geschwungener Pfeil nach links	Beide Einträge ausschweifend im Harfensystem notiert

Bärenreiter Leseprobe Sample page

6. Satz, T. 331–332: *vorw.* [vorwärts]
6. Satz, Auftakt zu 339: *breit*
6. Satz, T. 344–345: *mehr* [Verbreiterung]
6. Satz, T. 347: *rit.*

Außerdem finden sich in diesem Partiturexemplar an zahlreichen Stellen mit Rotstift eingetragene Schlangenlinien, die offenbar auf Verlangsamungen des Tempos hinweisen – etwa zum Abschluss eines Abschnitts, zur Überleitung oder zur Vorbereitung einer Stelle bzw. eines Einsatzes. Sie werden hier vor dem Hintergrund, dass sich vergleichbare Schlangenlinien in von Brahms annotierten Partiturexemplaren ansonsten nicht finden lassen und Brahms zusätzlichen Tempoeintragungen für konkrete Aufführungssituationen mit Vorbehalt begegnete, lediglich der Vollständigkeit halber und mit entsprechender Vorsicht wiedergegeben.

1. Satz, von ca. T. 61, Taktmitte, bis ca. T. 63, Taktmitte
1. Satz, von ca. T. 94, Taktmitte, bis ca. T. 96, Taktmitte
1. Satz, von ca. T. 100, Taktbeginn, bis ca. T. 101, Taktende
1. Satz, von ca. T. 143, Taktbeginn, bis ca. T. 143, Taktende
2. Satz, von ca. T. 301, Taktbeginn, bis ca. T. 302, Taktende
3. Satz, von ca. T. 140, Taktbeginn, bis ca. T. 141, Taktende
3. Satz, von ca. T. 153, Zählzeit 3 (in [illegible]) bis [illegible]. T. 153, Taktende
3. Satz, von ca. T. 206, Taktbeginn, bis ca. T. 207, Taktende
6. Satz, von [illegible]taktbeginn, bis ca. T. 223, Taktende
6. Satz [illegible] bis ca. T. 234, Zählzeit 3
[illegible] ca. T. 237, Takt[illegible]
[illegible]a. T. 281, Takt[illegible]
[illegible]9, Takt[illegible]
[illegible] 146, Taktende

[illegible]e tempoverzogene
[illegible]hrend einzelne Tö[illegible]
[illegible]nen, wurden andere
[illegible]. Die zeitliche Einordnu[illegible]ss. Die Einträge werden hier g[illegible] (s. Tabelle S. XXX), da sie Einblick in die [illegible]ende Gebrauchsgeschichte dieses Partiturexemplars geben.

ZU ARTIKULATION UND PHRASIERUNG

Die Zeichen <> und ≺≻

Brahms verwendete das Zeichen <> über einzelnen Noten (z. B. Satz 1, T. 29). Es handelt sich dabei um ein Artikulations- und Ausdruckszeichen, mit dem eine Note hervorgehoben werden soll. Es kann zudem auch agogisch verstanden werden. Häufig steht es über Tönen am Beginn, am Zielpunkt oder im Zentrum einer musikalischen Entwicklung.

Das Zeichen <> kommt bei Brahms allerdings auch in Ausdehnungen vor (z. B. Satz 1, Takt 10, 48, 80 und 143). Weniger weit ausgedehnte Varianten geben sich noch deutlich als ein Artikulations- und Ausdruckszeichen zu erkennen, während weiter ausgedehnte Zeichen so anmuten können wie eine ‚gewöhnliche' Crescendo-Gabel gefolgt von einer Diminuendo-Gabel. Dabei ist festzuhalten, dass ≺, ≻ und ≺≻ im 19. Jahrhundert häufig nicht nur als dynamische, sondern auch als agogische Zeichen verstanden wurden: als Hinweise, dort zu beschleunigen, zu verbreitern oder zu verweilen, wo der musikalische Zusammenhang es nahelegt.[63] Im Folgenden werden auch solche erweiterten Formen des Zeichens <> als Gabelpaar bezeichnet.

Das kurze Gabelpaar, das als Erweiterung des Zeichens <> verstanden werden kann, spielt in der Musik des 19. Jahrhunderts und vor allem bei Brahms eine besondere Rolle. Es kommt auch mehrfach im *Requiem* vor, beispielsweise in Satz 4, Takt 41–42. In der Literatur wird für solche Gabelpaare zuweilen die Bezeichnung „diamond-shaped hairpins" verwendet (sinngemäß „rautenförmig"), da sie auch in etwas weiter ausgedehnten Formen noch als Erweiterungen des Zeichens <> verstanden werden können.

Bezeichnenderweise notierte Brahms sogar für Einzelakkorde in der Klaviermusik nicht <>, sondern kurze Gabelpaare. Diese kommen für Einzeltöne oder Einzelakkorde vor oder für Folgen von zwei oder mehr Tönen. Daneben finden sich auch etwas weiter ausgedehnte Gabelpaare, die sich meist über ein bis zwei Takte erstrecken. Zuweilen wird mit dem Gabelpaar ein bestimmter Ton- oder Akkordwechsel hervorgehoben.

Je weiter das Gabelpaar ausgedehnt ist, desto komplexer ist die Notation und daher auch die Wiedergabe in einer Notenausgabe, im Gegensatz zum Zeichen <>. Denn es gilt, mehrere miteinander zusammenhängende Parameter zu beachten. Anfangs- und Endpunkte beider Gabeln, aus denen sich auch der Abstand zwischen beiden Gabeln ergibt, spielen eine Rolle, und damit verbunden die Frage, an welchem Punkt genau das Gabelpaar zentriert ist und inwieweit es symmetrisch sein soll, oder eben nicht.

In den Manuskripten bspw. kann die Bindung an einen Einzelton und damit die Zentrierung deutlich zu erkennen sein: Die (offenen) Enden der Crescendo-Gabel und der Diminuendo-Gabel sind zuweilen nicht nur so nah wie möglich beieinander, sie überkreuzen sich sogar minimal. Oft allerdings findet sich ein gewisser Abstand zwischen den Enden beider Gabeln. In einzelnen Fällen zeigen die Quellen zudem, dass eine in den Manuskripten und Druckvorlagen am Notenkopf zentrierte Form für den Druck – zum Teil nur in Partitur und Klavierauszug – nach rechts verschoben wurde:

63 Fanny Hensel erklärte bspw. bereits 1826 im Manuskript ihres *Allegro ma non troppo* in f-Moll: „Das Stück muss mit vieler Abwechslung des Tempos, aber immer sanft, u. ohne Rückung vorgetragen werden. Für accelerando und ritardando stehn die Zeichen ≺≻." Franz Liszt bezeichnete 1841 in *Au bord d'une source* ≺ als „*crescendo* in der Bewegung" und ≻ als „*decrescendo* in der Bewegung".

Bärenreiter Leseprobe sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

loncelli in den Takten 329 bis 332 sowie der Violinen in den Takten 331 bis 332. Offenbar hat Brahms die Streichung dieser Bögen nach Erscheinen des Erstdrucks für Folgeauflagen ins Auge gefasst, aber wieder verworfen, denn Folgeauflagen von Partitur und Stimmen geben diese Takte unverändert mit Bögen wieder. In den in Köln, Lübeck, Wien, Meiningen und Berlin erhaltenen Orchesterstimmen wurden die Bögen überwiegend handschriftlich unterteilt, häufig halbtaktig; teilweise wurden sie auch gestrichen. Nicht immer wurden sämtliche Stimmen eines Stimmensatzes einheitlich bezeichnet.

Brahms' Entscheidung, die Bögen unverändert zu belassen, könnte verschiedene Gründe haben. Anpassungen der Bögen aus klanglich-dynamischen Gründen waren (und sind) in der Praxis ohnehin üblich. Vermutlich wollte Brahms ein zu starkes Hervortreten dieser Linien und eine forcierte Wirkung zumindest nicht ausdrücklich befördern. Mit den Bögen signalisiert er eine gebundene Artikulation und ggf. auch einen lyrischeren Ausdruck – beides soll möglicherweise weitestgehend beibehalten werden, auch wenn Unterteilungen aus Gründen der Balance erforderlich sind. Dafür spricht auch, dass lediglich *f*, nicht *ff* vorgeschrieben ist und dass in T. 323 zwar *cresc. sempre* [illegible] jedoch selbst am Zielpunkt der Entwicklung (T. 333) in keiner Stimme *ff* notiert wurde.

Ein [illegible] ein Akzent (>) in der *JSp-Partitur* erwähnt, da dieser [illegible] eingefügten [illegible] Brahms ein diesem [illegible] zum Kontrafagott [illegible] die Kontrabässe, [illegible] (1) im Kontrabass- [illegible] beim Taktstrich [illegible] (2) im Tenor beim [illegible] fuge ein Akzent (>) [illegible] Unabhängig von der Frage [illegible], den beim ersten Themeneinsatz [illegible] als exemplarisch für alle Themeneinsätze [illegible].

In der *JSp-Partitur* finden sich außerdem in der Orgelpunktfuge (dritter Satz) noch folgende Bleistifteinträge: (1) *Bratschen marcato* am Beginn (T. 173) unter dem Bratschensystem, (2) *Vclo* [?] *marcato* beim ersten Themeneinsatz im Bass (T. 180) unter dem *a* im Violoncellosystem sowie (3) Dachakzente (^) für die ersten drei Noten des Themenkopfs im Violoncellosystem in T. 196.

ANNOTATIONEN ZU DYNAMIK UND BALANCE

Wie die zuvor besprochenen Eintragungen sind auch diese Annotationen vor dem Hintergrund einer vielfältigen zeitgenössischen Aufführungspraxis zu verstehen.

Der handschriftliche Eintrag „pp!" vor dem ersten Choreinsatz im ersten Satz in der *Meininger Partitur* steht im Einklang mit Ochs' Bericht (S. 159): „Die drei ersten Takte [des Chors] wünschte Brahms, trotzdem nur ein p. dasteht, im leisesten pianissimo gesungen zu haben; er bezeichnete es als ein Versehen, daß der Chor nicht ebenso bezeichnet sei, wie das im dritten Chortakt eintretende Orchester."

Die *JSp-Partitur* enthält insgesamt – abgesehen von einigen wenigen Hervorhebungen oder Nachzeichnungen der gestochenen Dynamikangaben – nur zwei Einträge, von denen der erste mutmaßlich von Brahms stammen könnte:

3. Satz, T. 19, Chor: Crescendo-Gabel für den ganzen Takt, offenbar mit demselben Blaustift eingetragen wie die Brahms zugeschriebenen Vermerke zum Kontrafagott in dieser Partitur.[67] Eine Urheberschaft Brahms' erscheint daher möglich, muss jedoch hypothetisch bleiben.
3. Satz, T. 115, Vc/Kb: Diminuendo-Gabel für den ganzen Takt anstelle der gestochenen Gabeln, mit Ausrufezeichen, in [illegible].

Die *JB-Partitur* weist weitaus mehr Eintragungen auf, von denen die aufschlussreichen im folgenden systematisch aufgeführt werden. Für einzelne Einträge kommt Brahms als Urheber in Betracht; da sich die jedoch, zum Teil auch wegen fehlender charakteristischer Merkmale der Zeichen, nicht mit letzter Gewissheit feststellen lässt, werden sie nicht eigens gekennzeichnet. Mit Stern (*) sind diejenigen Einträge versehen, die auch in Partitextex der folgenden Ausgabe an Ort und Stelle mittels einer Fußnote angezeigt werden.

Einige Eintragungen sind Zuspitzungen der gestochenen Angaben:

1. Satz, T. 60/61, Streicher: Eintrag *pp*, gestochene Angabe: *p*
4. Satz, T. 94, Va, Vc I/II: Eintrag *pp*, gestochene Angabe: *p*

Ein Eintrag hat mit der Balance zu tun:

1* Satz, T. 58/91, Pos III, Eintrag *p*. Erscheint sinnvoll, um die tiefen Streicher durchzulassen: Pos III doppelt in T. 57 noch die Figuration der tiefen Streicher in gleicher Dynamik (*mf*), wechselt dann jedoch zu Harmoniefunktion; für Pos I/II in Harmoniefunktion ist von T. 57 an bereits *p* vorgeschrieben.

Einige Eintragungen modifizieren die gestochenen Dynamikangaben:

3. Satz, T. 171/172, Pk: *mf* (statt *f*), gestochene Crescendo-Gabel durchgestrichen, stattdessen wurde handschriftlich eine Crescendo-Gabel eingetragen, die auf letzter Zählzeit von T. 171 (in 𝅗𝅥) beginnt
4. Satz, T. 147/148, Tutti: Diminuendo-Gabeln (gestochenen sind Gabeln in S, A, T nur für T. 148)

67 Siehe die Partiturseite unter: https://brahmsinstitut.de/Archiv/web/bihl_digital/jb_erstdrucke/op_045_part_s_063.html.
68 Siehe die Partiturseite unter brahmsinstitut.de/Archiv/web/bihl_digital/jb_erstdrucke/op_045_part_s_069.html.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Andere dokumentieren dynamische Gestaltungen für einzelne Töne, Takte oder Taktgruppen:

2. Satz, T. 204/205, Pk: Diminuendo-Gabel für T. 204, Crescendo-Gabel für T. 205
2. Satz, T. 273/274, alle außer Chor: Diminuendo-Gabeln für T. 273, Crescendo-Gabeln für T. 274, zusätzlich *p* in T. 274 nur für Liegetöne im Holz: Fl., Ob., Klar.
2. Satz, T. 288/289/290, Hrn, Trp, Tuba, Streicher: *p* auf zweiter Note in T. 288 (bzw. bei der Trp beim Einsatz), danach Crescendo-Gabeln bis Ende von T. 289, für T. 290 nur im Blech *ff*
3. Satz, T. 150–152, Trp: drei Diminuendo-Gabeln, für jeden dieser drei Takte eine, wie in Hörnern und Posaunen gestochen; in T. 153 fehlt eine Gabel inkonsequenterweise
3. Satz, T. 154–155, Hrn III/IV, Trp, Pos, Tuba: *mf* bei erster Note, gefolgt von Crescendo-Gabeln, die bis T. 155, zweite Zählzeit (in Halben) reichen
6. Satz, T. 75, Trp, Pk: Crescendo-Gabeln, offenbar für das Gesamtensemble gemeint
7. Satz, T. 23–24, Fl, Ob, Str: In beiden Takten Diminuendo-Gabel für erste Takthälfte, Crescendo-Gabel für zweite Takthälfte
7. Satz, T. 116–117, Fl, Klar, Fag [illegible]her Wiederholt, Kommentar zu 7. Satz, T. 116–117

[illegible]t den gestochenen Angaben in [illegible]

[illegible]Pk: Diminuendo-Gabeln

[illegible] als Anweisung zur Phra-

[illegible], dass eine Parallelstelle [illegible]t ist und entsprechend aus-

[illegible]rag „ohne“ = „ohne crescendo“, [illegible]elle (Satzbeginn) Crescendo-Gabeln ste[illegible]

Eine Eintragung widerspricht den gestochenen Dynamikangaben in der Partitur:

1. Satz, T. 110, Ob, Hrn: Jeweils eine Diminuendo-Gabel nur für Takt 110 statt der gestochenen Crescendo-Gabel (von denen jene in den Oboen bereits einen Takt früher beginnt). Eine Abphrasierung ab etwa der Mitte von T. 110 dürfte der allgemeinen Aufführungspraxis entsprochen haben. Im Partiturautograph reicht die Crescendo-Gabel in den Oboen auch nur bis zur Taktmitte (vgl. *Critical Commentary*).

ZUR FERMATE NACH DER „GEWALTIGEN TONFLUT“

Schubring empfahl, nach Satz 3 „eine längere Pause eintreten zu lassen, wie sie bei zweitheiligen Oratorien zur Erholung der Sänger und Zuhörer einzutreten pflegt. Der Gegensatz zwischen der erschütternden Wirkung von Nr. III und der lieblichen Einfachheit von Nr. IV würde sonst, für ein Kirchenwerk, zu bedeutend sein.“[69] Ochs (S. 168) berichtete:

> Nach dem Abschluß dieses Teiles [der Orgelpunktfuge] pflegt bei den Aufführungen eine Pause einzutreten, die in diesem Fall notwendig ist, weil das Werk, wenn auch nicht zu den schwierigsten, so doch zu den anstrengendsten seinesgleichen zählt und der Chor darin fast ohne Pause beschäftigt ist. Außerdem ist es auch gut, wenn [illegible] den Eindruck der gewaltigen Tonflut, die von dieser Fuge ausgeht, nicht unmittelbar das nächste Stück [illegible]tzt.

[illegible]ch dem Schlussstrich des dritten Satzes ist in der *Meininger Partitur* eine Fermate eingetragen. Auch wenn eine Aufführung des *Requiems* nicht durch eine eigentliche Pause unterbrochen werden soll, erscheint nach dem dritten Satz eine längere Zäsur sinnvoll. Die großdimensionierte Fuge über dem langen Orgelpunkt verleiht dem Satz eine außergewöhnliche Schlusswirkung, bevor der vierte Satz mit seinem gänzlich anderen Charakter einsetzt.

Die Zäsur liegt damit zeitlich annähernd in der Mitte des Werks. Nach Schubrings Angaben zu der Aufführungsdauer der einzelnen Sätze, die sich im Wesentlichen mit den Angaben in zahlreichen Orchesterstimmen und Partituren decken, dauern die ersten drei Sätze rund 34, die letzten vier [illegible]3 Minuten.[70]

EINTRÄGE, DIE EINGRIFFE IN DIE INSTRUMENTATION DOKUMENTIEREN

Eingriffe in die Instrumentation entsprachen einer noch bis mindestens zur Mitte des 20. Jahrhunderts verbreiteten dirigentischen Praxis. Äußerungen von Brahms belegen zudem, dass er zumindest bestimmte, durch fehlende Instrumente bedingte Anpassungen für konkrete Aufführungen als selbstverständlich ansah. Die nachfolgenden Eintragungen werden dokumentiert, um diese Praxis zu veranschaulichen.

Im *Meininger Stimmensatz* wurden in den Kontrabass-Stimmen im ersten Takt des Werkes die vier Noten zusätzlich handschriftlich eine Oktave höher eingetragen.

Ochs (S. 157) berichtet, dass er im ersten Satz einige der zweiten Geigen Bratsche spielen und die Instrumente vor dem zweiten Satz wechseln ließ.

69 *AmZ* vom 20. Januar 1869, S. 18.
70 *AmZ* vom 13. Januar 1869, S. 9.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

In der *Meininger Partitur* findet sich im ersten Satz für die vier letzten Takte der Flöten der Bleistift-Eintrag „Oktave tiefer!“ Dies deckt sich mit Ochs' Bericht (S. 162):

> Es ist für die Spieler im Orchester fast unmöglich, das geforderte pianissimo in der Lage [in den letzten vier Takten des ersten Satzes] auszuführen. Ich habe, als Brahms es mir erlaubte, mit ihm über das Deutsche Requiem zu sprechen, meine Bedenken über diese Takte geäußert, und er fand nichts dagegen einzuwenden, daß man diese vier Flötentakte um eine Oktave tiefer spielen ließe; das habe ich dann auch immer bei unseren Aufführungen so gehalten.

Wie dargelegt, ist Ochs' direkte Berufung auf Brahms mit Vorsicht zu begegnen. Ob diese Oktavierung tatsächlich zu einer der Anpassungen zu zählen ist, die der Komponist billigte, ist ungewiss.

In der *JB-Partitur* enthält das Trompetensystem Einklammerungen kurzer Passagen in Satz 2 und 6. Diese deuten darauf hin, dass die betreffenden Stellen in einzelnen Aufführungen von den Trompeten nicht gespielt wurden:

2. Satz, T. 275 (ab letzter Note) bis einschließlich T. 278
2. Satz, T. 285 bis vermutlich einschließlich T. 286 (schließende Klammer fehlt)
6. Satz, T. 229 bis einschließlich 234
6. Satz, T. 276 bis einschließlich 281

In der Stimme [illegible] des *Kölner Stimmensatzes* ist im dritten [illegible] Alternativpartie eingetragen: Di[illegible]ktave höher.

[illegible]cker S[illegible]mmen[illegible]zes [illegible]punkt[illegible]ge ü[illegible]r[illegible], T. 162[illegible]) Colla-[illegible]e jeweils entspre-

[illegible]n

[illegible]mme: Tenor

[illegible]Bass

Rö[illegible] für Fl. I und II, Ob. I und II, [illegible] I und II des Lübecker Stimmensatzes le[illegible]dass jede dieser Stimmen in konkreten Aufführungen doppelt besetzt war. Für die letzten vier Takte des siebten Satzes ist darüber hinaus am Seitenende jeweils eine zusätzliche Partie für den II. Spieler notiert. Die Datierung dieser Eintragungen bleibt unklar.

In Fagott- und Hornstimmen des *Meininger Stimmensatzes* wurden auf zusätzlichen Notensystemen am Seitenende handschriftlich Takte eingetragen, auf die im laufenden Notentext durch Verweiszeichen hingewiesen wird. Diese Zusatztakte sehen eine Doppelung einer anderen Stimme vor. In einem Fall, im ersten Fagott, ist eine solche Zusatzpartie auf einem Einlageblatt notiert. Nach Material und Schriftcharakter stammt das Einlageblatt eindeutig noch aus dem 19. Jahrhundert. Andere Eintragungen scheinen dagegen jüngeren Datums zu sein. Die Zusatzpartien legen damit nahe, dass die Praxis, andere Stimmen mittels zusätzlicher Eintragungen zu doppeln, über einen längeren Zeitraum hinweg fortbestand und im Laufe der Zeit offenbar durch weitere Eintragungen ausgebaut wurde.

1. Satz, T. 109–110, Fag II, zu doppelnde Stimme: Fag I
2. Satz, T. 307–311, Fag II, zu doppelnde Stimme: Fag I
3. Satz, T. 202–204, Fag I / Fag II: zu doppelnde Stimme: Tenor. Colla-parte-Spiel mit den Tenören anstelle der gedruckten Partie, die hier lediglich Repetitionen des D-Orgelpunkts in Halben vorsieht; statt der letzten Viertelnote in T. 204 („[kei]-ne“) Viertelpause.
6. Satz, T. 68–72, Fag II, zu doppelnde Stimme: Tuba. Auf der entsprechenden Seite der Stimme oben links mit offenbar demselben Bleistift und vergleichbarem Schreibdruck ist „Coburg 15. III. 1942“ eingetragen, was eine Kennzeichnung dieser Zusatztakte sein könnte.
7. Satz, T. 72–76, Fag I, zu dop[illegible]de [illegible]ime: [illegible] unten
7. Satz, T. 76–79, Fag I, zu doppel[illegible]de S[illegible]mme: Pos I
7. Satz, T. 103–[illegible], Fag I, zu [illegible]oppe[illegible]de Stimme: Tenor. Auf einem Einlageblatt in Tinte notiert. In T. 111 entspricht der erste Ton noch der Tenorpartie, ist jedoch als Achtel notiert, sodass mit dem zweiten Achtel zur gedruckten Fagottpartie zurückgekehrt wird. Das Thema ist gekonnt instrumentiert.
7. Satz, T. 103–111, Horn [illegible], zu [illegible]oppelnde Stimme: Tenor. In T. 111 wird nur noch der letzte Ton des Themas („an“) übernommen. Im Gegensatz zur auf dem Einlageblatt notierten Doppelung durch das erste Fagott (vgl. hierzu Kommentar) ist das Thema hier Note für Note übertragen.

Der *Meininger Stimmensatz* enthält außerdem in gleicher Weise eingetragene Zusatzpartien mit Figuren aus gebrochenen Akkorden für bestimmte Stellen, die offenbar als Ersatz für fehlende Harfen eingefügt wurden. Sie finden sich in den Klarinetten- und Fagottstimmen für Takt 150–151 des ersten Satzes sowie in den Streicherstimmen für die letzten vier Takte des siebten Satzes. Brahms äußerte gegenüber seinem Verleger während der Druckvorbereitungen: „Statt der Harfe ist stillschweigend Klavier erlaubt, Violinen kann man nur stellenweise gebrauchen.“[71] Ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen dieser Äußerung und den Änderungen im *Meininger Stimmensatz* ist wohl auszuschließen; Brahms hat zumindest keine Aufführung des *Requiems* in Meiningen geleitet oder besucht. Auch in Briefen konnten keine Hinweise auf diese Eingriffe gefunden werden. Die Bemerkung belegt jedoch, dass Brahms derartige pragmatische Anpassungen grundsätzlich billigte und gegebenenfalls auch selbst in Betracht zog.

Sowohl im *Meininger Stimmensatz* als auch in der *Meininger Partitur* wurden folgende Doppelungen eingetragen:

2. Satz, T. 245–249, Pos II, zu doppelnde Stimme: Bass. Bis einschließlich der ersten Note in T. 249

71 *Johannes Brahms. Briefwechsel*, Bd. 14, S. 156.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

INTRODUCTION

JOHANNES BRAHMS AND THE *GERMAN REQUIEM*[1]

"…it is", Clara Schumann wrote even before the premiere, "a work of tremendous power; it grips the whole person in a way that few others do. The profound seriousness, united with all the magic of poetry, has a wondrous, stirring, and consoling effect."[2]

For Eduard Hanslick, it was "one of the ripest fruits to have grown from the style of Beethoven's late works in the realm of sacred music. Since the requiems and funeral cantatas of our classical masters, scarcely any music has portrayed the dread of death and the gravity of mortality with such power."[3]

Later, he placed *Ein deutsches Requiem nach Worten der Heiligen Schrift*[4] alongside the great late works of Bach and Beethoven – the *Mass in B Minor* and the *Missa solemnis*. It is therefore hardly surprising that, when it comes to the *Requiem*, Brahms is so often portrayed as older than, grim in appearance, and wearing a stately beard. Yet he was only in his [illegible] when this work finally secured his breakth[illegible]

[illegible]*und*

[illegible]r only very rarely)

[illegible]his compositional

[illegible] a craft, and com-

[illegible]ly, though not ex-

[illegible]vailable as a PDF on [illegible]e

[illegible]uded there is highlighted [illegible] hyperlinks to the online sou[illegible]

2 *Sch[illegible]s, Robert und Clara Schumann im Briefwechsel [illegible] bis 1896*, ed. by Thomas Synofzik, part 2 (28 Septemb[illegible]–16 January 1874), Cologne, 2022, letter 571 (11 January 1867), quotation on p. 1052; cf. the earlier edition: Berthold Litzmann (ed.), *Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, vol. 1 (of 2 vols.), Leipzig, 1927, p. 551. – References are given in full upon their first occurrence in this Introduction and in abbreviated form thereafter. Where this is unambiguous and practicable, only the page references are given in the running text after the author's name following the first full citation.

3 *Neue Freie Presse*, 3 December 1867, p. 3.

4 Hereafter also *Requiem* or *German Requiem*. Early announcements, concert programs, and editions generally gave the full title, thereby emphasizing the work's biblical basis and distinguishing it from the canonical Latin Requiem text.

5 Richard Heuberger, *Erinnerungen an Johannes Brahms. Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897*, ed. by Kurt Hofmann, 2nd ed., Tutzing, 1976, p. 129 (diary entry of 11 December 1905).

6 Brahms to Clara Schumann, 6 August 1860: "But what we do is *Menschenwerk* [the work of human hands]." (*Schumann-Briefedition*, II/3.2, letter 382, quotation on p. 710; cf. the earlier edition: Litzmann 1927, vol. 1, p. 319. Brahms to Theodor Billroth, 1 April 1885, concerning Bach's *Mass in B minor*: "Nor should one expect *Menschenwerk* to be capable of elevating and profoundly stirring us to such a degree." (*Billroth und Brahms im Briefwechsel*, ed. by Otto Gottlieb-Billroth, Vienna/Berlin, 1935, p. 374).

clusively, through his intensive engagement with the music of earlier centuries. No composer of his generation matched his ability to draw on the musical past in so innovative and convincing a manner, and in no other composer's work was counterpoint integrated with comparable balance and purpose. He also followed contemporary musical developments closely and incorporated them in his own work.

For the most part, the self-critical North German revealed his personal motivations only when asked directly, or in passing when the conversation was actually about something else – often with more than a hint of irony. He made it clear that his music could, and should be appreciated without any knowledge of the motivations and inspirations behind it. His concern that anything personal might survive him, apart from his completed works, was profound. From time to time he threw personal papers, documents, letters, and notes, as well as unpublished manuscripts, sketches, drafts, receipts, and payment records into the fire or into a river.

The Bible was a lifelong source of interest to Brahms. He owned several editions, including a Luther translation published in 1832–35, which he filled with markings and annotations. It served as a kind of workbook that he had begun using at a young age. He also kept a notebook with biblical texts potentially to be set to music. In numerous sacred works – all composed without commission – his interests in the Bible and early music came together.

A "slow scherzo in sarabande tempo" from 1854

During his first visit to the Schumanns in October 1853, Brahms also met Albert Dietrich, a student of Robert Schumann. The two became close friends. Dietrich later recalled that the funeral march from *the Requiem* (2nd movement) was based on a "slow scherzo" from a sonata for two pianos.[7] Brahms biographer Max Kalbeck – whose accounts have not always proven reliable – described it as a "slow scherzo in sarabande tempo" or as "that sarabande which, in the carnival procession, escorted home the great Davidsbündler, his mind clouded by madness [i.e., Schumann, who had attempted suicide on Rose Monday]."[8]

7 Albert Dietrich, *Erinnerungen an Johannes Brahms in Briefen besonders aus seiner Jugendzeit*, Leipzig 1898, p. 45.

8 Max Kalbeck, *Johannes Brahms* (4 vols., each in 2 half-vols.), 3rd enlarged and revised edition, vol. II/1, Berlin 1921, p. 253 and pp. 260–61. The *Davidsbündler* were a circle of real and fictional artists conceived by Schumann in 1833 in opposition to the "Philistines". Schumann's piano cycle op. 6 is titled *Davidsbündlertänze*. Kalbeck further reported that, when Brahms examined Schumann's estate in 1856, he found Schumann's *Projectenbuch*, book of projects, and within it the entry "Ein Deutsches Requiem", which, according to Kalbeck, remained in Brahms' memory.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Clara Schumann mentions this sonata in a diary entry dated May 24, 1854; three months earlier, Robert Schumann had attempted suicide:

> Feeling very unwell. In the afternoon, music lifted my spirits somewhat. Together with Brahms, I tried out three movements of a sonata he had composed for two pianos at [piano maker and friend of the Schumanns, Johann Bernhard] Klems's. These once again struck me as tremendously powerful, wholly original, magnificent, and at the same time clearer than his earlier works. We played them twice, and on Sunday I intend to play them for him with Dietrich so that he can assess the combined sound of the two instruments from a distance.[9]

Brahms contemplated reworking the Sonata for Two Pianos into a symphony, yet he still shrank from writing a symphony, which he regarded as the highest of all musical genres – even as late as 1876. Above all, the burden of Beethoven's legacy weighed heavily upon him.

Instead, he turned first to a piano concerto. In it, Brahms incorporated only the first movement of the sonata and composed new music for the second and third movements. Thus, the aforementioned scherzo did not find its way into the *Piano Concerto No. 1 in D minor*, op. 15, premiered in 1859). Instead, the middle movement presents something entirely different from a scherzo. As early as 1856, the year of Robert Schumann's death, Brahms had described this movement as follows: "I am also painting [a piano concerto] which is to become very [dark]."[10]

[Human, godless

on the Piano Concerto, in music the eight-minute *Be-*
uns den Leib begraben"),
that Luther had included
42. For the *German Requiem*,
on of biblical passages from
s and the Apocrypha. These
also metaphors and wording with
Totengesang: transience, the Resurrection
heralded by the last trumpet", life "in eternal joy and bliss",
the reward for earthly toil, and deliverance from suffering.

The Sarabande, "endowed with the counterpoint of the chorale 'Denn alles Fleisch, es ist wie Gras'", supposedly became the "funeral march", the second movement of a funeral cantata planned in Detmold in 1859. In letters written in 1859, Brahms did indeed refer to a "funeral cantata" as a work in progress. However, as will be shown below, neither Brahms nor Clara Schumann seems to have known about the entry in the *Projectenbuch* (*Project Book*). It appears that Kalbeck simply combined numerous individual pieces of information and unproven assumptions – some demonstrably incorrect, others impossible to verify – in order to construct a plausible overall narrative. He effectively acknowledged this himself (vol. II/1, p. 260): "If we recapitulate the most important points of our laborious investigation, the following entirely natural account of the genesis of the 'German Requiem' emerges, combining assumptions and facts and containing no significant gaps."

9 *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen aus den Jahren 1853–1896*, 3 vols., ed. by Berthold Litzmann, vol. 2, pp. 316–317.

10 Brahms to Clara Schumann, 30 December 1896 (*Schumann-Briefedition*, II/3.1, letter 264, quotation on p. 516).

Admittedly, these are central tenets of the Christian faith expressed in common formulations. They reflect themes that preoccupied Brahms throughout his life, among them death, transience, and the longing for comfort. In contrast to the textual montage of the *German Requiem*, there is here, in addition, a brief but clear Christological reference: "He [the deceased] bore Christ's yoke, / has died and still lives" (verse 4).

A short time later, in 1860, Brahms set to music the first verse of a central Reformation hymn in his motet *Es ist das Heil uns kommen her*, op. 29, No. 1, a verse that deals exclusively with faith in salvation through Christ. Direct, indirect, and hidden allusions to Christ can be found – though they are often overlooked when writing about the *Requiem* – in other works by Brahms. In the manuscript, he had written the words "Benedictus qui venit, in nomine Domini!" to the melody of his "Clara Schumann Portrait", the middle movement of the First Piano Concerto. This proclamation of Jesus' coming is not only part of the *Sanctus* of the Catholic Mass but originally relates to the biblical events of Palm Sunday, the Sunday before Good Friday. In 1865, Brahms' *Drei geistliche Chöre für Frauenstimmen*, op. 37, were also published. The first of these is the Good Friday hymn *O bone Jesu*, in which Jesus is invoked as our Creator who has redeemed us through his "most precious blood". The second is the Good Friday antiphon *Adoramus te*. In this antiphon, Christ is praised for having redeemed the world through his sacrifice on the cross.

After these pieces there are no further explicit references to humanity's dependence on Christ's redemptive death anywhere in Brahms' vocal works. Perhaps it was only in the 1860s that he arrived at the decision to dispense with such references.

Baptized and raised as a Protestant, Brahms maintained a fundamental distance from churches as institutions, regardless of their denomination. He did, however, read Luther's *Tischreden*, as well as Catholic prayer and devotional books, and copied down prayer poems. He could be deeply moved by images of the Virgin Mary that adorned the walls of his Vienna apartment, just as he was by depictions of angels. Nevertheless, when it came to religion and faith, he presented himself to the outside world as emphatically critical of the church and provocative.[11] And when selecting texts for his compositions, it was evidently important to him not to give the impression of naive piety or gullibility.[12]

11 Yet a critical stance toward the church was not unusual in Brahms' time, especially among the enlightened middle class and in artistic circles, particularly in Vienna, which was dominated by Catholicism.

12 Brahms had nothing but scorn for colleagues who, in his opinion, had fewer reservations in this regard. For example, he commented on Dvořák's *Svatá Ludmila*, op. 71: "The text is, of course, too stupid for me! Miracles! Nothing but nonsense! Dvořák believes in it, so he can write that sort of thing!" (Heuberger, p. 101); Regarding Liszt's oratorio *Christus*, he wrote: "The thing looks so fabulously boring, stupid, and nonsensical that I can't understand how the necessary humbug will be pulled off this time." (Brahms to Carl Reinthaler, 25 December 1871, *Johannes Brahms*.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

To be considered for a musical setting, a passage had to be, as he often put it, "pagan," "truly human," or even "godless."[13] However, by no means did he mean "godless" in the literal sense. On the contrary, his interest lay precisely in the relationship between human beings and God. What he highlighted in his books, copied into his notebook of biblical passages, or set to music were passages dealing with the meaning of human existence and, inseparably linked to it, death and mortality – as well as with ways of finding hope and attaining peace, for example through prayer. In these passages, God appears as an almighty and omnipresent protector and savior, but time and again also as unapproachable, formidable, cruel, and violent. Some passages deal with human history from a biblical perspective. In all these preferences, Brahms' affinity for the Old Testament and the wisdom teachings of the Apocrypha becomes apparent. It is striking, however, that the themes of "sin" and "forgiveness" are largely absent.[14]

It also appears that Brahms avoided statements that could be understood or interpreted as dogmatic. This aspect is generally exaggerated when, from a perspective shaped [illegible] Kalbeck, the *Requiem* is discussed as a work transcending religious boundaries and embodying a universal humanism. For through his choice of texts Brahms did not in any way position himself against church dogma, as has often been suggested. It should be considered that no such stance was ex[illegible] although from 18[illegible] to the Christian belief [illegible] from Christ, [illegible]

[illegible] finalized the texts [illegible] es Brahms marked

[illegible]ing 1974), vol. 3, p. [illegible]); [illegible]an whom the priests of [illegible] Elisabeth von He[illegible]gen- [illegible]. III/2, p. 408, note 1); He [illegible]op. 34, saying that he would have [illegible]sic a text "that is so little pagan" (Brahms [illegible]berg, 8 August 1882, *Johannes Brahms. Briefwechsel*, vol. 1, [illegible])

13 Brahms expressed this view on several occasions, for example to Heuberger (p. 105) or in letters to Fritz Simrock and Heinrich von Herzogenberg (*Johannes Brahms. Briefwechsel*, vol. 2, p. 272, and vol. 12, p. 195).

14 Cf. Martin Meiser, *Brahms und die Bibel*, in: *Musik und Kirche*, vol. 53, 1983, pp. 245ff.; Hanns Christian Stekel, *Sehnsucht und Distanz. Theologische Aspekte in den wortgebundenen religiösen Kompositionen von Johannes Brahms*, Frankfurt am Main 1997; Jan Brachmann, *Kunst – Religion – Krise: Der Fall Brahms* (= *Musiksoziologie*, ed. by Christian Kaden, vol. 12), Kassel 2004, pp. 338ff.

15 An undated manuscript leaf in Brahms' hand contains, on one side, the ending of No. 4 of the *Magelonen Romances*, op. 33, and, on the other, the texts of *the German Requiem*, though without the text of movement No. 5, which was added later ("Ihr habt nun Traurigkeit"). In addition, Brahms noted the biblical references, as well as the keys, time signatures, and tempo indications for movements 1 and 2. The early dating of this text manuscript to the year 1861 is attributed to Kalbeck. Siegfried Kross (*Die Chorwerke von Johannes Brahms*, Berlin-Halensee and Wunsiedel/Upper Franconia 1963 (2nd ed.), pp. 219–222, as well as *Johannes Brahms. Versuch einer kritischen Dokumentar-Biographie*, vol. 1, Bonn 1997, pp. 521–523) and others dated it to the period surrounding the Bremen premiere of 1868. Arguments for these and other possible dates between 1861 and 1868 are discussed in detail in the *Requiem* volume of the new Complete Works of Brahms (Johannes Brahms, *Ein deutsches Requiem op. 45*, *Neue Brahms-Gesamtausgabe*, Series V, vol. 2, ed. by Michael Musgrave and Michael Struck, Munich 2022, pp. 255–259, hereafter: *GA volume*).

in his workbook Bible, some never found their way into his works, although they may have been considered for the *German Requiem*. Two, however, were ultimately used in it: the passage that opens the first movement (Matthew 5:4) and the one that forms the basis of the funeral march in the second movement (1 Peter 1:24). R. Allen Lott observed that Brahms generally paid particular attention to the (editorial) headings in the Luther Bible, and noted: "The chapter titles or headings supplied by Brahms' 1833 Bible […] are consistently in accord with the Requiem's themes and sometimes advocate a distinctive understanding of a passage […]."[16]

In addition, this edition of the Bible contains cross-references in small print at the end of verses. Brahms could have selected five of the fifteen Bible passages in the *Requiem* based solely on such cross-references. However, it was no coincidence that eight of them were linked as thematically related in the lectionary of the time – a systematic arrangement of Bible passages for liturgical use. Several of these passages were also widely used in sermons, addresses, and similar contexts. They were also popular as inscriptions and epitaphs. Conversely, Brahms' Requiem itself contributed significantly to the widespread association of the biblical passages it set to music; the tombstone of Philipp Spitta (1841–1894), for example, bears the inscription "Blessed are the dead [illegible]

Nevertheless, Brahms' arrangement of the text attests to a profound knowledge of the Bible. Robert Schumann had remarked about the music of the twenty-year-old Brahms, whom he had only just come to know, that he could think of nothing to tell him to omit or add."[17] The same could be said of the text on which the *Requiem* is based: not a single word seems lacking and not a single one seems superfluous. The arrangement of the texts also highlights Brahms' sensitivity to language. This is evident, for example, in the metaphors that run through the first two movements on the one hand and the third movement on the other.[18]

German-Language Funeral Works and Brahms' German Requiem

In the wake of the Reformation, a tradition of German-language funeral and mourning music had become established, though it had come to an end by Brahms' time. Examples include Leonhard Lechner's *Deutsche Sprüche von*

16 R. Allen Lott, *Brahms'* A German Requiem: *Reconsidering Its Biblical, Historical, and Musical Contexts*, Eastman Studies in Music 162, Rochester 2020, pp. 11ff., quotation on p. 257.

17 *Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, vol. 2, p. 281.

18 Cf. Konrad Klek, "Selig sind, die da Leid tragen": Eine hermeneutische Studie zum „Deutschen Requiem" von Johannes Brahms, in: *Pastoraltheologie: Monatsschrift für Wissenschaft und Praxis in Kirche und Gesellschaft*, vol. 86, 1997, pp. 453–468.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

of Brahms – the second major biography after Kalbeck's. Florence May was a student of Clara Schumann.

Joseph Joachim put it far more emphatically, on the occasion of the dedication of the first Brahms monument in 1899 in Meiningen, at which the *Requiem* was performed: "We are still deeply moved by the stirring sounds that have barely faded away in the church. For they sprang from the devout heart of one mourning his dearly beloved mother, who sought solace for his grief."[22]

As with Schumann, only a single statement by Brahms has been preserved regarding a possible connection between the *Requiem* and the death of his own mother. Initially, this statement actually concerned the *Vier ernste Gesänge* (*Four Serious Songs*). According to Richard Heuberger (p. 105), Brahms is reported to have said on June 5, 1896 – less than a year before his death:

> They probably have something to do with [Clara] Schumann. I didn't compose them specifically because of her death, but for quite some time now I'd been thinking a great deal about death again – something I have occasion to reflect on time and again. I wrote the songs in May. I wanted to treat myself to something for my birthday! But don't tell anyone and don't let get around – that I wrote the songs because of Schumann! Also don't want to hear that I wrote the 'Requiem' for my mother!

Brahms' life [illegible] particularly those involving death and l[illegible]flected in his works, even th[illegible]ese personal influences l[illegible]rs leading up to the [illegible]vents occurred th[illegible]itnessed the death [illegible]ars that preceded attempt, [illegible]d his [illegible]iatric hospital in [illegible]him several times. [illegible]ersonal contact with [illegible]him someone who believ[illegible]d him. His very close relationship [illegible]n after her husband's death remained almost [illegible]throughout his life. He broke off his engagement to the singer Agathe von Siebold because throughout his life he was unable to commit himself permanently. With varying degrees of success, he tried to establish himself professionally. Plans to remain in his beloved hometown of Hamburg did not work out. In 1866, the Prussian-Austrian War broke out, with far-reaching political consequences; Brahms followed such developments with close attention.

Brahms' mother, who was 17 years older than his father, died on February 1, 1865. A little more than two months later, he mentioned the *Requiem* for the first time. It is reasonable to assume that, already at that stage of his life, he had thought "a great deal about death" (cf. his remarks on the *Vier ernste Gesänge* above). The biblical verse "I will comfort you, as one whom his mother comforts", however, was absent from the six-movement version of 1868 and was incorporated only after the Bremen premiere.

STAGES OF COMPOSITION – 1865 TO 1867

In April 1865, Brahms sent two letters to Clara Schumann, which contain his earliest surviving statements concerning the *Requiem*. In the first letter (April 9, 1865), he enclosed "a choral piece […] from a sort of German Requiem […] in a hastily prepared piano reduction". In the second (April 24, 1865), he explained that this was "No. 4" of the work he was currently composing, wrote down the text for the first movement as well as the beginning of the second, and also provided notes on the music for these two movements. He described the first as "a chorus in F major without violins, but accompanied by harp and other beauties," while the second "is in B-flat minor and in march tempo."[23] Clara Schumann was enthusiastic about the choral setting, the project, and the use of German texts instead of Latin ones. As was customary in their friendship, she also voiced criticism – in this case, regarding a "minor detail that she did not particularly like," namely the fugal passage "where it continues to unfold" – and notated the relevant passage:[24]



*

The idea of giving the first movement of the *Requiem* a distinctive string timbre by omitting violins and dividing the parts among violas and cellos was apparently inspired by Luigi Cherubini's Requiem in C minor (1815–17). Cherubini was one of the most respected composers of his time; his Requiem in C minor, in particular, was highly regarded by Beethoven, Berlioz, Mendelssohn, Schumann, and Verdi, among others. Brahms had studied it. Five years after the premiere of the *German Requiem*, Brahms conducted the work twice. Cherubini, however, also composed a second Requiem, for male chorus and orchestra in D minor (1834–36), which Brahms heard in Hamburg in 1860. Here, Cherubini

22 Joseph Joachim, *Festrede Prof. Dr. Joachims zur Enthüllung des Brahms-Denkmals in Meiningen*, in: *Allgemeine Musik-Zeitung* (formerly *Allgemeine deutsche Musik-Zeitung*, later *Allgemeine Musikzeitung*), 20 October 1899 (year 26, no. 42), pp. 622–623. For this performance, the *Meiningen set of parts* (source E-St$_{Mei}$) and certainly also the *Meiningen score* (source E$_{4\text{-}Mei}$) were used.

23 *Schumann-Briefedition*, vol. II/3.2, letter 528, quotation on p. 980, and letter 529, quotes on p. 983; digitized version of the manuscript: Johannes Brahms to Clara Schumann, April 24, 1865, letter manuscript, Berlin State Library, Prussian Cultural Heritage Foundation, Mus. Schumann Estate, K. 7, No. 141, fol. 141r; see also Margit L. McCorkle, *Johannes Brahms: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1984, p. 170. An error occurred in the earlier edition of the letters (*Clara Schumann, Johannes Brahms – Letters*, vol. 1, p. 505): "C minor" was printed instead of "B minor." Consequently, "C minor" is often mistakenly cited in the secondary literature when the letter is quoted.

24 Ibid., letter 531 (May 1, 1865), quotation on p. 986.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

took this artistic device even further: in the first movement, he omits not only the violins but also the violas.

Two well-known works by Felix Mendelssohn, with which Brahms was very familiar, also begin without violins: the *Reformation Symphony* and the oratorio *Paulus*. Both are distinctly Protestant in character. Their openings can be interpreted as the starting point of a journey from darkness toward light – toward enlightenment, as understood in the Protestant tradition.

*

According to Kalbeck, Brahms composed most of the *Requiem* in Karlsruhe in early 1866. Correspondence shows that he was working on the third movement while staying with Julius Allgeyer in Karlsruhe from late January through mid-April 1866. He worked on the pedal point fugue in particular during subsequent stays in Winterthur (at his publisher Rieter-Biedermann's home) and Baden-Baden. In a letter dated June 7, 1866, Brahms indirectly indicated that he had continued working on the *Requiem* at his summer residence in Fluntern near Zurich; Kalbeck and others specifically mention movements 6 and 7 as having been composed there.

"Baden-Baden / in the summer of 1866". Brahms finally wrote in the score of the then complete six-movement version [...] movement, *Ihr habt nun Traurigkeit*, was [...] miere in Bremen in 1868. In August [...] er diary that Brahms had played [...] Christmas 1867 he received [...] as a gift from Brahms. She [...] hat the arrangement of the [...] d be played "easily", and [...] greatly", Max Bruch [...], Ernst Rudorff, [...] the piano score [...] on the af- [...] o him and "even Mrs. Schu- [...] rts seemed a bit too long". Clara [...] more specifically: "One thing had [...] e several times, and the gentlemen agreed, namely that the 5th movement [of the six-movement version, i.e., the penultimate movement] is somewhat drawn out toward the end; the beautiful crescendo is repeated twice, and the second time [mm. 309ff. analogous to mm. 228ff.] no longer has the same effect".[26] Apart from this reservation, she wrote enthusiastically about the afternoon and about her impressions of the *Requiem*; the passage quoted at the beginning of this introduction is taken from that letter.

Brahms shared the manuscripts not only with Clara Schumann and Albert Dietrich, but also with Joachim, Hermann Deiters, and his former piano teacher Eduard Marxsen. He also played through the score with friends at the piano. It was therefore no secret within his circle that a major work was awaiting its unveiling. Yet there had been neither a commission nor any other external impulse.

First Sunday of Advent 1867 and Good Friday 1868 – Premieres

"Keep the enclosed Requiem until I write to you. Do not let it out of your hands. And when you do write to me, tell me quite frankly what you think of it."[27] With these words, Brahms addressed Albert Dietrich in 1867, presumably on or around 1 August 1867. In the same letter he, as it were, contradicted himself, apparently referring to an earlier exchange: "An offer from Bremen would, of course, be most welcome to me. [...] In short, the work would really have to appeal to [the Bremen Cathedral music director] Reinthaler for him to do anything about it."

By his own admission, "out of laziness or whatever it may be (shyness)",[28] Brahms at first made only half-hearted efforts to arrange for a performance of the *Requiem*. Dietrich, by contrast, having been "deeply moved" by the score (p. 61), decided to take matters into his own hands. He sent it to Carl Martin Reinthaler, who recognized it as "a truly [...] important work".[29] When Brahms asked for the score back and learned that it was still in Reinthaler's possession, he wrote him a letter in which undertones typical of Brahms can be discerned: a combination of self-criticism, self-deprecating irony, and a desire for candid comment:

> [...]mann refrain from remarking that it is somewhat embarrassing for me to know my work to be in your hands. It still bears such obvious traces of carelessness and hurried composition that it can only be shown to good musicians whom I may at the same time call indulgent friends. Kindly take note of this, even if only after the fact, and thereby excuse a great deal for the time being. Nevertheless, it would now give me great pleasure if, whether briefly or at length, you would tell me your honest opinion of the work.[30]

In his reply of 5 October 1867, returning the score, Reinthaler offered Brahms the premiere of the *German Requiem* on Good Friday of the following year, the only date still available at Bremen Cathedral.

*

Brahms needed the score back because, with Joachim's support, he had meanwhile succeeded in arranging a partial premiere in Vienna. On 1 December 1867, the first Sunday

25 Clara Schumann to Brahms on December 30, 1866 (*Schumann-Briefedition*, vol. II/3.2, Br 569, quote on p. 1048).

26 Max Bruch to Hermann Levi on January 9, 1867, in: Frithjof Haas, *Zwischen Brahms und Wagner. Der Dirigent Hermann Levi*, Zürich und Mainz 1995, pp. 116ff. (facsimile) / 378ff. (transcription); Clara Schumann to Brahms on January 11, 1867, *Schumann-Briefedition*, ibid., letter 571, quote on p. 1052.

27 Dietrich, p. 58.

28 Brahms to Rieter-Biedermann on March 8, 1867, *Johannes Brahms. Briefwechsel*, vol. 14, p. 144.

29 Carl Reinthaler to Joseph Joachim on 18 September 1867, unpublished (Berlin, Bibliothek des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Briefnachlass Joseph Joachim, shelfmark M 12 H 003857468).

30 Brahms to Reinthaler, 2 October 1867, *Johannes Brahms. Briefwechsel*, vol. 3, pp. 7–8.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

of Advent, the first three movements were premiered in the Großer Redoutensaal by the Wiener Singverein under the direction of Johann Herbeck, as part of a midday concert. The main work on the program was an eight-movement selection from Franz Schubert's incidental music for *Rosamunde* (D 797), as this second *Gesellschaftskonzert* of the *Gesellschaft der Musikfreunde* was devoted to Schubert's memory on the thirty-ninth anniversary of his death.

Herbeck considered a complete performance of the *Requiem* on the first Sunday of Advent to be problematic because of its length and serious subject matter, and in the end he proved to have had a good sense for his audience. The partial premiere was not a success. However, this was in part due to the fact that, unlike the concert's main work, the *Requiem* had hardly been rehearsed. In particular, the pedal point fugue – which concluded the *Requiem* performance – was a failure. Owing to a misunderstanding or an ambiguity in the part, the timpani drowned out everything else.[31]

The incomplete *Requiem* polarized opinion. Reports differed as to whether applause or disapproval ultimately prevailed among the audience. Although the local press found cause for praise, the overall response was predominantly negative. Eduard Hanslick, an advocate of Brahms and a critic of the *New School*, took a different view in his review *Neue Presse*. He reproached the conservative [illegible] ble of understanding [illegible] he had expected. By [illegible] "work of extraordinary significance and great mastery" and, as quoted above, as "one of the ripest fruits […] in the field of sacred music".

Brahms appears to have regarded the less successful and controversially received performance in Vienna as a trial run from which he could draw valuable lessons for the complete performance in Bremen. Conditions there were better in several respects: Reinthaler strongly identified with the work from the outset and scheduled sufficient rehearsal time. Brahms was involved in the rehearsals from an early stage, had a say in the selection of soloists and additions to the program, and was also to conduct the performance himself. Moreover, it took place not on the first Sunday of Advent in a concert hall, but on Good Friday in a church. Bremen was also, in contrast to Vienna, predominantly Protestant.

Finally, the six-movement version of *Ein deutsches Requiem* received its premiere on Good Friday, 10 April 1868, in Bremen Cathedral under the direction of the composer. Additional works were also performed. Following a suggestion by Brahms, Joseph Joachim played several violin solos accompanied by the organ after the third movement of the *Requiem*, "for a rest"[32]: the Andante from Johann Sebastian Bach's Violin Concerto in A minor (BWV 1041), the Andante from Giuseppe Tartini's Violin Concerto in B-flat major (D 120), and an arrangement of Robert Schumann's *Abendlied* (op. 85 no. 12). These were followed by the remaining movements of the Requiem, namely movements 4, 6 and 7 of the final version. The concert concluded with the aria "Erbarme dich" from Bach's *St Matthew Passion* BWV 244 and three numbers from Georg Frideric Handel's *Messiah*: "Kommet her und sehet das Lamm" (chorus), "Ich weiß, dass mein Erlöser lebet" (aria, transposed from E major to D major) and the "Halleluja" (chorus). The vocal solo parts were sung by Julius Stockhausen and Amalie Marie Joachim, Joseph Joachim's wife. All soloists participated without a fee.

The addition of this, as it were, distilled version of the *Messiah* was no coincidence. Reinthaler had suggested to Brahms "whether an expansion of the work might be possible that would bring it closer to a Good Friday performance". To him, "such an expansion seemed to lie in the very logic of the work itself". He emphasized, however, that the work as it stood possessed "a self-contained musical unity". Yet "for the Christian consciousness, the point around which

e pedal-point fugue in
oint spans a relentless
double bas[illegible]s, horns,
h sextuplets [illegible]ot rolls).
imposing as it app[illegible]s
ws up the interweav[illegible]g
rned; then, the in[illegible]sant
ges the listener into a state
of [illegible]thetic appreciation. Someone
compa[illegible] to the frightening sensation of
passing th[illegible] (*Neue Freie Presse*, 3 December 1867, p. 3) In fact, after the [illegible] premiere in Vienna, Brahms changed the dynamics in measure 173 from *f* to *mf* for the trombones and tuba. According to the *GA volume* (p. 413, right column), he also changed the timpani dynamic in bar 173 from *f* to *fp* and added *piano ma ben marc.* Schubring reports, however, that the *fp* marking was already present in the timpani part used for the Vienna performance. In his review of the published edition in the *Allgemeine musikalische Zeitung*, Schubring made a point of addressing "the criticism [of the long pedal point] by the Viennese press" and setting the record straight: the pedal-point fugue had not been performed as written and had therefore failed to achieve its intended effect. "One reviewer", according to Schubring, "even compared its frightening effect to a railway train passing through a tunnel!" This, he explained, was due to a "fatal misunderstanding" of the timpanist, who "overlooked the *fp* marking […] and […] played his D sextuplets fortissimo throughout all 36 double bars – that is, for 3–4 minutes." He concludes: "This sufficiently *locomotivizes* the aforementioned mechanical interpretation." See *Allgemeine musikalische Zeitung* (hereafter *AmZ*), 13 January 1869. This review is the twelfth and final instalment of Schubring's essay series *Schumanniana*, published between 1860 and 1869, partly in the *Neue Zeitschrift für Musik* and partly in the *AmZ*. The review appeared in two parts, the second of which was published in the following issue of 20 January 1869.

32 Joachim to Reinthaler, early April 1868, *Briefe von und an Joseph Joachim*, ed. by Johannes Joachim and Andreas Moser, in 3 vols., Berlin 1911–1913, vol. 2, p. 465. Joachim's reference to "rest" („Ausruhen") presumably applied equally to the audience and the chorus. In his review of the *Requiem* edition, Schubring commented on the inserted violin solos and expressed surprise that Brahms had "not seized this opportunity afforded by chance", since "an instrumental movement at this point would have had a most beneficial effect". He went on to recommend "a longer interval after No. III, such as is customary in two-part oratorios to allow both singers and audience to rest. Otherwise, the contrast between the overwhelming effect of No. III and the graceful simplicity of No. IV would be too great for a work intended for church performance" (*AmZ*, 20 January 1869).

Bärenreiter Leseprobe sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

unified whole".[38] Before the score went to press, he was also able to review this newly composed movement in practice at a rehearsal in Zurich on 17 September 1868.

Since Kalbeck, the idea that the Requiem is conceived as a symmetrical large-scale structure – with the fourth movement in the seven-movement version at its center and corresponding movements arranged around it – has become widespread. The sources show, however, that Brahms also considered placing the newly composed piece as the fourth rather than the fifth movement. With this addition, Brahms introduced an important element of repose into the Requiem, together with additional layers of meaning and echoes of the lullaby. The inclusion of a soprano solo associated with maternal qualities, set in contrast to the baritone, is significant. In retrospect, it is difficult to imagine *Ein deutsches Requiem* without this added movement, for it reflects Brahms' deep affinity for lullaby-like structures, which throughout his oeuvre he repeatedly associated with death and consolation.

Premiere of the final version and rapid dissemination

Between October 1868 and January 18[illegible], the full score, the vocal score and the orchestral and choral parts were published by Rieter-Biedermann, then still based in Winterthur, Switzerland, and Leipzig. Brahms' works had been released[illegible]e since 1858.

[illegible]ement version was p[illegible]vate performa[illegible] […] [illegible]d six gentlem[illegible]" [39] [illegible]s Rhine[illegible]arney in [illegible]chumanns for the [illegible]iller, Schu[illegible]ann's [illegible]orf, and [illegible]arl Rei[illegible], Hiller conducted [illegible]equiem at Colog[illegible]s [illegible]nd 7.[40] Two days later, on [illegible]vement version received its pre[illegible]ewandhaus under Reinecke, then conducto[illegible]ewandhaus Orchestra.

Chrysander proved correct in his prediction, following the Hamburg premiere by the Singakademie under Julius von Bemuth on 23 March 1869 in Hamburg's principal church of St Michaelis, that the Requiem would "mark a turning point in the composer's standing with the public and perhaps also in his own artistic development".[41] Before the success of this work, Brahms earned his living primarily as a pianist and secondarily as a composer; afterwards, it was the other way around.

With a duration of over an hour (in the final seven-movement version), the *Requiem* was indeed to remain his most extensive work.

In under four months following the Bremen premiere, the *Requiem* was performed a further eleven times, mostly under the direction of conductors from Brahms' circle. Particularly in the early history of its performances, concert programs sometimes included only a selection of movements. This appears to have been entirely in keeping with Brahms' own intentions, for he had emphasized in a letter to his publisher that "one practical feature of the work is that each movement can perfectly well be performed on its own".[42] In his article about the published *Requiem* edition, Schubring likewise referred to the work as consisting of "seven movements that are thematically entirely independent and can therefore be performed separately."[43]

In the [illegible]st fifteen years or so following the Bremen premiere, the *Requiem* was performed well over two hundred times, either complete or in excerpts, in more than one hundred cities across eleven European countries and the United States. The Bremen premiere established a tradition: the *German Requiem* was frequently performed during Holy Week, particularly on Good Friday – but also on Remembrance Sunday, All Saints' Day, All Souls' Day, the Day of Repentance and Prayer, and other occasions of ecclesiastical significance. During Holy Week, it was performed approximately as often as Carl Heinrich Graun's *Der Tod Jesu*, one of the most frequently performed Protestant Passion works of the eighteenth and nineteenth centuries. Only Bach's *St. Matthew Passion* received more performances during Holy Week in the German-speaking world over the same period.[44]

A German Requiem for Brahms

Brahms died on 3 April 1897, just short of his sixty-fourth birthday. Flags were flown at half-mast in the port of Hamburg. Concerts already scheduled for 5 April in the Great Hall of the Convent-Garten and for 8 April at the Konzerthaus in St Pauli were promptly transformed into memorial concerts in his honor, with partially revised programs. On 5 April, movements 1, 2, and 5 of the *Requiem* were performed.

Brahms' funeral took place on Tuesday, 6 April, with honors accorded to only the most eminent public figures. Following the funeral service at the Lutheran City Church in Dorotheergasse, thousands joined the funeral procession to Vienna's Central Cemetery, which lasted more than two hours. Brahms was buried in a temporary grave on 6 April. On 14 June he was reinterred in the honorary section for dis-

38 *Johannes Brahms. Briefwechsel*, vol. 14, p. 152.
39 *AmZ*, 20 January 1869, S. 20.
40 The set of first-edition, first-printing orchestral parts (source E-Stk) used for this performance, documented as having also been used for the performance conducted by Brahms on 13 January 1880, is preserved in the historical archive of the *Gürzenich-Orchester Köln*. The set was discovered and identified only during the preparation of the present edition.
41 *AmZ*, 31 March 1869, p. 103.
42 Brahms to Rieter Biedermann, 24 May 1868, *Johannes Brahms. Briefwechsel*, vol. 14, p. 153.
43 Schubring: *AmZ*, 13 January 1869 (*Schumanniana* No. 12).
44 See Lott, pp. 169ff.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

tinguished composers, whose graves are arranged around a memorial to Mozart, not far from the graves of Schubert and Beethoven. Two years later, his friend and tarock partner Johann Strauss II would be buried immediately beside him.

On Palm Sunday, 11 April 1897 – the first day of Holy Week – the *Gesellschaft der Musikfreunde* held a large memorial ceremony for Brahms in the Golden Hall of the Vienna Musikverein. The *German Requiem* was performed.

RECEPTION

Comments on the *German Requiem* were often also expressions of an identification with one of the two sides in the *Musikstreit*, also *Parteienstreit*. Brahms played a prominent role in the first public reaction against the *New German School*, as he became increasingly critical of, above all, Franz Liszt's works.[45] In a manifesto of 1860, the publication of which he strongly advocated, he appeared as the first signatory of this counter-movement, whose adherents came to be known as *Traditionalists* or *Conservatives*. It was important to him that Liszt be criticized – but not Wagner. The manifesto was leaked prematurely and immediately became the object of parody and ridicule among the pro-*German School*. This public intervention [illegible] Brahms; thereafter [illegible] the rest of his life at any cost, as independent of aesthetic [illegible] was frequently received and [illegible] representative of the *Tra-*

[illegible]med during Brahms' [illegible]-[illegible]bsolute music", also [illegible]g sacred composition of the [illegible] 1875, as noted above: "Since [illegible]nd Beethoven's *Missa solemnis*, [illegible]h in this field that can stand beside Brahms' *German Requiem*". Even after Brahms had completed all of his orchestral works apart from the *Double Concerto*, including the four symphonies, the *Requiem*, for Hanslick constituted the "summit of Brahmsian art and, what is even more decisive, the flower of Brahms' spirit."[46]

Claims that *Ein deutsches Requiem* was the most important work of sacred music of its age – often coupled with the phrase "since Bach" or "since Beethoven" – occur frequently in contemporary reception. Occasionally, Friedrich Kiel's Second Requiem (op. 80) was ranked alongside Brahms' *Requiem* in this regard, for example by Willibald Nagel and by the reviewer of a Berlin performance, albeit in the variant "since Mendelssohn".[47] Friedrich Kiel (1821–1885), however, was among those composers whom the proponents of the *New German School* regarded as especially conservative.

Alongside more nuanced assessments of the *Requiem*, which praised certain aspects while criticizing others, there were also instances of deliberately dismissive and condescending attacks, particularly from circles associated with the *New German School*.

Critical assessments, however, were by no means limited to Brahms' declared opponents. A recurring criticism was that the *Requiem* was not easily accessible. Following a performance in Cologne, audience reactions were summarized as follows: "A significant work, but – we understood nothing of it!" In Leipzig, listeners were said to be "little inclined to earn enjoyment in the concert hall through effort and labor".[48]

In extreme cases, supporters of the *New German School* regarded Brahms' *Requiem* as little more than the work of an epigone of Handel or Bach. Remarkably, however, the work was not rejected outright by all representatives of that camp. A report on a Dresden performance in 1870, for example, criticized a certain "monotony", attributing it to "the musical themes themselves, which do not prove sufficiently distinctive and compelling". At the same time, the work was praised as a "profoundly serious and solemn work", and the reviewer observed with surprise: "Taken as a whole, the workmanship of the work is more transparent and far less capricious than the name Brahms would lead one to expect."[49]

*

The question of the extent to which the word "German" in the title of *Ein deutsches Requiem* may be understood in a national sense has repeatedly been debated throughout the work's reception history. Brahms himself, however, appears to have intended the word in the title merely to distinguish the work from the traditional Requiem with its canonical Latin text. In Germany *Ein deutsches Requiem* nevertheless came to be regarded by many as an expression of national identity and as a musical embodiment of German national consciousness.

*

In its early performance history, the *Requiem* was generally perceived as a Christian work. Although Brahms had deliberately avoided addressing central Christian beliefs explicitly, the selected texts nevertheless allude to them indirectly; and audiences heard them in this way. Churches as performance venues and Christian holidays such as Good

45 *Johannes Brahms. Briefwechsel*, vol. 5, pp. 248ff., 258ff., 273ff., 279ff.
46 *Neue Freie Presse*, 7 March 7 1871, p. 7; 4 March 1875, pp. 2f., and 15 January 1887, p. 1.
47 Willibald Nagel, *Brahms als Nachfolger Beethovens*, Leipzig [1892], p. 28); *Neue Berliner Zeitung* 26, No. 14, 3 April 3 1872, p. 107.
48 *Musikalisches Wochenblatt*, 25 November 1870, p. 764 (Cologne). *Musikalisches Wochenblatt*, 21 March 1873, p. 182 (Leipzig).
49 *Neue Zeitschrift für Musik*, 23 December 1870, col. 485.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Friday as performance dates further reinforced this perception.

Nonetheless, among musicians and theologians alike opinions differed as to whether or not the work could properly be regarded as a church work, or indeed a specifically Protestant work. Depending on the background and perspective of the commentators, who not infrequently also occupied a particular position in the *Musikstreit* or in relation to Brahms and Wagner, the criteria by which the *Requiem* was classified and evaluated varied considerably. It was regarded either as a church work, that is, a work intended for performance in churches, even though it resisted liturgical integration – or as a sacred concert work that, while engaging with religious themes, was thought to come into its own more fully in the concert hall. Although Hanslick described it as a church work, he maintained that it was equally suited to church and concert hall performance. This dichotomy continues to be reflected in performance practice today. Several writers, including Hanslick, anonymous critics in various newspapers, Theodor Helm, and Marie Lipsius, described it as a significant, or even the most significant church composition of the age.

Shortly after Brahms' death, Heinrich von Herzogenberg (1843–1900) concluded: "Church music must certainly also be 'religious' in character, but music need not be 'church music'." [illegible] great admirer of Brahms, who [illegible]ded as his most significant work of "thoroughly [illegible] characterized by [illegible]rn, though one free [illegible]y that the *German* [illegible]stant spirit" be[illegible]aphy and scholar[illegible]

[illegible]rahms as a "deeply [illegible]on with remarks that hav[illegible]omposer's final months. Particu[illegible]ement reported by Max Kalbeck concer[illegible]thians 15, the biblical passage on which Brahms based the sixth movement of the *German Requiem*. Reinthaler had suggested that Brahms supplement this section with verses that would explicitly introduce Christ's death on the cross and redemption through Christ. Concerning precisely this biblical passage, Brahms is said to have remarked during the Christmas season of 1896, shortly before his death and already seriously ill, that he had believed neither at the time of composition nor thereafter in the immortality of the soul. The passage, he reportedly explained, had made a profound impression on him "only as a symbol that lent itself to musical treatment", and he had felt about it something like "an artistically sensitive child of the world when a priest elevates the monstrance during a Catholic Mass".[52]

A similar impression emerges from Josef Suk's recollection of a visit by Antonín Dvořák to Brahms in Vienna on 26 March 1896, about a year before Brahms's death:

> Brahms urged Dvořák to move to Vienna, and since he knew that Dvořák had a large family, he said: "Look, Dvořák, you have many children, and I have hardly anyone left. If ever you should need anything, my fortune is at your disposal". Mrs. Dvořák had tears in her eyes, and Dvořák, deeply moved, took the master's hand. They then talked about faith and religion. Dvořák was, as is well known, a man of sincere, almost childlike faith, while Brahms' views were quite the opposite. "I've read too much Schopenhauer and look at such things differently", he remarked. […] On the way back to the hotel, Dvořák was very quiet. Finally, after quite a while, he said: "Such a man, such a soul – and he believes in nothing, he believes in nothing!"[53]

These accounts suggest that Brahms' religious convictions resist easy categorization.

*

Max Kalbeck described the *German Requiem* as "entirely anti-dogmatic", a work addressed to "the mourners of all nations and sects".[54] In doing so, he established the perception of the work that remains influential to this day – namely its characterization as transcending confessional boundaries. The selection of texts was understood as deliberately avoiding central Christian dogmas and softening traditional doctrinal emphases, while permitting an interpretation of the work as religiously inspired. The work may not be "explicitly Christian",[55] but neither is it understood to be "irreligious" or "non-Christian".[56] This openness, already suggested by the title itself, may be seen to reflect Brahms'

50 Heinrich von Herzogenberg, *Johannes Brahms in seinem Verhältnis zur evangelischen Kirchenmusik*, in: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* 2, June 1897, pp. 68–71, quotations on pp. 68f.

51 Pauli, Walter [also Walther], *Brahms*. Berlin 1907, p. 70.

52 Kalbeck, vol. II/1, p. 240, including note 1. According to Kalbeck's account, this remark was prompted by a letter from Victor Widmann. Widmann, a trained theologian, had feared that Brahms might take offence at *his* satirical use of 1 Corinthians 15:51. He therefore explained that he had always assumed it to be "impossible that Brahms could have approached this biblical passage, in composing his work, in any other way than that of an artist confronted with material offered to his imagination" – a view that Brahms has, according to Kalbeck, confirmed.

53 Josef Suk, *Aus meiner Jugend. Wiener Brahms-Erinnerungen von Josef Suk*, in: *Der Merker*, year 2, Heft 4, Wien 1910, p. 149.

54 Kalbeck, vol. II/1, p. 237.

55 Malcolm MacDonald, *Brahms*, New York 1990, p. 196.

56 Daniel Beller-McKenna, *Brahms and the German Spirit*, Cambridge, 2004, pp. 41–42. Cf. Paul-Gerhard Nohl, *Geistliche Oratorientexte: Entstehung – Kommentar – Interpretation*, Kassel 2001, pp. 436–437; Michael Musgrave, *Brahms: A German Requiem*, Cambridge, 1996, p. 2, 19, and 21; Winfried Kirsch, *Religiöse und liturgische Aspekte bei Brahms und Bruckner*, in: *Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger*, ed. by Walter Wiora, Regensburg 1978, pp. 143–155; Wilfrid Mellers, *Celestial Music? Some Masterpieces of European Religious Music*, Woodbridge pp. 164 and 168; Christian Martin Schmidt, *Reclams Musikführer: Johannes Brahms*, Stuttgart 1995, p. 195; Hanns Christian Stekel, *Sehnsucht und Distanz*, Frankfurt am Main 1997, p. 165; George S. Bozarth und Walter Frisch, *Brahms, Johannes: 10. Choral Works*, in: *Grove Music Online* (accessed July 22, 2025); Walter Frisch, *Brahms: The Four Symphonies*, New York 1996, p. 36.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

EDITORIAL AND PERFORMANCE PRACTICE ISSUES

PRELIMINARY REMARKS

On the First Edition

The individual components of the *Erstausgabe* (first printing of the first edition) were published by Rieter-Biedermann between October 1868 and January 1869, with the exception of the complete score for piano four hands (including solos and chorus), prepared by Brahms himself, which was published in May 1869.

Brahms intended the full score and the orchestral parts not to correspond in every detail, a practice not uncommon in the nineteenth century. This intention was, however, only partially realized. In January 1869, Brahms wrote that he had been unable to review the parts before they went to press,[1] having sent them to the publisher on 24 May 1868, "carefully corrected".[2] By contrast, he continued to revise the piano reduction extensively before publication, apparently choosing in part not to align it with the score. Some differences between the score and the piano reduction, as well as between the score and the parts, may therefore have been intentional. The[illegible]ity has been taken into account in the ev[illegible] (see the *Critical Commentary*).

[illegible]rst edition, editorial [illegible]s made minor [illegible]po-[illegible]ed one final [illegible]ree let[illegible] in Feb-[illegible]at the metronome [illegible]e first prin[illegible]g of [illegible]appeared in 1897,

[illegible]ocal score was [illegible]-language edition in [illegible]dition of the vocal score appear[illegible]he first edition, in *Folio* for-mat, remained on sale but sold in much smaller numbers because of its higher price.

Early Arrangements

On 7 July 1871, a special version of the work was presented at a private performance in London. A choir of about thirty singers was accompanied not by an orchestra, but by two pianists playing Brahms' arrangement of the full score for piano four hands. The vocal parts included in the arrangement were partly adapted or omitted. Stockhausen prepared the choir, sang the baritone solo, and conducted the performance. It marked the beginning of the tradition of performances of what became known as the "London version". Brahms, however, disapproved this arrangement – requested by Rieter-Biedermann, as such arrangements for domestic music-making were in demand – as a work intended solely for piano four hands. No comments on the "London version" by Brahms or anyone in his circle have survived. Given the care with which Brahms shaped his compositions and arrangements, he would probably have viewed this version with some skepticism.

In addition to Brahms' own four hand piano realization, further adaptations of the complete score for piano appeared. In 1885, Rieter-Biedermann published Theodor Kirchner's arrangement for piano two hands, followed in 1908 by August Grüters' version for two pianos.[4]

The Requiem Volumes in the Gesamtausgaben *and Recent Editions*

Between 1926 and 1928, the *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* published the (old) *Gesamtausgabe*, *Johannes Brahms: Sämtliche Werke* in 26 volumes. *Ein deutsches Requiem* appeared in 1926 as Volume 17.

In 2008, Carus published an edition of the *Requiem* edited by Günter Graulich.[5]

1 Brahms to Rieter-Biedermann, January 1869, shortly after the orchestral parts were published: "I am not entirely happy with the fact that I did not review the orchestral parts at all. They are sometimes *too* meticulous. The parts sometimes contain something that is intentionally absent from the score, and vice versa". (*Brahms. Briefwechsel*, vol. 14, p. 168).

2 Brahms to Rieter-Biedermann, 24 May 1868 (ibid., p. 152).

3 Around 1900, other publishers began to issue pocket score and vocal score editions. A German-language vocal score was published by Peters (Leipzig); English-language vocal scores by G. Schirmer, E. F. Kalmus (both New York), and John Church & Co. (Cincinnati). Kalmus also brought out a pocket score edition (Kalmus Miniature Orchestra Scores No. 482). Eulenburg published two pocket scores: one in the series *Eulenburg's kleine Orchester-Partitur-Ausgabe, Chorwerke*, No. 2 (Leipzig), without a preface; the other as Edition Eulenburg No. 969 (London, Zurich, New York, E. E. [= Edition Eulenburg] 6054). E. E. No. 969 includes prefaces by Siegfried Ochs (German) and Anthony Bruno (English). In this preface, Ochs mentions for the first time a "well-known chorale" said to underlie the first two movements of the *Requiem*, citing a statement by Brahms himself (see above, in the extended version of the Introduction).

4 Grüters' arrangement was published by Carus as *Bearbeitung des Orchestersatzes* ("arrangement of the orchestral setting"). A similar misconception appears in the preface to the Carus full-score edition of Brahms' *Ein deutsches Requiem* in its original version (2008), where Brahms' two-hand piano reduction is said to have been replaced in 1880 [sic] by an easier one by Theodor Kirchner. This can only refer to Kirchner's two-hand arrangement of the complete score – which was not published until 1885.

In 1979, Heinrich Poos prepared an arrangement for soloists, choir, two pianos, and timpani, which may be regarded, in a sense, as a continuation of the "London Version". Inspired by Poos' arrangement, further performing versions for soloists, choir, single piano, and timpani were devised, drawing on Brahms' original piano reduction together with the timpani part from the orchestral version. In addition, arrangements for organ and timpani, as well as, more recently, for reduced orchestral forces have also appeared.

5 The autograph full score could not be consulted for the Carus edition. Besides the *Requiem* volume of the *alte Gesamtausgabe*, the sources consulted were a full-score copy from the second printing of the first edition, now preserved in Berea, Ohio (still identified in the Carus edition

Bärenreiter Leseprobe Sample page

In 2022, *Ein deutsches Requiem* op. 45 (Series V, vol. 2) was released as part of the new *Gesamtausgabe* – *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke* – edited by Michael Musgrave and Michael Struck (hereafter: *GA volume*; nGA in the *Critical Commentary*). The new *Gesamtausgabe* is prepared at the *Brahms-Forschungsstelle der Universität Kiel* and published by G. Henle Verlag. Breitkopf & Härtel had already issued a practical edition based on the *GA volume* in 2020. Musgrave and Struck examined and evaluated an extensive body of source material. The *Kritischer Bericht* documents the numerous sources in detail. It also traces the revisions made by Brahms in the autograph full score in meticulous detail.

Particularly in more difficult cases, Struck set out in detail the considerations underlying his editorial decisions. On some issues, however, the source material allows for different editorial decisions.

Particular attention is also required in connection with details of the musical text that are transmitted differently in corresponding or even identical bars or passages. Comparison of such passages can often lead to a more nuanced assessment, for example with regard to the precise placement of individual markings (see *Critical Commentary*).

A special case concerns the u[illegible]te for the violas in the funeral march. In the *GA volume* the reading without mut[illegible] in the musical text as being unequivocal. [illegible] LXXVI–LXXVII), it is explicitly [illegible]ing regarded as [illegible]nds and as corresponding to [illegible] evidence is, however, not [illegible]e below.

[illegible]on Performance Practice

[illegible]*ode* (1884) provides [illegible]ance of the choir and [illegible]d choir director as a close [illegible]e baritone solo in the Bremen [illegible]rther information is drawn from [illegible]ormance practice of Brahms' *Requiem* in Sieg[illegible]s' *Der Deutsche Gesangsverein*.[7] Although Ochs' account at times appears to enhance the significance of his own work by overstating his closeness to Brahms, it nevertheless offers valuable insights into contemporary performance practice.[8]

Annotations in Scores and Parts of the First Edition

The surviving copies of the first edition now preserved in Vienna, Berea, Lübeck, Cologne, and Meiningen (see *Critical Commentary*) were examined for annotations that provide insights into performance practice.[9]

Performance practice was by no means uniform. The annotations therefore offer only fragmentary insights and do not permit conclusions about any single, consistent practice. Moreover, some of these materials remained in use long after Brahms' death, so that the dating of individual annotations is often uncertain. There is a difference between scores and parts. In the case of scores that remained in private ownership before entering an archive or collection at an early date, later layers of use are less likely. Orchestral parts, by contrast, generally reflect a longer history of use, with multiple layers of annotations. At the same time, they may already have received numerous markings when first prepared for performance. Some entries introducing more substantial alterations to the musical text are occasionally marked with a date and, in some cases, with the name of the person responsible.

Only materials whose connection with Brahms and his time appears sufficiently plausible on the basis of their provenance or history of use have been taken into consideration. From these materials, only annotations that can be dated with certainty, or with a high degree of probability, to Brahms' time *and* that provide information relevant to performance practice have been taken into account. Exclamation marks used for emphasis, tie markings, retracings of dynamic hairpins, and similar markings have generally been disregarded. As already noted, the dating of individual entries is often difficult and frequently cannot be established with certainty. This applies particularly to simple markings without distinctive features. Only a few of the documented annotations are attributed to Brahms himself. Individual handwritten annotations in Brahms' hand may also be of editorial significance for the musical text. Handwritten annotations attributed to Brahms were therefore also evaluated with regard to their possible significance for establishing the musical text, in the context of the entire source material.

The entries shed light on historical practices of annotation and performance but, as already noted, provide only partial insight into the diversity of historical performance practice.

The first-edition full score, first printing (= *Erstdruck*), now preserved in Vienna, a *Handexemplar* from Brahms' estate,

as the first printing), and a full-score copy from a later printing of the first edition.

6 Julius Stockhausen, *Julius Stockhausens Gesangs-Methode.*, Leipzig 1884.

7 Siegfried Ochs, *Der deutsche Gesangsverein III (Haydn, Beethoven, Bruckner, Brahms)*, Berlin 1926.

8 On Brahms' performance practice, see also Clive Brown, *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*, Oxford, 1999; Michael Musgrave and Bernard D. Sherman, *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style*, Cambridge 2003; Clive Brown, Neal Peres da Costa, Kate Bennett Wadsworth, *Performance Practices in Johannes Brahms' Chamber Music – Aufführungspraktische Hinweise zu Johannes Brahms' Kammermusik*, Kassel, 2015; Neal Peres da Costa, *Off the Record: Performing Practices in Romantic Music*, Oxford, 2012.

9 In addition, two *Erstdruck* scores (RA 5358 and RB 5766) as well as two first-edition vocal scores (RA 7400 and RA 5386) and two first-edition sets of orchestral parts (DO 0192 and DO 0193) held at the *Universität der Künste Berlin* were examined. These copies, which in any case show no obvious connection with Brahms' circle, proved not to contain any annotations of particular relevance. These *Erstdruck* full scores were first identified in the course of preparing the present edition.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

contains annotations by Brahms concerning the contrabassoon, as well as markings indicating that he had apparently considered removing certain slurs in the string parts at the end of the second movement, but ultimately left them unchanged.[10]

A second printing of the first edition now preserved in Berea, Ohio, also comes from Brahms' personal possession and was used by various conductors for performances in Vienna (source E2-JB; hereafter: *JB score*). Some of the numerous annotations it contains may stem from rehearsals and performances conducted by Brahms himself.[11]

Fewer entries are found in another first-edition score, first printing, now preserved in Lübeck, probably from the possession of Julius Spengel (source E1-JSp; hereafter: *JSp score*). The annotations concerning the contrabassoon are undoubtedly in Brahms' hand.

Only three relevant annotations, in an unknown hand, are found in another first-edition score preserved in Lübeck, a later printing formerly owned by Richard Barth (source E3-RB; hereafter: *RB score*).

The score preserved in the *Meininger Museen*, a later printing of the first edition, was used by the conductors Hans von Bülow and Fritz Steinbach for performances with the *Meininger Hofkapelle* (source E4-Mei; hereafter: *Meininger score*). In addition to this set of orchestral parts from the first edition [illegible] Meininger Museen (source E-S[illegible] *parts*). Richard Mühlfeld [illegible]nger Hofkapelle von [illegible]orked closely with [illegible]oyed a particularly [illegible]any of the annotations date from Brahms' [illegible]ed by von Bülow, [illegible] set of parts, however, [illegible]ending well into the [illegible]obviously being added [illegible] determine with greater certainty [illegible]ome annotations were made, this often remains unclear. No attempt has been made to attribute individual annotations, as such attributions would frequently remain uncertain while their evidential value would be limited. Even annotations that may be attributable to von Bülow, Steinbach, or Mühlfeld could not in themselves be taken as direct evidence of Brahms' own conception and practice.

Several sets of orchestral parts from the first edition were examined. During the preparation of this edition, a set of orchestral parts belonging to the first printing (= *Erstdruck*; source E-Stk) was identified in the historical music archive of the *Gürzenich-Orchester Köln*.[12] It had already been used for the Cologne performance conducted by Ferdinand Hiller on 16 February 1869, the first performance to use the orchestral parts of the *Erstdruck*, which had been completed on 20 January 1869. This is the first surviving set of orchestral parts from the first edition to be identified as belonging to the first printing (= *Erstdruck*). For the other known surviving sets of orchestral parts from the first edition, such a classification cannot be made with the same degree of certainty. The Cologne set (hereafter: *Cologne set of parts*) includes a handwritten contrabassoon part in an unknown hand, discussed in the relevant chapter below.

Annotations in the parts confirm, in some cases, details in Ochs' account and his recommendations on performance practice. In other cases they document alterations to the instrumentation. In the question of the mutes for the violas in the funeral march they consistently point towards the same conclusion (see below). They are, moreover, of central importance for questions concerning the use of the contrabassoon.

The following chapters include a systematic commentary on the annotations. Particularly important entries are also indicated in the critical text of this edition by footnotes at the relevant passages.

ON THE ORGAN AND CONTRABASSOON[13]

The sources show that Brahms was repeatedly concerned with the use of the organ as well as, either in addition or as an alternative, the contrabassoon.

On the Organ

On 24 May 1868, Brahms informed his publisher Jakob Rieter-Biedermann, when sending him the engraver's copy for the choral and orchestral parts: "The organ part is still missing, and I am unsure whether it should be included in the score at all."[14] Brahms ultimately decided to publish the organ part, as was not uncommon in works for choir and orchestra, as a separate part only, not including it in the full score on separate staves. Instead, verbal indications marking the organ's entries and exits were placed beneath the lowest stave of the score. The title page of the first edition reads: "for / soloists, choir, and orchestra / (organ ad libitum)."

10 See the description of this copy (source E1H) in the *GA volume*, p. 232ff.
11 See Max Rudolf, Oswald Jonas, and Elinore Barber, *A Recently Discovered Composer-Annotated Score of the Brahms Requiem*, in: *Bach* (The Quarterly Journal of the Riemenschneider Bach Institute), vol. 7, no. 4 (October 1976), Berea, Ohio, 1976, pp. 2–15. Many of the attributions made there have since been reassessed and questioned in the *GA volume* (p. 234, esp. n. 116) and, from today's perspective, must be regarded as overly optimistic.
12 In historical orchestral sets, individual parts may have been replaced or supplemented at a later date. The Cologne set, however, is preserved in an almost complete state, is overall well preserved and carefully maintained, and contains several early dated performance entries. Cf. *Critical Commentary*.
13 For the following discussion, cf. the *GA volume*, pp. LXXII–LXXVI and 241–244.
14 Brahms to Rieter-Biedermann, 24 May 1868, *Johannes Brahms. Briefwechsel*, Bd. 14, S. 154.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

preserved in the *Cologne set of parts* (see above; source E-Stk). As noted above, this set of parts was in use for the Cologne performance of movements 1, 2, 4, and 6 conducted by Ferdinand Hiller on 16 February 1869, the earliest documented performance to use engraved orchestral parts, even before the premiere of the final seven-movement version in Leipzig two days later. It was also used for the Cologne performance conducted by Brahms on 13 January 1870.[20]

Before the first Cologne performance, Brahms wrote jokingly to Hiller: "Yes, I shall also write a contrabassoon part – and even two of them – simply because I think we ought to have them, or else we shall be without a fine bass – not only at my D [= in the pedal-point fugue]."[21] The contrabassoon part preserved in the *Cologne set of parts*, or a hypothetical original from which it was copied, could have originated as part of the practice, encouraged by Brahms, of preparing separate contrabassoon parts for performances.[22] A direct connection with the part announced by Brahms before the first Cologne performance nevertheless remains open to question, since, apart from the second movement, it contains only the pedal-point fugue, which was not performed in Cologne, whereas the sixth movement, which was performed there, is absent in the part.

Because a printed contrabassoon part only became available with the publication of the old Brahms *Gesamtausgabe* (1927), the [illegible] is likely to predate it. Although [illegible] later time, particularly [illegible] containing additional [illegible] the *Meiningen set of parts* [illegible] the possibility that [illegible] originally prepared [illegible]

[illegible] contrabassoon are [illegible]nna (source E-St[illegible]: [illegible] source E-Stw-vs) [illegible]ntrabassoon throughout [illegible]ntrabassoon part copied by a [illegible] The handwritten part corresponds almost entirely to the annotations in Violoncello/Double Bass part No. 5. It had been in use by 1875 at the latest: the earliest performance date entered in the part is 28 February 1875, the date of the performance conducted by Brahms referred to above in connection with the organ part.[23]

Only once does this contrabassoon part deviate from Brahms' instructions in Violoncello/Double Bass part No. 5, namely in the *Vivace* of the sixth movement. According to Brahms' annotations, the contrabassoon enters only on the downbeat of bars 304 and 330. The copyist, by contrast, included the upbeat note as well, but only at the first of the two parallel passages. Which reading Brahms ultimately preferred for either passage, if indeed he had a final preference, cannot be determined with certainty. The instrumentation of the two passages is not entirely identical, and the details of the contrabassoon's participation were still evolving. Since the upbeat note in the contrabassoon part was not crossed out and was therefore presumably performed, it is reproduced in square brackets in the present edition; see *Critical Commentary*.

Five individual bars in the contrabassoon part in the *Vivace* of the sixth movement require closer examination with regard to the transmission history, historical and present-day performance practice, and their editorial treatment in earlier and recent editions. These are mm. 95, 98, 141, 144, and 198. In the handwritten contrabassoon part, these bars correspond to the violoncello part as also indicated by Brahms' annotations in Violoncello/Double Bass part No. 5. At a later date, however, an 8vb line was added beneath these bars in the contrabassoon part; in mm. 141 and 144, the corresponding notes were also added. These additions were probably not made until 1920. This is suggested by the fact that at the foot of the page containing the first four of these bars, the date "26.X.92" and the name "SchmidtHellmuth" were entered in the same ink and with similar pen pressure. This date does not refer to a performance but to a rehearsal for the concert given on the following day, the *Erstes ordentliches Gesellschaftskonzert* of the *Singverein der Gesellschaft d. Musikfreunde* and the *Symphonie-Orchester* (today the *Wiener Symphoniker*) on 27 October 1920.[24] The date and the name thus appear to document this arrangement of the part during, or in preparation for, these rehearsals. There are, moreover, further reasons why these 8vb lines are unlikely to date from Brahms' time (see below).

The old *Gesamtausgabe* volume (1926) likewise renders these bars an octave lower. An exception is m. 198, where only the first note (written g♯') is notated an octave lower, while the remainder of the bar remains unchanged. The *Carus* edition (2008) adopts these readings. The *GA volume*, by contrast, recommends performing all five bars entirely an octave lower. By way of justification, it cites "Brahms'

20 This is corroborated by annotations recording performances. On the final page of the Trombone III part, for example, the dates 16 February 1869 and 13 January 1870 are among those recorded, the latter accompanied by the annotation "Leitung des Componisten" ("under the direction of the composer").

21 *Johannes Brahms. Briefwechsel*, vol. 2, p. 129.

22 For the Karlsruhe performance on 12 May 1869, Brahms also proposed adding a contrabassoon part, writing to Hermann Levi: "Do you have a contrabassoon in C [i.e. in Karlsruhe]? And, since there is no organ in the hall, would you perhaps write a part for it? Especially Nos. 2, 3, and 6." (*Johannes Brahms. Briefwechsel*, vol. 7, p. 119; here erroneously dated September 1872)

23 The final page of this part contains several performance dates, venues, and other annotations entered by different players. Three of the dates were entered by the Viennese bassoonist Karl Röder, who also added his name alongside the earliest of these. That date was later circled by another hand and annotated above with the words "unter Brahms". Röder's next entry records the performance conducted by Brahms on 2 November 1879. Since this performance was repeated on the following day, Röder either recorded only the first performance or did not take part in the repeat performance.

24 See the concert announcement at https://musikverein.at/konzert/?id=00066b1f.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

disregard of the contrabassoon's range" (pp. 487, 501), based on the assumption that "the highest notes of the respective bars, a♭1 [sounding a♭] and g♯1 [g♯], lie beyond the instrument's range" (p. 241). The issue is complex, touching on questions of instrument construction, playing technique, and normative conceptions of instrumental ranges in instrumentation theory, and cannot be explored here in detail. Of particular relevance, however, is the following: not only the highest note in these bars of the *German Requiem*, the written g♯′, but in some cases also the written a′, is notated for the contrabassoon in nineteenth-century scores and parts, for example in Beethoven's *Missa solemnis* and Ninth Symphony, and in Brahms' *Triumphlied* and his First and Third Symphonies. Furthermore, the passages in question have been shown to be playable on replicas of historical instruments, on original nineteenth-century instruments, and on modern instruments. The choice of reeds, however, is crucial. The main difficulty in this passage lies less in reaching the highest notes than in breath management: in performance, it becomes necessary to omit individual notes, a procedure that is consistent with established performance practice. An editorial intervention is therefore not warranted here (cf. *Critical Commentary*).

The octave transposition may reflect performance tradition[s] of the twentieth century that also found its way [into] *Ein deutsches Requiem*.

[These] bars are reproduced [in] the Brahms documented instrc- both his notation [and] practice erform[ance] practice of his n as now, require individ- transposition [to] prove [in]es- e transposed down by an

[The] Present Edition

[It] that Brahms wanted both the ssoon to be part of the performing forces [as] well, he sought a sonorous, "beautiful bass",[26] particularly in movements 2, 3, and 6.

The organ part prepared by Brahms is reproduced in smaller staves below the double basses, *ad libitum*, as specified by Brahms.

Following current editorial practice, the contrabassoon part preserved in the Viennese set of parts is placed below the bassoons. Since Brahms did not include the contrabassoon part in the printed edition, it is reproduced in reduced-size notation here, as an additional part authorized by him.

25 I am grateful to Pol Centelles-Pascual and especially to Stefan Pantzier for their advice on the contrabassoon and their practical work on the relevant passages on a variety of instruments.

26 Brahms to Ferdinand Hiller, February 1869 (*Johannes Brahms. Briefwechsel*, vol. 2, p. 129).

ON THE HARPS

> Miss Lorent kindly agreed to play the harp part, but unfortunately the harp could not be heard at the crucial moment, which was not her fault. Brahms himself specified 'at least two harps'. A second harp could not be obtained.[27]

The work was sometimes performed with only one harp, and occasionally without any harp at all. The *Meiningen set of parts* contains handwritten bars to be inserted by clarinets, bassoons, and strings, probably intended to compensate for the absence of the harps (see *Alterations to the Instrumentation*).

Brahms nevertheless explicitly considered at least two harps to be "desirable and necessary".[28] Depending on the size of the choir and orchestra and the acoustics of the venue, even two harps may be audible only if played more forcefully than indicated. Ochs (pp. 57–58) likewise pointed out that although the harps are used only in a few passages, it is so "prominent and so well suited to the overall character of the work" that it is one of its most important orchestral colors. With only one harp, it is either inaudible or sounds "shrill and harsh" — two evils and one cannot tell which is the lesser".[29]

In the powerful section of the funeral march depicting the transience and futility of earthly life, the harps provided they are clearly audible, add a distinctive color. In the first and final movements, by contrast, they contribute to the work's consolatory character. A review of the Bremen premiere compared "the sound of the harps" to "starlight in the night".

To do justice to Brahms' intentions, at least two harps should therefore be used, and even more in larger-scale performances.

ON THE CHORAL AND SOLO PARTS

> The choir, however, as the best among them told me, rehearsed the work with great enthusiasm. Many of its members have expressly asked me to tell you [Brahms] how much they had loved singing your magnificent work.[30]

In performances of the time, choruses often numbered between 160 and 200 singers, accompanied by an orchestra of 50 to 70 players. There were, however, both smaller and considerably larger performances. At the first Bremen performance of the seven-movement version, conducted by

27 Review of the performance given in Cologne on 10 November 1870, *AmZ*, 23 November 1870, p. 374.

28 Brahms to Rieter-Biedermann, 13 June 1868 (*Johannes Brahms. Briefwechsel*, vol. 14, p. 155). In a follow-up letter of 10 August 1868 (ibid., p. 162), he asked again: "The instruction for the harp, 'mindestens doppelt zu besetzen' [to be performed by at least two players], has not been omitted from No. 1, has it?"

29 *AmZ*, 6 May 1868, p. 148.

30 Max Bruch to Brahms, 25 February 1869 (*Johannes Brahms. Briefwechsel*, vol. 3, pp. 93–94).

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Brahms on Good Friday, 7 April 1871, the chorus numbered almost 300 singers. At the *II. Sachsen-Meiningisches Landesmusikfest* from 7 to 10 October 1899, to mark the unveiling of the very first Johannes Brahms Memorial, the chorus comprised 378 singers and the orchestra 86 players. Several annotations show that the *Meiningen set of parts* was used on this occasion, and certainly also the *Meiningen score*.

In many performances the soloists and principal orchestral players were professionals, while the rest of the orchestra and the chorus consisted of amateurs, who were generally well-trained, experienced, and highly accomplished musicians. There were, of course, also performances by fully professional orchestras and semi-professional choirs. Fully professional choirs in the modern sense, however, did not yet exist.

For the Bremen premiere, the minutes of the Bremen Singakademie record six Monday rehearsals in February and March, during which the program for a private concert on 3 March was also prepared. These were followed by two further Monday rehearsals (23 and 30 March), "extra rehearsals on Fridays under the personal direction of the compos (27 March and 3 April), and finally th fu rehearsals i the cathedral on 6, 8, and 9 April."[31] Th "p t o the performance in the *Allgemeine musikalische Zeitung* referred to the "enorme the work "place on the performers, es hubring likewise observed tha he work [...] is n veral particul de- lified t is, ho erated a "pri- iano and a chorus ing the w had and a h f each". t the Requiem p- fficulties". The f t metimes described as unp w greatly ideas of what is diffi e last fifty years".

On the Assimilation of Consonants

As part of historically informed performance practice, there has been a growing tendency to bring out the structural features of the music more clearly in performance. In choral singing, this has included a tendency, in the interest of greater text clarity, to separate rather than assimilate consonants in word combinations such as *Leid tragen*. Julius Stockhausen's *Gesangs-Methode*, however, suggests that this was not the practice in his day. In his treatise, Stockhausen proves to be not only an exceptionally experienced teacher but also a well-read pedagogue. He draws on numerous singing methods and discusses techniques, methods, and terminology from different traditions. Since he illustrates his principles not only with examples from the solo repertoire but also from choral movements from works such as *The Creation* and motets by Johann Sebastian Bach, it seems reasonable to assume that at least some of the same basic principles applied to both choral and solo singing.

Stockhausen is explicit on this point (p. 6): "In gemination (doubling), the separation between the two consonants must be avoided". As examples, he gives the word combinations "und doch" and "und du", explaining that both consonants should be articulated with a single attack. Similarly, between voiced consonants ("am Main"), there should be no new attack; instead, the duration of the consonant is doubled. "When the consonants belong to different classes", he continues, "as in 'und tief' [unt‿tif] or 'und ab' [un‿ap], the 'd' is omitted; the *tenuis*[34] t is articulated without a new attack."

According to Stockhausen, the word combinations "Leid trage[n] und die [Bl]ume[n]", "Frucht der [Erde]", "sind deine [Wohnungen]", "und die [Toten]", "[wo] ist dein [Stachel / Sieg]", and "[selig] sind die [To]ten]" in the choral parts of the Requiem should therefore each be sung with only a single *d* or *t*. The first occurrence in the Requiem, "sind, die", is slightly different since the two words are separated by a comma. If no breath is taken, Stockhausen's principle would presumably apply here as well, resulting in the pronunciation of only a single *d*. These passages need not, of course, be performed in this way. Nevertheless, Stockhausen's instructions reflect contemporary practice, or at least the ideal of a singer and choral conductor from Brahms' close circle.

Messa di Voce and the "Esclamazione"

Stockhausen (p. 10) also discusses the messa di voce ("Schwellton") and the so-called esclamazione in some detail. He describes the latter as "the second half of the *messa di voce*", consisting "of a strong onset followed by a rapid diminution of the tone". He goes on to state (p. 21): "Alongside the *messa di voce* and the *esclamazione* [italics in all quotations from Stockhausen's *Gesangs-Methode* are original], a simpler manner of attacking the tone must likewise be regarded as indispensable. This is the well-known *tenuta di voce*, the sustaining of the voice, the even maintenance of the tone at moderate strength. It is also the fundamental condition for beautiful singing throughout entire phrases. The rule that every tone, even one of moderate duration, must be enlivened by a *messa di voce* no longer applies to our modern, more flexible music. The calm, even sustaining of the voice, on the other hand, will make the *accenti*, *esclamazioni*, and other dynamic markings appear far more vivid to the listener."

31 Quoted in *Hundert Jahre Ein Deutsches Requiem von Johannes Brahms*, ed. by Klaus Blum, Tutzing 1971, p. 54.
32 *AmZ*, 13 May 1868, p. 159.
33 *AmZ*, 20 January 1869, p. 20.

34 *Tenuis* is the historical phonetic term for a voiceless stop consonant. In this context, Stockhausen means that the final *d* is omitted and only the following *t* is articulated, without a new attack between the two words.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

lical text in the Requiem. Different wordings of these well-known biblical passages were in circulation.[39] Brahms' remark in a letter to Reinthaler that he could not "dispute even a 'von nun an' with the venerable poets"[40] or simply omit it, suggests that he generally intended to follow a particular source literally. This, in turn, suggests that the wording of the biblical passages in the *Requiem* was not simply taken from his copy of the Bible. The fact that this copy reads "Stadt" is therefore not in itself conclusive evidence that the same form was intended in the score of the *Requiem*.

On 24 May 1868, Brahms sent the choral and orchestral parts to his publisher, writing: "I think the text [set to music] must be printed *before* the score and the vocal score. And exactly as in the enclosed text booklet – stanza for stanza!!"[41] This request was followed. The division into stanzas was the same as in the program booklet for the Bremen premiere. At the same time, apparently from this point onward, "Stadt" was changed to "Statt" throughout. No documentary evidence survives that might explain this change. It seems doubtful, however, that "Stadt" was changed to "Statt" simply because Brahms' request was understood as requiring the wording of the Bremen program booklet to be followed throughout, since its other textual variant – "geschaffen" instead of "erschaffen" in the sixth movement – was not adopted.

The [illegible]ding "Denn wir haben hie kei[illegible] given for this reading [illegible]anying text. One possi[illegible]sideration: after the [illegible] had ample opportu[illegible].[42] Such a correc[illegible]r cases, including [illegible]even after the first [illegible]tried out. It seems [illegible]d have gone unno[illegible]nducted the work frequ[illegible]more than once.

Dur[illegible] *deutsches Requiem* became established w[illegible]ding "bleibende Statt" in the sixth movement. The biblical passage was undoubtedly understood in different ways, corresponding more closely to one or the other meaning. It is possible that the idea of a "bleibende Stätte" in the sense of a permanent place or home held particular resonance for Brahms. In any case, both Brahms and Clara Schumann used the expression "bleibende Stätte" in their correspondence during the years preceding the composition of the *Requiem*.[43] And Max Bruch, reporting to Brahms on a performance of the *Requiem*, also referred to the "bleibende Statt" (see p. LIX).

Ultimately, however, it is impossible to determine either how Brahms understood the two readings or exactly how the form "Statt" came to appear throughout the printed edition and remained unchanged. He may simply have preferred the archaic wording of Luther's text. Since he left this form unchanged, the present edition likewise retains it.

ON THE "CON SORDINI" FOR THE VIOLAS IN THE FUNERAL MARCH

This chapter examines whether not only the violins but also the violas ought to play *con sordini* in the funeral march of the second movement. The editors of the *GA volume* discuss this issue in detail (pp. LXXVI–LXXVII) and take the sources to indicate that Brahms intended the violas to play without mutes in the funeral march. The source evidence is, however, complex in this case.

In the first and sixth movements, the situation is clear. Here, the violins play *con sordini*, whereas the violas, the cellos and double basses do not. During the eighteenth and nineteenth centuries, it was common practice in restrained or tragic [illegible] movements or sections for the violins alone – and not the violas, cellos, or double basses – to play *con sordino*. Numerous examples can be found in works by Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Berlioz, Schumann, Bruckner, and many others. Brahms likewise made use of this effect, for example in the slow movement of the Piano Concerto No. 1 and in the *Schicksalslied*. In the *Requiem*, in keeping with this practice, he explicitly prescribed *con sordino* only for the violins in the fifth movement and in the first part of the sixth movement ("Denn wir haben hie"). Accordingly, the autograph score and the first editions give this instruction for the first and second violins only; the viola part contains no *con sordino* indication.[44]

39 For example, the corresponding passages in Markull's *Das Gedächtnis der Entschlafenen* and Küster's *Die ewige Heimath*, both discussed above in the extended version of the Introduction, read respectively: "Alles ist wie Gras, und alle Herrlichkeit des Menschen …" and "Ihr habet nun Traurigkeit".

40 Brahms to Carl Reinthaler, October 1867, *Johannes Brahms. Briefwechsel*, vol. 3, p. 12.

41 Brahms to Rieter-Biedermann, 24 May 1868, *Johannes Brahms. Briefwechsel*, vol. 14, p. 152.

42 This consideration is taken into account elsewhere in the *GA volume*, namely in connection with the slurs in the strings at the end of movement 3 (mm. 329–332). Annotations in a *Handexemplar* of the first printing suggest that Brahms at one point intended to delete these slurs (cf. *GA volume*, p. 374). No comparable evidence exists for the reading "Stadt" / "Statt", which presumably explains why this aspect was not taken into account here in the *GA volume*.

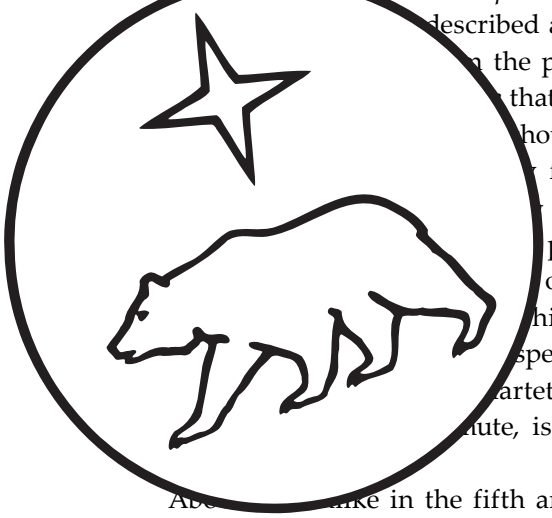
43 Brahms to Clara Schumann, 18 November 1862, after Julius Stockhausen, instead of Brahms, became director of the *Hamburger Philharmonischen Konzerte*: "How rarely does one of us find a *bleibende Stätte* [permanent home]; how gladly I would have found it in my hometown." (*Schumann-Briefedition* II, vol. 3.2, letter 470, quotation on p. 852); Clara Schumann to Brahms, 21 November 1862: "But what artist has ever been so fortunate as to be able to make a home in his hometown? […] But you are still so young, dear Johannes; you will surely find a *bleibende Stätte* […]." (ibid., letter 471, quotation on p. 854).

44 However, *con sord.* markings for the violas in movements 5 and 6 were for the first time mistakenly added in the 1926 *Requiem* volume of the *alte Gesamtausgabe*. Editor Eusebius Mandyczewski introduced this change without comment. Subsequent editions adopted this error.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

The funeral march in the second movement, however, presents a different case. For much of the movement, the complex string scoring cannot readily be compared to the practice described above. In several passages, the violas are divided into three parts in a high register, in some instances doubled by the violins an octave higher (with the first violins, undivided, carrying the melody; and the second violins divided).

The only somewhat comparable example may be found in Brahms' *Alt-Rhapsodie*, op. 53 (1869). Here the violas, for example at the very beginning, are divided into two parts in the lower octave, while the first and second violins, both divided into two parts, double them in the octave above. The first and second violin parts are largely identical in these passages. There are also passages in which the violas are divided into two parts in a high register, the upper part carrying the melody and being doubled an octave higher by the undivided first violins. The second violins provide an inner part between the octave-doubled melody. In addition, there is the familiar string texture in which the undivided violas and first violins share the melody in octaves, while the undivided second violins provide a part between them. In the *Alt-Rhapsodie*, the violas play without mutes whereas the violins play *con sordini*. The string instrumentation in the fugal passage of the *Requiem* is, however, even more complex than described above.



In the partly comparable instrumentation in that the violas in the funeral march play without mutes. But Brahms did not fixed scheme. For example, in *der Parzen*, op. 89, all the play *con sordino*, whereas in op. 90, the violins as well while the cellos and double basses play *senza sordino*. A special case is found in the Piano Quartet No. 3, op. 67, where the viola, the lowest instrument, is accompanied by muted violins.

As is also the case in the fifth and sixth movements, the autograph and the components of the first edition contain contradictory instructions regarding the use of mutes in the funeral march. The autograph documents an earlier stage of the compositional process, in which Brahms considered having the violins play with mutes only in the soft sections of the funeral march, but without mutes in the louder sections:

1. At the beginning of the movement, the autograph gives the instruction *con sordini* only for the first and second violins.
2. Brahms had apparently planned to remove the mutes, presumably for reasons of balance, already at the beginning of the instrumental section leading to *forte* and *fortissimo*: At the upbeat to m. 43 he originally wrote *senza sord.* for the first and second violins, but later crossed it out.
3. The use of mutes was not to resume until the "Trio" (mm. 75ff.). Brahms originally wrote *con sord.* for the first and second violins from m. 91 onwards, that is, after the extended rest in both parts. He later crossed out this instruction also.
4. Brahms' final instruction concerning the use of mutes in the second movement occurs at the transition to the large concluding section in major mode, beginning at m. 200. Here, however, he wrote *senza sord.* not only for the first and second violins, but also for the violas.

It is significant that Brahms did not write out mm. 127–197 in full. After the more animated middle section, he merely wrote the upbeat to m. 127, corresponding to the upbeat to m. 3, and indicated with a *da capo* instruction at the double bar that mm. 3–72 (that is, the first large section of the funeral march) are to be repeated.

However, in the components of the first edition, including the later printings published during Brahms' lifetime, the instructions regarding the use of mutes read as follows:

- In the full score, *con sordini* is given at the beginning for the first and second violins only. From m. 200 onwards, however, *senza sordini* is given not only for the first and second violins but also for the violas.
- In the viola part, *con sordini* is given at the beginning – omitted in the autograph and the first edition of the score – and *senza sordini* is also given at m. 200.

The copies of the first edition full score annotated by Brahms contain no handwritten entries relating to this matter. The instruction *senza sordini* for the violas at m. 200 in the autograph score could, of course, have been carried over into the first-edition score by mistake. But it could also indicate that Brahms intended the violas too to play *con sordini* in the funeral march. It is therefore conceivable that the error in the autograph and in the first edition score lies not at m. 200, but at the beginning of the movement. In all the viola parts of the examined sets of parts – including those of the *Vienna* and *Cologne set of parts*, which were used in performances conducted by Brahms (sources E-Stw and E-Stk) – the instruction *con sordini* at the beginning of the movement was not crossed out. In many of the orchestral parts it was even highlighted by symbols or handwritten entries such as "Dämpfer!".

Ultimately, it cannot be determined with absolute certainty whether the violas in the funeral march are meant to play with or without mutes. If they were meant to play without mutes, the material of the first edition would contain two errors:

1. the indication *senza sordino* at m. 200 in the printed full score, which would also represent a notational error in the autograph score; and
2. the indication *con sordini* at the beginning of the viola part, which in that case would either have been entered in error or carried over into print in error.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

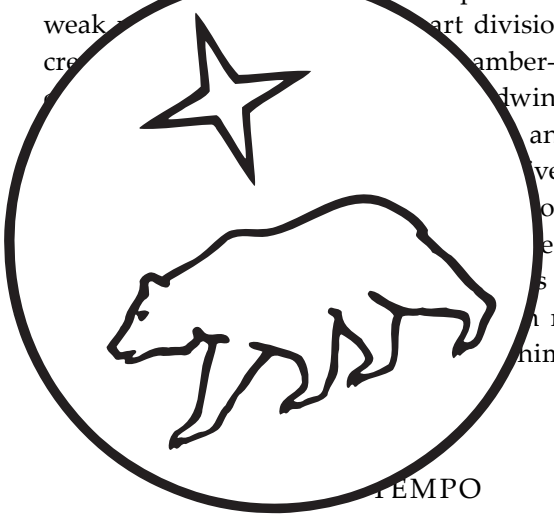
If, on the other hand, the intention was for the violas to play with mutes, only a single indication would be missing:

- the indication *con sordini* for the violas at the beginning of the printed full score, which is likewise absent from the autograph score.

In the 1926 volume of the old *Gesamtausgabe*, the editor Eusebius Mandyczewski tacitly introduced the indication *con sordini* for the violas at the beginning of the fifth and sixth movements. It is now evident that this was incorrect. He did the same in the funeral march. But the fact that Mandyczewski treated all three passages in the same way, and that this was demonstrably incorrect in two of them, does not necessarily mean that he was also wrong in the third.

The use of mutes for the violas may also be supported on musical grounds. Brahms may have intended the violins and violas to share as uniform a tonal character and articulation as possible, since both sections play the same material over extended passages. Although mutes reduce volume, which is particularly noticeable in the smaller viola section, they also produce a less overtone-rich, more veiled sound and a softer attack, especially in the upper register. Without mutes for the violas, such uniformity of tone and articulation may be more difficult to achieve.

One might object that the already smaller viola section – here moreover divided into three parts – would sound too weak. But the part division may, however, create an amber-like sonority. In addition, the woodwinds and the pre- and trumpet thi- give effective support. olved, the indica- brackets in the suggest that the mutes, including himself.



TEMPO

Above all, my warmest – though unfortunately belated – thanks for the score of your German Requiem! I have recently heard this magnificent work in several places. Since I know it thoroughly and attended the first performance in Bremen under your direction in 1868, I believe that by now I have come to hear it, as it were, with your own ears. […] In Dessau, unfortunately, the tempi were off throughout. The first chorus was almost *Adagio*; this particularly affected the magnificent middle section in D-flat major. There was no sense of freedom or flow; everything dragged, seemed glued to the ground, and the whole became unbearably long and lifeless. The opening tempo of No. 2 was quite right, though slightly too fast; the G-flat major section, on the other hand, was again much too slow […]. 'Wie lieblich sind deine Wohnungen' never got going and sounded as though it were marked *Andante cantabile quasi Adagio*. No. 6 […] was by far the worst. I found myself thinking that if they continued searching for the 'bleibende Statt' at that tempo, they would never reach the 3/4 c-minor section by the end of the nineteenth century. Everything was unbelievably sluggish – I felt I should go out of my mind…[45]

This letter illustrates how important appropriate tempi were considered for musical expression. In slow and moderately-paced movements and sections (such as *Andante*), maintaining a natural flow was regarded as essential. A handwritten annotation in the *JSp score* points in the same direction: in the first movement at m. 96, at the beginning of the false recapitulation in D-flat major the instruction "a tempo !" has been added in red pencil. Taken together with Bruch's reference to the "magnificent middle section in D-flat major", this suggests that it was considered important to resume a flowing tempo, especially after a preceding ritardando.

Furthermore, the handwritten indication "nicht schleppen" ("do not drag") frequently appears in the annotated first-edition scores mentioned above.

By contrast, annotations indicating a slower tempo are less common, but can also be found. For example, in the *RB score*, at the beginning of the concluding B-flat major section of the second movement *non troppo*, qualifying the *Allegro* tempo marking, has also been entered by hand, in red, above the choral staves. The *JSp score* contains two annotations relating to the slow tempo (see below).

Regarding Metronome Markings[46]

The question in your letter received today is somewhat obscure, indistinct; I hardly know what to answer: Of the indications by figures of the tempi [= metronome marks] in my Requiem should be strictly adhered to?"

Well – just as with all other music. I think here, as well as with all other music, the metronome is of no value. At least as far as my experience goes, everybody has withdrawn his metronome marks sooner or later. As for those which can be found in my works, good friends have talked me into putting them there, for I myself have never believed that my blood and a mechanical instrument go well together. The so-called 'elastic' tempo is moreover not a new invention. 'Con discrezione' should be added to that, as to many other things.

Is this an answer? I know no better one; but what I do know is that I indicate (without figures) my tempi, modestly, to be sure, but with the greatest care and clarity.[47]

This letter by Brahms – like many similar statements he made – makes clear that he generally rejected metronome markings. Accordingly, throughout his life he was skeptical about including metronome markings in his scores, not

45 Max Bruch to Brahms, 25 February 1869 (*Johannes Brahms. Briefwechsel*, vol. 3, p. 93–94).

46 On the following discussion, see also: Bernard D. Sherman, *Metronome Marks, Timings, and Other Period Evidence Regarding Tempo in Brahms*, in: *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style*, ed. Michael Musgrave and Bernard D. Sherman, Cambridge 2003, pp. 99–130; Brown et al. 2015; Brown 1999, pp. 375–414.

47 Brahms to George Henschel, February 1880, quoted in: George Henschel, *Personal Recollections of Johannes Brahms*, Boston 1907, pp. 78–79.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

pianist Fanny Davies, a student of Clara Schumann, in turn spoke of the "elasticity" in Brahms' piano playing:

> Brahms' manner of interpretation was free, very elastic and expansive; but the balance was there – one felt the fundamental rhythms underlying the surface rhythms. […] He would linger not on one note alone, but on a whole Idea, as if unable to tear himself away from its beauty. He would prefer to lengthen a bar or phrase rather than spoil it by making up the time into a metronomic bar. […] This expansive elasticity – in contradistinction to a real rubato (of course depending upon the musical idea) – was one of the chief characteristics of Brahms' interpretation.[55]

And Brahms himself, according to Georg Henschel's memoirs, spoke of a "so-called 'elastic' tempo", as quoted above.

Brahms referred to the tempo markings added to the score of the *Fourth Symphony* specifically for the Berlin premiere as "exaggerations". The generally elastic treatment of tempo that Brahms envisaged apparently did not extend as far as the explicit tempo modifications printed in the score. "It has long been my experience", he wrote to Joachim in 1891, "that during the first rehearsals various markings and the like seem necessary, but become superfluous and continue to influence the performance once a work has become more familiar and is played with confidence. Particularly where tempo is concerned, some of the more detailed indications (*rit.* etc.) in [illegible] annoy me".[56] In a conversation with [illegible] explained: "[Hans von] Bülow's [illegible] effect. As soon as [illegible] slight pause and also [illegible] expression asked [illegible] wanted. I would

[illegible], Brahms [illegible] par- [illegible] changes [illegible] tempo, [illegible] writings[58] and [illegible] Schumann, and later [illegible] views on a moderately [illegible] realized these in their own [illegible] example, distinguished between "obtrusive changes of tempo, which those masters condemn, and an imperceptible transition to a faster or slower tempo, as every sensitive artist will practise at the appropriate place", and maintained that such indications in the score would "lead the great majority of performers to exaggeration".[59] Like many other contemporary statements, this suggests that tempo changes served primarily to shape transitions and thematic contrasts. Mendelssohn, for example, is said to have been able "masterfully" to "lead from one theme to another without doing the slightest violence to the passage in question".[60] Marion Bruce Ranken, a pupil of the elderly Joachim, emphasized how crucial the underlying pulse remained in all tempo modifications, for it was essential "to make the tempo felt throughout an entire movement – not as a disturbing or restraining factor, but as a guiding spirit that enhances every form of expression."[61]

Ochs' Observations on Tempo in Movements V and VI and related Annotations

In a sense, complementary evidence concerning tempo in the fifth movement and the *Vivace* of the sixth movement is found both in Siegfried Ochs' account and in handwritten entries in the *JB score*. Ochs regarded the choice of tempo in the fifth movement – especially in the opening five bars of the solo part – as a particular challenge. For these bars must, of course, be sung in a single breath, and achieving this is the pride of every soloist. The difficulty, however, is the slower tempo (pp. 19–1):

> Brahms gave me the following explanation: the tempo was to be determined by the eighth notes sung by the choir in the eighth bar after rehearsal letter A [= m. 21]. These, Brahms said, should correspond approximately to ♪ = 72 on the metronome,[62] and should therefore be sung very slowly and with great expression; the same applies to the passage four bars before rehearsal letter B. This is, of course, easy enough for the choir, but almost impossible for the soloist. I ventured to point this out, whereupon Brahms replied: 'Well, then you will simply have to see how you manage.' A very few sopranos […] have succeeded […] in singing the opening bars at the tempo Brahms wanted and still in a single breath. In most cases, however, I advise singers to breathe discreetly after the second bar, since, if done with reasonable skill, it is scarcely noticeable in the hall.

As discussed, Brahms was highly skeptical of metronome markings, which casts doubt on Ochs' claim that Brahms himself mentioned such a marking. Nevertheless, Ochs' account provides valuable evidence of how, as a contemporary of Brahms, he performed the *German Requiem*.

Two specific annotations in the *JB score*, entered above the choral staves in the fifth movement – *Sehr langsam* and *Imer sehr langs* – indicate that the choral passages were expressly intended to be performed calmly and slowly. As with the

55 Fanny Davies, *Some Personal Recollections of Brahms as Pianist and Interpreter*, in: *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*, ed. by W. W. Cobbett, London 1929, vol. 1, p. 182; reprinted, with an introduction and analytical commentary, in: George Bozarth, *Fanny Davies and Brahms' Late Chamber Music*, in: *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style*, ed. by Michael Musgrave and Bernard D. Sherman, Cambridge 2003, pp. 170–219.
56 Brahms to Joachim, 31 January 1891 (*Johannes Brahms. Briefwechsel*, vol. 6, p. 263).
57 Kalbeck, vol. III/2, p. 495.
58 Cf. Clive Owen, *Performance Practice*, in: *Wagner in Performance*, ed. by Barry Millington and Stewart Spencer, New Haven and London 1992, pp. 99–119.
59 Carl Reinecke, *Die Beethoven'schen Clavier-Sonaten. Briefe an eine Freundin*, 3rd edition, Leipzig 1900, pp. 69 and 85.
60 Moser, p. 45.
61 M[arion Bruce] R[anken], *Some Points of Violin Playing and Musical Performance as Learnt in the Hochschule für Musik (Joachim School) in Berlin During the Time I Was a Student There, 1902–1909*, Edinburgh 1939, pp. 133–134.
62 By contrast, the printed metronome marking at the beginning of the movement is even ♪ = 104 in the early printings of the first edition. A closely corresponding handwritten annotation appears in the *Meiningen score*, where "♩ = 50" and "4" (instead of ♪) were entered at the beginning of the movement.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

other annotations, these entries in an unknown hand should be understood in the context of the diversity of nineteenth-century performance practice. Against the background of Brahms' approach to tempo and the dangers of a sluggish tempo discussed above, it seems conceivable that a performance in which the solo passages were taken at a somewhat more flowing tempo, while the ensuing choral passages were performed more slowly and without haste, might well have been in keeping with Brahms' intentions. The annotations in the *JB score* may also be understood as practical instructions for preparing the choir accordingly, enabling it to sustain the slower tempo without pressing ahead.

As quoted above, Ochs also recommended (p. 170) for the opening solo bars of the movement that, if they cannot be "sung in a single breath", the singer should "breathe discreetly" after the second bar, that is, between "nun" and "Traurigkeit."

*

For the *Vivace* of the sixth movement, Ochs (p. 172) describes a particular approach:

> As in the *Schicksalslied*, Brahms did not want a rushed *Allegro* here. Rather, he believed that the tempo would gradually increase of its own accord over the course of the movement, and that it was the conductor's role not to begin it too quickly. I communicate it to conductors to decide to what extent these indications.

referen[ce] to [in]structions should be treated with some [cau]t docu[ments] an interpretaregarded as being in keep-

ns in the final phase of the approach to tempo. The orw." ("forward") in m. 192, 196, (3) a fermata above the . 200, (4) the annotation "breit" adding cadenza, and (5) the annotation [illegible] m. 204 for the final four bars of the *Vivace*. The *Meiningen score* contains markings that are analogous in principle: (a) a short wavy line in the form of a tilde between each of the isolated "Wo" calls, that is, above the rests in mm. 193 and 195; (b) a somewhat longer wavy line extending from approximately m. 200, beat 3, to approximately m. 203, beat 2, for the cadenza; and (c) a large "T" indicating *tempo* in m. 204. It remains unknown, however, to what extent these or similar markings were commonly used.

The *JSp score* contains only a single verbal annotation in this passage, extending from m. 200, beat 3, through m. 204, which may possibly be read as "aber im T[em]po bleiben" ("but remain in tempo"). The word "aber" ("but") may refer to the accents and separation strokes entered *pars pro toto* in some of the parts. This would, however, be somewhat at odds with the annotation "breit" in the *JB score* and the wavy line in the *Meiningen score*, both indicating a broadening for the concluding cadence.

Tempo Annotations

As noted above, the annotations only offer partial insights into the variety within contemporary performance practice.

The *RB score* contains only three annotations:
Mvt 2, m. 188: *non troppo* [*not too much*]
Mvt 6, m. 338: *fließend* [*flowing*]
Mvt 6, m. 341: *rit.*

The *JSp score* contains a number of annotations in blue or red which, like the blue annotations for the contrabassoon attributed to Brahms, were entered below the bottom stave. Of some annotations [not listed here] only traces survive; others cannot be identified with certainty.
Mvt 1, m. 96: *tempo !*
Mvt 4, m. 2[illegible] [two unidentifiable entries, one of which refers to the choir]
Mvt 4, m. 174: *nicht schleppen !* [*do not drag!*]
Mvt 6, m. 78: *nicht schleppen !* [*do not drag!*]
Mvt 6, m. 201: *aber im T*[*em*]*po bleiben !* [*but remain in tempo!*]
Mvt 7, m. 1: *nicht schleppen !* [*do not drag!*]

The *JB score* contains a large number of annotations by several hands, including a number that exhibit similarities to Brahms' hand.
Mvt 1, mm. 102–103: *langsam* [*slowly*]
Mvt 2, before m. 1: *nicht schleppen* [*do not drag*]
Mvt 3, m. 144: *vorwärts* [*forward*]
Mvt 3, m. 148: *vor*[wärts][*forward*] – Annotation entered approximately in the middle of the bar
Mvt 3, m. 155: *vorwärts* [*forward*]
Mvt 3, mm. 159–161: *nicht schleppen* [*do not drag*] – Apparently specifically referring to the choir
Mvt 3, m. 164: *Breit* [*broadly*]
Mvt 3, mm. 169–170: *Sehr breit* [*very broadly*]
Mvt 5, mm. 18–19: *Sehr langsam, 4/4* [*very slowly, 4/4*]
Mvt 5, m. 25: *rit.*
Mvt 5, m. 64: *Im*[m]*er sehr langs*[am] [*always very slowly*]
Mvt 6, m. 3: *gemessen* [*measured*]
Mvt 6, m. 52: *viel schneller* [*much faster*]
Mvt 6, m. 65: *piu accel*[e]*r*[ando]
Mvt 6, m. 68: 𝔠 – End of the recitative-like section
Mvt 6, m. 72: *accel*[e]*r*[ando]
Mvt 6, m. 192: *vorw*[ärts] [*forward*]
Mvt 6: m. 195, last rest in bar: V [breath mark]
Mvt 6, m. 200, beat 2: 𝄐 – End of the *Vivace*
Mvt 6, m. 201: *Breit* [*broadly*]
Mvt 6, m. 204: *tempo*
Mvt 6, m. 284: *vorw*[ärts] [*forward*] – Immediately afterwards, however, a wavy line (see below) in the same red pencil extends from approximately m. 286, beat 4 (in half-note beats) to m. 289, beat 1 (rehearsal letter L)

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Mvt 6, m. 331: *flott* [*quickly* or *briskly*]
Mvt 6, mm. 331–332: *vorw.* [vorwärts] [*forward*]
Mvt 6, upbeat to m. 339: *breit* [*broadly*]
Mvt 6, mm. 344–345: *mehr* [*more* [broadly]]
Mvt 6, m. 347: *rit.*

In addition, the *JB score* contains numerous wavy lines in red pencil that apparently indicate a slowing of the tempo – for example, to conclude a section, for transitions, or to prepare a new passage or entry. They are included here solely for the sake of completeness and with due caution – given that comparable wavy lines are otherwise absent from the scores annotated by Brahms and in view of Brahms' own reservations about additional tempo indications for specific performance situations.
Mvt 1, approx. from m. 61, middle, approx. to m. 63, middle
Mvt 1, approx. from m. 94, middle, approx. to m. 96, middle
Mvt 1, approx. from m. 100, beginning, approx. to m. 101, end
Mvt 1, approx. from m. 143, beginning, approx. to m. 143, end
Mvt 2, approx. from m. 301, beginning, approx. to m. 302, end
Mvt 3, approx. from m. 140, beginning, approx. to m. 141, end
Mvt 3, approx. from m. 153, beat 3 (in 𝅗𝅥), approx. to m. 154, end
Mvt 3, approx. from m. 206, beginning, approx. to m. 206, end
Mvt 6, approx. from m. 223, beginning, approx. to m. 223, end
Mvt 6, approx. from m. 223, beginning, approx. to m. 234, beat

Mvt [illegible], approx. to m. 24[illegible], end
[illegible] approx. to m. 2[illegible], end
[illegible]. to m. 329, end
[illegible]ox. to m. 346, end

[illegible]mpo-related annotations certainly date from [illegible]y added later. The [illegible]in. The annotations [illegible] they provide insight into [illegible]core's use (see Table on p. LXI[illegible]

ARTICULATION AND PHRASING

The Signs <> and ≺≻

Brahms used the sign <> above individual notes (e.g. first movement, m. 29). It functions as an articulation and expressive marking intended to emphasize a single note, and could also be understood in an agogic sense. Frequently, it appears above notes marking the beginning, goal, or focal point of a musical process.

In Brahms' music, however, the sign <> also occurs in extended forms (e.g. first movement, mm. 10, 48, 80, and 143). Less extended variants are still readily recognizable as articulation and expressive markings, whereas more extended forms may give the impression of an ordinary crescendo hairpin followed by a diminuendo hairpin. In the nineteenth century, however, the signs ≺, ≻, and ≺≻ were often understood not only as dynamic signs but also as agogic signs – as indications to accelerate, broaden the tempo, or linger where the musical context called for it.[63] In the following, such extended forms of the sign <> will also be referred to as hairpin pairs.

The short pair of hairpins, which may be understood as an extension of the sign <>, plays a distinctive role in nineteenth-century music, particularly in Brahms. It occurs several times in the *Requiem*, for example in the fourth movement (e.g. mm. 41–42). In the literature, such paired hairpins are sometimes referred to as *diamond-shaped hairpins*, since even in slightly more extended forms they are still understood as expansions of the sign <>.

Characteristically, Brahms even uses short, paired hairpins rather than the sign <> for isolated chords in his piano music, primarily on four single notes or chords as well as for groups of two or more notes. More extended paired hairpins are also found, sometimes spanning one or two bars. In some cases, they serve to emphasize a particular note or change of harmony.

The more extended the paired hairpins become, the more complex their notation and representation in a modern edition can be the straightforward sign <>. Several interrelated parameters must be taken into account. The starting and end points of the two hairpins – and thus the distance between them – are important, as is the related question of the precise point on which the pair is centered and the degree to which it is intended to be symmetrical.

The manuscripts, for example, may show very clearly that the sign is centered on a single note: in some cases, the open ends of the crescendo and diminuendo hairpins are not merely brought as close together as possible but even overlap slightly. More often, however, a small gap remains between the two hairpins. In a few instances, the sources further show that a form centered on the notehead in the manuscripts and engraver's copies was shifted to the right for printing, in some cases only in the full score and the piano reduction:



hairpin pair in manuscript | hairpin pair in printed edition

These cases are discussed individually in the *Critical Commentary*.

63 Already in 1826, for example, Fanny Hensel noted in the manuscript of her *Allegro ma non troppo* in F minor: "The piece must be performed with great variety of tempo, but always gently and without abruptness. The signs ≺≻ indicate accelerando and ritardando." In 1841, Franz Liszt referred in *Au bord d'une source* to ≺ as "*crescendo* in der Bewegung" (*crescendo* in terms of motion or tempo) and to ≻ as "*decrescendo* in der Bewegung" (*decrescendo* in terms of motion or tempo), respectively.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

In performance, both the hairpin pair and the sign <> concern not only dynamics but also articulation, agogics, and a certain degree of rhythmic flexibility, especially in solo and chamber music. The notes or chords concerned may be slightly prolonged and brought into relief by a brief lingering, without disrupting the musical continuity. Particularly for singers, wind players, and string players, the sign may furthermore be understood in the sense of a more rapid *messa di voce* or a kind of *Blühton* (see above, *On the Choral and Solo Parts*). This implies not only greater emphasis on the note itself but often also a vocal conception of sound.

Moreover, Brahms frequently employed paired hairpins at passages of particular emotional significance. In this context, the following observation by the pianist Fanny Davies, already quoted in part above, is informative:

> The sign <>, as used by Brahms, often occurs when he wishes to express great sincerity and warmth, allied not only to tone but to rhythm also. He would linger not on one note alone, but on a whole Idea, as if unable to tear himself away from its beauty. He would prefer to lengthen a bar or phrase rather than spoil it by making up the time into a metronomic bar.[64]

Although solo and chamber music permit greater freedom and individuality of performance, comparable effects and modes of execution may also be considered in larger ensembles, even if demands of coordination inevitably impos

Funeral March
ent)

ement) the strings
have a modified
at (e.g. mm. 9–10).
engthened the or-
er the full value of
ntional articulation
re also found in the
composers, for example
Schube
ms evidently intended not
merely a dim
but an emphasis that is sustained
throughout the duration of the note while gradually diminishing, after which the original dynamic level resumes.[65]

In the first edition, and even in modern editions, these elongated accent signs have been reproduced inconsistently, varying in length and in some cases being rendered as ordinary accents (>). From the perspective of performance practice, and in light of the observations on Brahms' conception of tempo, particularly in connection with the sign <>, they may also imply a slight momentary broadening of the tempo, while the underlying tempo remains unchanged.

64 Davies 1929; reprinted in Bozarth 2003.

65 Cf. Paul Mies, *Über ein besonderes Akzentzeichen bei Joh. Brahms*, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress 1962*, ed. by Georg Reichert und Martin Just, Kassel 1963, pp. 215–217.

In the third movement (mm. 150–153), the horns and trombones contain hairpins that may likewise be understood as elongated accent signs.

Annotations concerning Articulation and Phrasing

The annotations discussed below likewise offer only partial insights into the diversity of contemporary performance practice.

The *JB score* contains a small number of annotations concerning articulation. The following are all found in the second movement in Trombones I and II:

m. 219: slur from the second to the third note
m. 220: slur from the first to the second note
m. 221: slur from the second to the third note
m. 222: slur from the first to the second note
m. 291: slur from the second to the third note
m. 292: slur from the first to the second note

The light-red color and comparatively light pen pressure might suggest that these annotations were entered by Brahms himself. Since, however, by no means all the annotations of this kind in this score show similarities to his handwriting, it remains uncertain whether they may be attributed to him and whether this articulation reflects his intentions. Nevertheless, they may be plausibly dated to the nineteenth century. If this articulation is adopted, it seems natural to have the following bars in Trombones I and II performed in the same way:

m. 223: slur from the second to the third note
m. 293: slur from the second to the third note
m. 294: slur from the first to the second note
m. 295: slur from the second to the third note

In Brahms' *Handexemplar* of the first-edition score, preserved in Vienna, Brahms crossed out several slurs in the strings at the end of the second movement and entered marginal notes calling for their deletion.[66] The deleted slurs are those in the viola and violoncello parts in mm. 329–332 and in the violin parts in mm. 331–332.

Brahms apparently considered removing these slurs in subsequent printings after publication of the first printing, but ultimately abandoned the idea, since they remain unchanged in later printings of both the score and the orchestral parts. In the orchestral parts preserved in Cologne, Vienna, Lübeck, Meiningen, and Berlin, the slurs have predominantly been subdivided by hand, often into half-bar bows; some have also been crossed out. The markings are not always consistent across all parts within a set.

Brahms' decision to retain the slurs may have stemmed from various motivations. Adjustments to slurring for reasons of sound and dynamics were (and remain) common in performance practice. Presumably, Brahms did not want

66 Cf. *GA volume*, p. 374 (comment on *329[3.2]–332, Vl. I/II, Va, Vc.) as well as pp. 232–33 (description of the *Handexemplar*, source E_{1H}).

Bärenreiter Leseprobe Sample page

explicitly to encourage these lines to stand out too strongly or to produce an overly forceful effect. The slurs indicate legato articulation and, possibly, a more lyrical manner of expression, both of which were perhaps intended to be preserved as far as possible, even if subdivision became necessary for reasons of balance. This interpretation is further supported by the fact that only *f*, and not *ff*, is specified, and that, although *cresc. sempre* appears in m. 323, no part reaches *ff* even at the climax in m. 333.

A breath mark (V) and an accent sign (>) in the *JSp score* are discussed here as they might have been entered by Brahms himself. Brahms entered several annotations concerning the contrabassoon in blue pencil at the bottom of the page, beneath the double bass stave. The same blue pencil was also used for a breath mark (V) in the double bass stave at the barline preceding m. 63, for the *pp* after the preceding *ff*. It was likewise used for an accent sign (>) on g^1 in the tenor part in m. 175 ("rüh[-ret]"), at the first statement of the fugue subject. Regardless of the question of authorship, it is reasonable to regard the accent at the first thematic entry as applying equally to all thematic entries.

The *JSp score* also contains the following [illegible] annotations in the pedal-point fugue (third movement): (1) *"Bratschen* [violas] *marcato"* at the opening (m. 173), beneath the viola [illegible] [?] *marcato* at the first statement of the [illegible]80), beneath the note *a* in the violon[illegible] [illegible]arks (^) in the fi[illegible] notes [illegible]lo stave in m. [illegible]

[illegible]ONCERNING
[illegible] BALANCE

[illegible]ld likewise be [illegible]st[illegible] [illegible] contemporary performance

[illegible] the very first choral entry in the *[illegible]einingen score* corresponds to Ochs' accou[illegible] Brahms wished the first three measures [of the chorus] to be sung in the softest pianissimo, even though only a p. is indicated; he described it as an oversight that the chorus was not marked in the same way as the orchestra, which enters in the third bar of the chorus."

Apart from a few retracings or other emphases of the printed dynamic markings, the *JSp score* contains only two annotations concerning dynamics, the first of which might have been entered by Brahms himself:

Mvt 3, m. 19, Choir: Crescendo hairpin extending over the entire bar, apparently entered in the same blue pencil as the annotations concerning the contrabassoon attributed to Brahms in this score.[67] It is therefore possible that it too was entered by Brahms, although this must remain hypothetical

Mvt 3, m. 115, Vc/Kb: Diminuendo hairpin extending over the entire bar, replacing the engraved hairpins; entered in red, with exclamation mark[68]

The *JB score* contains more annotations, the more informative of which are listed systematically below. For a few of these annotations, Brahms may indeed have been the author; but since this cannot be established with certainty – partly because the markings themselves lack sufficiently characteristic features – they are not identified separately. An asterisk (*) marks those annotations that are also indicated in the musical text of the present edition by means of a footnote at the relevant point.

Some annotations reinforce the engraved dynamic markings:

Mvt 1, mm. 90/91, Strings: annotation *pp*, engraved marking *p*

Mvt 1, m. 94, Va, Vc I/II: annotation *pp*, engraved marking *p*

One annotation appears to concern balance:

Mvt 1*, mm. 58/91, Iterum III: – plausibly, intended to let the lower strings come through. In m. 57, Trombone III still doubles the figuration of the lower strings in *mf*, but thereafter assumes a harmonic function, whereas Trombone I and II, already serving a harmonic function, are marked already *p* from m. 57 onwards

Some entries modify the engraved dynamic markings:

Mvt 3, mm. 171/172, Timp: *mf* (instead of engraved *f*); engraved crescendo hairpin crossed out and replaced by a handwritten hairpin beginning on the last beat of m. 171 (inst.)

Mvt 4, mm. 147/148, Tutti: Diminuendo hairpins (the engraved hairpins appear only in S, A, and T, and only in m. 148)

Other entries concern or affect the dynamic shaping of individual notes, bars, or groups of bars:

Mvt 2, mm. 204/205, Timp: diminuendo hairpin in m. 204; crescendo hairpin in m. 205

Mvt 2, mm. 273/274, all except choir: diminuendo hairpins in m. 273; crescendo hairpins in m. 274; additionally, *p* in m. 274 only for sustained notes in the woodwinds (Fl, Ob, Cl)

Mvt 2, mm. 288/289/290, Hns, Tpts, Tbns, Strings: *p* on the second note in m. 288 (Tpts: *p* at the entry); thereafter crescendo hairpins to the end of m. 289; in m. 290, *ff* only in the brass

Mvt 3, mm. 150–152, Tpts: three diminuendo hairpins, one in each bar, as engraved in the horns and trombones; no hairpin in m. 153, apparently inconsistently

67 See the score page at: https://brahmsinstitut.de/Archiv/web/bihl_digital/jb_erstdrucke/op_045_part_s_063.html.

68 See the score page at brahmsinstitut.de/Archiv/web/bihl_digital/jb_erstdrucke/op_045_part_s_069.html.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Mvt 3, mm. 154–155, Hns III–IV, Tpts, Tbns, Tuba: *mf* on the first note, followed by crescendo hairpins extending to the second beat of m. 155 (in 𝅗𝅥)
Mvt 6, m. 75, Tpts, Timp: crescendo hairpins, apparently intended for tutti
Mvt 7, mm. 23–24, Fl, Ob, Strings: in both bars: diminuendo hairpin in the first half of the bar; crescendo hairpin in the second half
Mvt 7, mm. 116–117, Fl, Cl, Bsn II, Strings: as above, comment for mvt. 7, mm. 23–24

This entry corresponds to the engraved markings in other parts:
Mvt 3*, m. 158, Hns, Tpts, Tbns, Timp: diminuendo hairpins

This entry may be rather understood as a phrasing indication:
Mvt 3, m. 8, Va: crescendo hairpin
This annotation indicates that a parallel passage is marked differently and is to be performed accordingly:
Mvt 4, mm. 90/91, Tutti: *ohne* = "ohne [without] crescendo" since crescendo hairpins appear at the parallel passage opening of the movement

One entry co[illegible] engraved markings in the score:
Mvt 1[illegible] diminuendo hairpin in each [illegible] of the engraved [illegible] begin one b[illegible]ear- [illegible] middle of [illegible] 11[illegible] sponded [illegible] general [illegible]ograph, the oboe [illegible] middle of the bar.

[illegible]TER THE [illegible]OD OF SOUND"

Schubring recommended a longer interval after No. III, such as is customary in two-part oratorios to allow both singers and audience to rest. Otherwise, the contrast between the overwhelming effect of No. III and the graceful simplicity of No. IV would be too great for a work intended for church performance".[69]

Ochs (p. 168) similarly reported:

> After the conclusion of this section [the pedal-point fugue], a pause customarily occurs in performances; this is necessary in the present case because, while the work is not among the most difficult of its kind, it is certainly among the most exhausting, and the choir is engaged almost without a break. Furthermore, it is also beneficial if the next movement does not begin immediately after the overwhelming flood of sound issuing from this fugue.

69 *AmZ*, 20 January 1869, p. 18.

In the Meiningen score, a fermata appears after the final barline of the third movement. Even if a performance of the *Requiem* is intended to proceed without an intermission, a longer caesura after the third movement nevertheless seems appropriate. The large-scale fugue over the prolonged pedal-point creates an exceptionally powerful conclusion before the fourth movement begins with its entirely different character.

The caesura thus falls approximately at the midpoint of the work in terms of actual performance time. According to Schubring's timings for the individual movements – which correspond roughly to the durations entered in numerous orchestral parts and also in score copies – the first three movements last about 34 minutes, the remaining four about 33.[70]

ANNOTATIONS DOCUMENTING ALTERATIONS TO THE INSTRUMENTATION

Alterations to the instrumentation formed part of a conducting practice that remained widespread at least until the middle of the twentieth century. Statements by Brahms show that he regarded certain adjustments necessitated by the absence of particular instruments for specific performances as entirely natural.

The following annotations are documented in order to illustrate this practice.

In the Double Bass parts of the *Meiningen set of parts*, the four bars of the work's opening bar were additionally notated an octave higher by hand.

Ochs (p. 157) reports that, in the first movement he had some of the second violins play the viola part and switch instruments before the second movement.

In the first movement of the *Meiningen score*, the pencil annotation "an octave lower!" is entered for the last four bars of the flute parts. This corresponds to Ochs' account (p. 162):

> It is almost impossible for the players in the orchestra to produce the required *pianissimo* in this register [in the last four bars of the first movement]. When Brahms allowed me to speak with him about the German Requiem, I expressed my reservations about these bars, and he had no objection to having these four flute measures played an octave lower; from then on, I always followed this practice in our performances."

As discussed above, Ochs' reference to Brahms should be treated with caution. Whether or not this octave transposition was in fact among the adjustments approved by Brahms remains uncertain.

In the *JB score*, short passages in the trumpet stave are enclosed in brackets in the second and sixth movements.

70 *AmZ*, 13 January 1869, p. 9.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

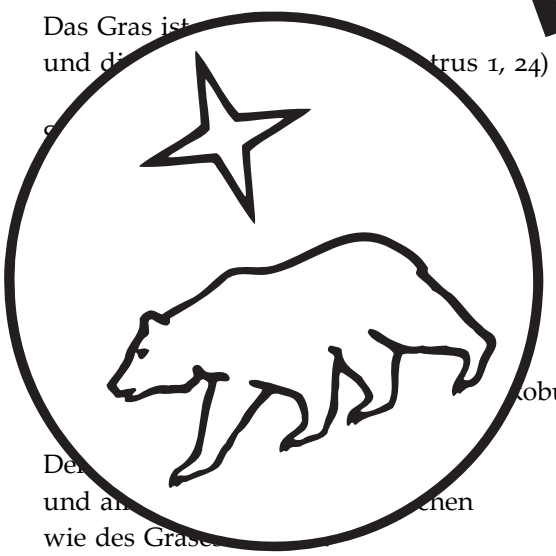
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Ein deutsches Requiem
Nach Worten der Heiligen Schrift

1. „Selig sind, die da Leid tragen“
Selig sind, die da Leid tragen,
denn sie sollen getröstet werden. (Matthäus 5, 4)
Die mit Tränen säen,
werden mit Freuden ernten.

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

2. „Denn alles Fleisch es ist wie Gras“
Denn alles Fleisch es ist wie Gras
und alle Herrlichkeit des Menschen
wie des Grases Blumen.
Das Gras ist
und di trus 1, 24)



obus 5, 7)

Der
und al chen
wie des Gras
Das Gras ist verdorret
und die Blume abgefallen.
Aber des Herrn Wort
bleibet in Ewigkeit. (1. Petrus 1, 24.25)

Die Erlöseten des Herrn
werden wieder kommen,
und gen Zion kommen mit Jauchzen;
ewige Freude wird über ihrem Haupte sein;
Freude und Wonne werden sie ergreifen,
und Schmerz und Seufzen wird weg müssen. (Jesaja 35, 10)

A German Requiem
on Words from the Holy Scripture

1.
Blessed they, blessed are they that mourn,
for they shall have comfort. (Matthew 5:4)
They that sow in tears
shall reap in joy.

Who goeth forth and weepeth
and beareth precious seed,
shall doubtless return rejoicing,
and bring his sheaves with him. (Psalm 126:5,6)

2.
Behold, all flesh is as the grass,
and all the goodliness of man
is as the flow'r of grass.
For lo, the grass with'reth,
and the flow'r thereof decayeth. (1 Peter 1:24)

Now, therefore, be patient, o my brethren,
unto the coming of Christ.
See how the husbandman waiteth
for the precious fruit of the earth,
and hath long patience for it,
until he receive
the early rain
and the latter rain. So be ye patient. (James 5:7,8)

Behold, all flesh is as the grass,
and all the goodliness of man
is as the flow'r of grass.
For lo, the grass with'reth,
and the flow'r thereof decayeth.
Albeit the Lord's word
endureth for evermore. (1 Peter 1:24.25)

The redeemed of the Lord
shall return again,
and come rejoicing unto Zion,
gladness, joy everlasting, joy upon their heads shall be.
Joy and gladness, these shall be their portion,
and tears and sighing shall flee from them. (Isaiah 35:10)

Bärenreiter Leseprobe Sample page

3. „Herr, lehre doch mich“
Herr, lehre doch mich,
dass ein Ende mit mir haben muss,
und mein Leben ein Ziel hat,
und ich davon muss.
Siehe, meine Tage sind einer Hand breit vor Dir,
und mein Leben ist wie nichts vor Dir.

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

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

4. „Wie lieblich sind Deine Wohnungen“
Wie lieblich sind Deine Wohnu
Herr Zebaoth!
Mei langet und sehnet sich
Herrn;
sich

use wo nen,
n 84, 2.

d von euch nehmen.

Ich ha eine Zeit
Mühe und Arbeit gehabt
und habe großen Trost funden. (Jesus Sirach 51, 35)

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

6. „Denn wir haben hie keine bleibende Statt“
Denn wir haben hie keine bleibende Statt,
sondern die zukünftige suchen wir. (Hebräer 13, 14)
Siehe, ich sage euch ein Geheimnis:
Wir werden nicht alle entschlafen,
wir werden aber alle verwandelt werden;
und dasselbige plötzlich in einem Augenblick
zu der Zeit der letzten Posaune.
Denn es wird die Posaune schallen,

LXX

3.
Lord, make me to know,
the measure of my days on earth,
to consider my frailty
that I must perish.
Surely, all my days here are as an handbreadth to Thee,
and my lifetime is as naught to Thee.

Verily, mankind walketh in a vain show,
and their best state is vanity.
Man passeth away like a shadow;
he is disquieted in vain;
he heapeth riches and cannot tell
who shall gather them.

Now, Lord, o what do I wait on?
My hope is in Thee. (Psalm 39:1–5)
But the righteous souls are in the hand of God,
no pain nor grief shall nigh them come. (Wisdom of Solomon 3:1)

4.
How lovely is Thy dwelling place,
o Lord of hosts!
For my soul it longeth, yea, fainteth
for the courts of the Lord.
My soul and body crieth out, yea,
for the living God.
Blest are they that dwell within Thy house;
they praise Thy name evermore. (Psalm 84:1,2,4)

ye now are sorrowful;
howbeit, ye shall again behold me,
and your heart shall be joyful,
and your joy no man taketh from you. (John 16:22)

Look upon me;
ye know that for a little time
labour and sorrow were mine,
but at the last I have found comfort. (Ecclesiasticus 51:35)

Yea, I will comfort you,
as one whom his own mother comforteth. (Isaiah 66:13)

6.
Here on earth have we no continuing place,
howbeit, we seek one to come. (Hebrews 13:14)
Lo, I unfold unto you a mystery.
We shall not all sleep when He cometh,
but we shall all be changed in a moment,
in the twinkling of an eye,
at the sound of the trumpet.
For the trumpet shall sound,

Bärenreiter Leseprobe Sample page

und die Toten werden auferstehen
unverweslich,
und wir werden verwandelt werden.
Dann wird erfüllet werden
das Wort, das geschrieben steht:
Der Tod ist verschlungen in den Sieg.
Tod, wo ist dein Stachel!
Hölle, wo ist dein Sieg! (1. Korinther 15, 51.52.54.55)
Herr, Du bist würdig zu nehmen
Preis und Ehre und Kraft,
denn Du hast alle Dinge erschaffen,
und durch Deinen Willen haben sie das Wesen
und sind geschaffen. (Offenbarung des Johannes 4, 11)

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

and the dead shall be raised
incorruptible,
and all we shall be changed.
Then what of old was written,
the same shall be brought to pass.
For death shall be swallowed in victory!
Death, o where is thy sting?
Grave, where is thy triumph? (1 Corinthians 15:51, 52, 54, 55)
Worthy art Thou to be praised,
Lord of honour and might!
For Thou hast earth and heaven created,
and for Thy good pleasure all things have their being,
and were created. (Revelation 4:11)

7.
Blessed are the dead, which die in the Lord
from henceforth.
Saith the spirit, that they rest from their labours,
and their works do follow after them. (Revelation 14:13)

English translation by Elizabeth M. Traquair
for the first English-language vocal score,
first published by J. Rieter-Biedermann in 1872;
revised by Robert Hugh Benson for a later
English-language vocal score
published by G. Schirmer, ca. 189

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Ein deutsches Requiem

op. 45

Johannes Brahms

Nr. 1

„Selig sind, die da Leid tragen“

Ziemlich langsam und mit Ausdruck

Flöte I, II

Oboe I, II

Fagott I, II

Horn I, II in F

pp

Posaune I, II

Posaune III

Harfe (weni… dopp…

Bass

Ziemlich langsam und mit Ausdruck

p legato

Viola

Violoncello I, II

Violoncello III

p

Kontrabass

p

Orgel (ad lib.)

pp

Pedal

Bärenreiter Leseprobe Sample page

© 2026 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

11

Fl. I II
Ob. I II
Fag. I II
Hrn. (F) I II
Pos. I II
Pos. III
S.
A.
Va.
Vc. I II
Vc. III
Kb.
Org.

pp *p*

p *espr.*
Se - - lig sind, se - lig

p *espr.*
Se - - lig sind, se - lig

p *espr.*
Se - - lig sind, se - -

dim. *pp*

[*dim.*] *pp*

dim. *pp*

dim. *pp*

pp

Bärenreiter Leseprobe Sample page

* In Brahms' eigenem Klavierauszug in sämtlichen Quellen eine 𝅗𝅥 statt zwei. / In Brahms' own vocal score, one instead of two 𝅗𝅥 in all sources.

20

Fl. I II
Ob. I II
Fag. I II
Hrn. (F) I II
Pos. I II
Pos. III
S.
A.
Va.
Vc. I II
Vc. III
Kb.
Org.

I

p

sind, die da Leid tra - gen, denn sie sol - len ge - trös - tet wer - den,

tra - gen, denn sie sol - len ge - trös - tet wer - den,

tra - gen, denn sie sol - len ge - trös - tet, ge - trös-tet wer - den,

Leid tra - gen, denn sie sol - len ge - trös - tet, ge - trös-tet wer - den,

Bärenreiter Leseprobe Sample page

* Dynamik hier anders als an Parallelstellen (T. 112ff., T. 117). / Dynamics here different from corresponding passages (mm. 112–114, m. 117).

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

38

Fl. I II

Ob. I II

Fag. I II

Hrn. (F) I II

Pos. I II

Pos. III

S.

Va.

Vc. I II

Vc. III

Kb.

Org.

p *dolce*

p

II

[div. sempre]

dim.

denn sie sol - len ge - trös - - - - tet, ge-trös-tet wer - den.

len, sie sol - - len ge - trös - - - tet wer - den.

sol ge - trös - - - - tet, ge-trös-tet wer - den.

denn sie sol - len ge - trös - - - tet, ge - trös - tet wer - - den.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

46

B

Fl. I II

Ob. I II

Fag. I II

Hrn. (F) I II

Pos. I II

Pos. III

Harfe

T.

B.

Va.

Vc. I II

Vc. III

Kb.

(II)

p

p *cresc.*

Die mit Trä - -

cresc.

Mit Trä - nen sä - - en, die mit Trä - nen,

cresc.

Die mit Trä - - nen, die mit Trä - - nen, die mit Trä - nen, mit

p

cresc.

Die mit Trä - - nen, die mit Trä - - nen, die mit Trä - nen

p *cresc.*

unis.

p *cresc.*

p *espr.*

p

cresc.

p

cresc.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

53

Fl. I II
Ob. I II
Fag. I II
Hrn. (F) I II
Pos. I II
Pos. III
Harfe
T.
B.
Va.
Vc. I II
Vc. III
Kb.

mf
p
a 2
f
II
mit Trä - nen sä - - - - en, wer - den mit Freu - den, mit Freu - den ern - ten, wer - - - - nen sä - en, wer - den mit Freu - den, mit Freu - - Trä - nen sä - - - - en, wer - den mit Freu - den_ ern - ten, wer - den mit sä - en, mit Trä - nen sä - - - en, wer - den mit Freu - den_ ern - ten,
mf cresc.
pizz.
arco
[unis.]

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

63

C

Fl. I II

Ob. I II

Fag. I II

Hrn. (F) I II

Pos. I II

Pos. III

S.

Va.

Vc. I II

Vc. III

Kb.

Org.

Pedal

pp

p *espr.*

Sie ge- hen hin und wei - nen, sie

Sie ge-hen hin und wei - nen, und wei - nen, sie

Sie ge-hen hin und wei - - nen, und wei - - nen, sie

pp legato

Bärenreiter Leseprobe Sample page

72

Fl. I II — I *p espr.*

Ob. I II — I *p espr.*

Fag. I II

Hrn. (F) I II

Pos. I II — *pp*

Pos. III — *pp*

S. — wei - - - - - - nen, und wei - - - -

A. — wei - - - - - - nen, wei - - - - - nen,

pp

wei - nen, wei - - - - nen, sie ge - hen

pp

und wei - - - nen, sie ge - hen

Va. — *dim.* *ppp*

Vc. I II — *dim.* *ppp*

Vc. III — *dim.* *ppp*

Kb. — *dim.* *ppp*

Org.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

80 **D**

Fl. I II
Ob. I II
Fag. I II
Hrn. (F) I II
Pos. I II
Pos. III
S.
A.
Va.
Vc. I II
Vc. III
Kb.
Org.

p *dolce*

cresc.

p *espr.*

sie - - - nen hin und wei - - - nen und tra - gen, und tra - gen

- - - nen, hin und wei - - - nen und tra - gen, und tra - gen

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

90

Fl. I II
Ob. I II
Fag. I II
Hrn. (F) I II
Pos. I II
Pos. III
Harfe
T.
B.
Va.
Vc. I II
Vc. III
Kb.

mf dim. p

in - gen n - re dar - - - ben, ih - - re

- - men mit Freu - den und brin - - - - - - - gen ih - re

und kom - men mit Freu - den, kom - men mit Freu - - den und brin - gen

Freu - den, und kom - men mit Freu - den, kom - men mit Freu - - den und brin - gen

[unis.] arco f

Bärenreiter Leseprobe Sample page

* In einem Partiturexemplar der Erstausgabe aus Brahms' Besitz findet sich hier und in T. 58 der handschriftliche Eintrag ***p*** für Pos. III (s. *Editorische und aufführungspraktische Fragen*). / A first edition score owned by Brahms bears the handwritten entry ***p*** for Pos. III here and in m. 58 (see *Editorial and Performance Practice Issues*).

94

Fl. I II

Ob. I II

Fag. I II

II

pp

Hrn. (F) I II

II

pp

Pos. I II

Pos. III

S.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

ben.

pp

Se - - lig sind,

pp

Se - - lig sind,

pp

ben.

pp

Se - - lig sind,

Va.

Vc. I II

Vc. III

Kb.

p

pp

Org.

pp

Pedal

103

E

Fl. I II

Ob. I II

Fag. I II

Hrn. (F) I II

Pos. I II

Pos. III

S.

Va.

Vc. I II

Vc. III

Kb.

Org.

p espr.

p espr.

I

p

I

p

p

pp

se - - lig sind,

- lig sind, die da Leid tra - gen,

p

lig sind, die da Leid tra -

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

118

Fl. I II
Ob. I II
Fag. I II
Hrn. (F) I II
Pos. I II
Pos. III
S.
A.
T.
B.
Va.
Vc. I II
Vc. III
Kb.
Org.

dim. f [f] dim. f dim. f fp fp p pp

dolce

se - lig sind, se - lig sind, die da Leid

dolce

se - lig sind, se - lig sind, die da Leid

dolce

den, se - lig sind, se - lig sind, die da Leid

[Ped.]

Bärenreiter Leseprobe Sample page

126

Fl. I II
Ob. I II
Fag. I II
Hrn. (F) I II
Pos. I II
Pos. III
S.
Va.
Vc. I II
Vc. III
Kb.
Org.

p

de sie sol - len ge - trös - tet,

denn sie sol - len ge - trös - - - tet, ge -

denn sie sol - len ge - trös - - - - tet,

denn sie sol - len ge - trös - - - tet, ge -

[div. sempre]

[p]

dim.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

133

Fl. I II
Ob. I II
Fag. I II
Hrn. (F) I II
Pos. I II
Pos. III
S.
Va.
Vc. I II
Vc. III
Kb.
Org.

p dolce
a 2
cresc.
wer - - - den,
- den,
- - den,
pizz.
arco

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

147

Fl. I II

Ob. I II

Fag. I II

Hrn. (F) I II

Harfe

S

denn sie sol - - - - - - - - len ge - trös - tet

wer - den, denn sie sol - - len ge - trös - tet

B.

ge - trös - tet, ge - trös - tet, sie soll'n ge - trös - tet

Va.

Vc. I II

Vc. III

Kb.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

153

Fl. I II

Ob. I II

Fag. I II

Hrn. (F) I II

(II)

Harfe

Fl. I II

Ob. I II

Fag. I II

Hrn. (F) I II

Harfe

T.

B.

Va.

Vc. I II

Vc. III

Kb.

pp

p

3

s - tet wer - - - - - - - - den.

s - tet wer - - - - - den.

ge - trös - tet wer - - - - - - - - - den.

wer - - den, ge - trös - tet wer - - - - - - - - - den.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Nr. 2
„Denn alles Fleisch es ist wie Gras“

Langsam, marschmäßig

Piccolo
Flöte I, II
Oboe I, II
Klarinette I, II in B
Fagott I, II
Kontrafagott*
Horn I, II in tief B
Horn III, IV in tief C
Trompete I, II in B
Posaune I
Posaune II
Alt
Tenor
Bass

Langsam, marschmäßig

Violine I
Violine II
Viola
Violoncello / Kontrabass
Orgel (ad lib.)

Bärenreiter Leseprobe Sample page

* Zur Beteiligung des Kontrafagotts siehe *Editorische und aufführungspraktische Fragen*. / For the contrabasson's involvement see *Editorial and Performance Practice Issues*.

** Zur Frage der Dämpfer im Trauermarsch siehe *Editorische und aufführungspraktische Fragen*. / For the question of mutes in the funeral march see *Editorial and Performance Practice Issues*.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

17

A

Picc.

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (B) I II

Fag. I II

Kfag.

Hrn. (tief B) I II

Hrn. (tief C) III IV

Trp. (B) I II

Pos.

P

S.

A.

T.

B.

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

pp *legato ma un poco marc.*

a 2

p *legat*

Denn al - les Fleisch es

div.

div. a 3

Bärenreiter Leseprobe Sample page

25

Picc.
Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (tief B) I II
Hrn. (tief C) III IV
Trp. I II
(B)
Pos.
P
S.
A.
T.
B.
Va.
Vc.
Kb.

a 2
I
dolce
a 2
pp
dim.

ist wie Gras und al - le Herr - lich - keit des Men - schen wie des Gra - ses
ist wie Gras und al - le Herr - lich - keit des Men - schen wie des Gra - ses
ist wie Gras und al - le Herr - lich - keit des Men - schen wie des Gra - ses

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

33

Picc.
Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (tief B) I II
Hrn. (tief C) III IV
Trp. (B)
P
Ha
S.
A.
T.
B.
Va.
Vc.
Kb.

p dolce *pp* *dolce* I *pp* *dolce* *pp* *p* a 2 *p* unis.

Das Gras ist ver - dor-ret und die Blu - me ab - ge - fal - - - - len.

Blu-men. Das Gras ist ver - dor-ret und die Blu - me ab - ge - fal - - - - len.

Blu-men. und die Blu - me ab - ge - fal - - - - len.

Blu-men. und die Blu - me ab - ge - fal - - - - len.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

49

Picc.
Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (tief B) I II
Hrn. (tief C) III IV
Trp. (B) I II
Pos. I II
Pos. III
Tuba
Pk.
T.
B.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

mf *cresc.*
sempre cresc.
ff
f
Denn al - - les
[div.] a2
[div.] a3

Bärenreiter Leseprobe Sample page

56

Picc.
Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (tief B) I II
Hrn. (tief C) III IV
Trp. (B) I II
Pos. I II
Pos. Tuba III
Pk.
Ha
B.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

dim.
a 2
p
pp
tr
[unis.]
dim. molto

wie Gras und al - le Herr - lich - keit des Men - schen wie des

Fleisch es ist wie Gras und al - le Herr - lich - keit des Men - schen wie des

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

64

Picc.
Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (tief B) I II
Hrn. (tief C) III IV
Pos. I II
Pos. Tuba III
Pk.
Ha.
T.
B.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

(a 2)

p dolce

dolce

pp

[*pp*]

p

ses Blu-men. Das Gras ist ver - dor - ret und die Blu - me ab - ge - fal -

Gra - ses Blu-men. und die Blu - me ab - ge -

[div.]

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

81

Picc.

Fl. I II — *p dolce espr.*

Ob. I II — *p dolce espr.*

Klar. (B) I II

Fag. I II — a 2 — *p dolce*

Kfag.

Hrn. (tief B) I II — I — *p dol*

Hrn. (tief C) III IV

Pk.

T. — des Herrn, — bis auf die Zu - - — kunft des Herrn, — bis auf die Zu-kunft, die

B. — Zu - - kunft des Herrn, — bis auf die

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

89

D

Picc.

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (B) I II

Fag. I II

(a 2)

Hrn. (tief B) I II

(I)

Hrn. (tief C) III IV

S.

p dolce

rn. Sie - he, ein A - cker-mann war - - - tet auf die

p dolce

Sie - he, er war - - tet auf die köst - li - che

A.

p dolce

rrn. Sie - he, er war - - tet auf die köst - li - che

B.

p dolce

Zu - kunft des Herrn. Sie - he, ein A - cker-mann war - - tet auf die

Viol. I

p dolce

Viol. II

p dolce

Va.

p dolce

Vc.

p dolce

Kb.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

97

Picc.

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (B) I II

Fag. I II

Hrn. (tief B) I II

II

p cresc.

Hrn. (tief C) III IV

S.

- che Frucht auf die kös - li - che Frucht der Er - - - - de und ist ge -

p dolce

- che Frucht auf die kös - li - che Frucht der Er - - - de und ist ge -

B.

köst - - li - che Frucht, auf die köst - li - che Frucht der Er - - de

Viol. I

p cresc.

Viol. II

p cresc.

Va.

p cresc.

pizz.

Vc.

marc.

Kb.

p cresc.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

111

Fl. I II

Ob. I II

pp

Klar. (B) I II

Fag. I II

pp

Hrn. (tief B) I II

I

pp

Harfe

- - - - - - - - gen und A - ben - re - - - - - - -

- - - - - - - - gen und A - bend - re - - - - - - -

re - - - - - - - - - - gen und A - bend - re - - - - - - -

B. *pp*

bis er emp - fa - - - - he den A - bend - re - - - - - - -

Viol. I

pp

Viol. II

pp

Va.

pp

Vc.

pp

Kb.

pp

Bärenreiter Leseprobe Sample page

118

Picc.

Fl. I II

(I)

Ob. I II

Klar. (B) I II

Fag. I II

(a 2)

Kfag.

Hrn. (tief B) I II

(I)

dim.

Harfe

p

T.

pp

gen. So seid ge - dul - - - - - dig.

B.

pp

- - - - gen. So seid ge - dul - - - - - dig.

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

126

E **Tempo I**

Picc.

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (B) I II

Fag. I II

Kfag.

Hrn. (tief B) I II

Hrn. (tief C) III IV

Trp. (B)

Harf.

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

pp m.v. legato ma un poco marc.

pp legato ma un poco marc.

a 2

arco

div.

div. a 3

unis.

II

p

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

141

F

Picc.
Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (tief B) I II
Hrn. (tief C) III IV
Trp. I
(B) II
Pos.
P.
S.
A.
T.
B.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.

pp *legato ma un poco marc.*

a 2

p *legato*

Denn al - les Fleisch es

div.

div. a 3

Bärenreiter Leseprobe Sample page

149

Picc.
Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (tief B) I II
Hrn. (tief C) III IV
Trp. (B)
P
Ha
S.
A.
T.
B.
Va.
Vc.
Kb.

a 2
I
dolce
a 2
pp
d

ist wie Gras und al - le Herr - lich - keit des Men - schen wie des Gra - ses
ist wie Gras und al - le Herr - lich - keit des Men - schen wie des Gra - ses
ist wie Gras und al - le Herr - lich - keit des Men - schen wie des Gra - ses

Bärenreiter Leseprobe Sample page

157

Picc.
Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (tief B) I II
Hrn. (tief C) III IV
Trp. (B)
P
H
S.
A.
T.
B.
Va.
Vc.
Kb.

p dolce *pp* I *dolce* a 2 unis.

Das Gras ist ver - dor-ret und die Blu - me ab - ge - fal - - - - - len.

Blu-men. Das Gras ist ver - dor-ret und die Blu - me ab - ge - fal - - - - - len.

Blu-men. und die Blu - me ab - ge - fal - - - - - len.

Blu-men. und die Blu - me ab - ge - fal - - - - - len.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

172

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (tief B) I II
Hrn. (tief C) III IV
Pos.
P
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

mf *cresc.*

sempre cresc.

p *cresc.*

Pos. II

cresc.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

178

Picc.

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (B) I II

Fag. I II

Kfag.

Hrn. (tief B) I II

Hrn. (tief C) III IV

Trp. (B) I II

Pos. I II

Pos. III Tuba

Pk.

T.

Denn al - les Fleisch es ist wie Gras und al - le Herr - lich - keit des

B.

Denn al - les Fleisch es ist wie Gras und al - le Herr - lich - keit des

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

Org.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

186

Picc.
Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (tief B) I II
Hrn. (tief C) III IV
Pos. I II
Pos. Tuba III
Pk.
T.
B.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

a 2
[unis.]
[div.]
dolce
Men - schen wie des Gra - ses Blu-men. Das Gras ist ver - dor -ret und die Blu - me
Men - schen wie des Gra - ses Blu-men. Und die

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Allegro non troppo

201

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (tief B) I II
Hrn. (F) III IV
Trp. (B) I II
Pos. I II
Pos. Tuba
Pk

a 2 ff marc.

f

a 2 f

[f]

Pos.

t in E - - - - - - - - - - - - wig - keit.

et in E - - - - - - - - - - - - wig - keit.

- bet in E - - - - - - - - - - - - wig - keit.

B. blei - bet, blei - bet in E - - wig - keit, in E - - wig - keit. Die Er-

[sim.]

Allegro non troppo

Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

207

Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (tief B) I II
Hrn. (F) III IV
Trp. (B) I II
Pos. I II
Pos. Tuba
T.
B.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.

(a 2)

a 2

f

Die Er-

-lö - se-ten des Herrn wer-den wie - der kom - men, und gen Zi - on, und gen Zi - on kom-men mit Jauch-zen,

[sim.]

Bärenreiter Leseprobe Sample page

213

Ob. I II

Klar. (B) I II

a 2

Fag. I II

Kfag.

Hrn. (tief B) I II

Hrn. (F) III IV

Trp. (B) I II

Pos. I II

Pos. Tu

wer-de wie - der kom - men, und gen Zi - on, und gen Zi - on kom-men mit Jauch-zen;

errn wer-den wie - der kom - men, und gen Zi - on kom - men mit Jauch - - zen;

T. -lö - se - ten des Herrn wer-den wie - der kom-men, und gen Zi - on kom - men mit Jauch - zen;

B. die Er - lö - se-ten des Herrn wer-den wie - der kom-men, und gen Zi - on kom - men mit Jauch-zen;

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

225

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (tief B) I II
Hrn. (F) III IV
Trp. (B) I II
Pos. I II
Pos. III
Tuba
Pk.

ih - - - rem Haup - - - te sein;
ih - - - rem Haup - - - te sein;
ber ih - - - rem Haup - - - te sein;

B.

- de wird ü - ber ih - - - rem Haup - - - te sein;

Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.

Oben

Org.

Man.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

232

K

Fl. I II

Ob. I II

a 2

f

Klar. (B) I II

Fag. I II

Kfag.

Hrn. (tief B) I II

Hrn. (F) III IV

a 2

f marc.

f

de und Won ne wer-den sie gei - - n, und

p

und

p

de und Won - - - - - - - ne und

p

und

B.

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

f

p

Bärenreiter Leseprobe Sample page

239

Fl. I II — a 2 — p — mf cresc.

Ob. I II — I — p cresc.

Klar. (B) I II — a 2 — p — p cresc. — mf cresc.

Fag. I II — I — p — p cresc. — mf cresc.

Kfag.

Hrn. (tief B) I II — I — mf cresc. — a 2 — f

Hrn. (F) III IV — III — p cresc. — f

B. — f

und Seuf - zen wird weg, wird weg müs-sen; Freu - de und

und Seuf - zen wird weg, wird weg müs-sen; Freu - de und

und Seuf - zen wird weg, wird weg müs-sen; Freu - - -

Viol. I — mf cresc. — f

Viol. II — mf cresc. — f

Va. — mf cresc. — f

Vc. — mf cresc.

Kb. — mf cresc.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

252

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Hrn. (tief B) I II
Hrn. (F) III IV
Trp. (B) I II
Pos. I II
Pos. Tuba III
B.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.

fp *pp* *p* *fp*

- fen, und Schmerz und
- fen, und Schmerz und
grei - fen, und Schmerz und
- den sie er - grei - fen, und Schmerz und

Bärenreiter Leseprobe Sample page

* In Partitur-Autograph und Erstausgabe von Brahms' eigenem Klavierauszug: 𝅗𝅥 statt 𝅗𝅥, wie an den Parallelstellen (T. 238 und 240). / In the autograph score and first edition of Brahms' own vocal score: 𝅗𝅥 instead of 𝅗𝅥, as in m. 238 and m. 240.

259

L

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (tief B) I II
Hrn. (F) III IV
Pos. I II
Pos. Tuba III
B.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

a 2 *molto marc.* *f cresc.*

a 2 *molto marc.* *f cresc.*

a 2 *molto marc.* *f cresc.*

a 2 *p cresc.*

a 2 *marc.* *mf cresc.*

pp (Pos. III)

cresc. *f*

- zen wird weg, wird weg, wird weg, wird weg müs - - sen,

cresc. *f*

- zen wird weg, wird weg, wird weg, wird weg müs - - sen,

cresc. *f*

Seuf - - - - zen wird weg, wird weg müs - - sen,

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

p cresc.

p cresc.

mf

Bärenreiter Leseprobe Sample page

267

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (tief B) I II
Hrn. (F) III IV
Trp. (B) I II
Pos. I II
Pos. Tuba
B.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

ff *marc.* a 2 *f cresc.* *sempre cresc.* Ped.

sen. Die ... sen des Herrn, die Er -
sen. Die Er - lö - se-ten des Herrn, die Er-
- sen. Die Er-lö - se-ten des Herrn, die Er - lö -
weg müs - - sen. Die Er - lö - se-ten des

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

279

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (tief B) I II
Hrn. (F) III IV
Trp. (B) I II
Pos. I II
Pos.
Tub

kom - men mit Jauch - zen, kom - men mit Jauch - zen, mit Jauch - zen, mit Jauch - zen,

kom - men mit Jauch - zen, und gen Zi - on kom - men mit Jauch - zen,

jauch-zen, kom - men mit Jauch-zen, und gen Zi - on, und gen Zi - on kom - men,

B.

kom-men mit Jauch - zen, kom-men mit Jauch - zen, und gen Zi - on, und gen Zi - on kom - men, kom-

Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

284

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (tief B) I II
Hrn. (F) III IV
Trp. I II
Pos. I
Pos. Tub
B.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

ff

cresc.

a 2

f

men, kom - men, kom - men, kom - men, kom - men,

men, kom - men, kom - men, kom - men, kom - men,

men, kom - men, kom - men, kom - men, kom - men, und gen Zi - on

[f]

- men mit Jauch - zen, mit Jauch - zen, mit Jauch - zen, mit Jauch - zen, kom - men, gen Zi - on

Bärenreiter Leseprobe Sample page

289

M

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (tief B) I II
Hrn. (F) III IV
Trp. (B) I II
Pos.
P
T.
B.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

ff
f
f marc.
a 2
cresc.

en; Freu - de, Freu - de, Freu - de,
zen; e - wi - ge Freu - de, e - wi - ge Freu - de,
jauch - zen; Freu - de, Freu - de, Freu - de, Freu - de,
kom - men mit Jauch - zen; Freu - de, Freu - de, Freu - de, Freu - de,

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

N

Tranquillo

301

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (B) I II

Fag. I II

Hrn. (tief B) I II

Hrn. (F) III IV

Trp. (B) I II

Pk.

S.

- te sein;

- te sein; e - - - wi - ge

te sein;

Tranquillo

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

Org.

pizz.

Ped.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

307

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Hrn. (tief B) I II
Hrn. (F) III IV
Trp. (B) I II
Pk.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

(I) I Solo II III

p pp

e - - - wi-ge

e - - wi-ge Freu - de,

Bärenreiter Leseprobe Sample page

315

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (tief B) I II
Hrn. (F) III IV
Pk.
S.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

p pp

e wi-ge Freu - de, e - wi-ge Freu - de, e - wi-ge

- wi-ge Freu - de, e - wi-ge Freu - de,

e - wi-ge Freu - de, e - wi-ge Freu - de,

e - - wi-ge Freu - de, e - wi-ge Freu - de, e - wi-ge,

div.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

330

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (tief B) I II
Hrn. (F) III IV
Trp. (B) I II
Pos. I II
Pos. Tuba III
Pk.

p molto dim.

fp dim.

pp

f

p dim.

- - te sein; e - - wi - ge Freu - - - de.

B.

- rem Haup - - te sein; e - - wi - ge Freu - - - de.

Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.

f

p molto dim.

p

fp dim.

fp molto dim.

pp

Org.

[f]

p

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Nr. 3
„Herr, lehre doch mich“

Andante moderato

Flöte I, II
Oboe I, II
Klarinette I, II in A
Fagott I, II
Kontrafagott (ad lib.)
Horn I, II in D
Horn III, IV in tief B
Trompete I, II in D
Posaune I, II
Posaune III Tuba
Pauke in A
Te
Bass

p

tr *tr*

len - re doch mich, dass ein En - de mit mir ha - ben muss,

Andante moderato

Violine I
Violine II
Viola
Violoncello
Kontrabass
Orgel (ad lib.)

[div.]
p legato
[div.]
p legato
pizz.
p

Bärenreiter Leseprobe Sample page

9

A

Hrn. (D) I II

Hrn. (tief B) III IV

Trp. (D) I II

Pos. I II

Pos. Tuba III

pp

Pk.

B. Solo

und mein Le - - ben ein Ziel hat, und ich da - von muss, und ich da - von muss.

S.

p

Herr,

B.

p

Herr,

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

pp

pizz.

[*pp*]

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

26

B

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (A) I II
Fag. I II
Hrn. (D) I II
Hrn. (tief B) III IV
Trp. (D) I II
Pk.
B. Sc.
T.
B.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.

pp
pp legato
pp legato
pp legato
II
p
pp
II
p
Sie - he,
und ich da - von muss.
hat, und ich da - von muss, und ich da - von muss.
ein Ziel hat, und ich da - von muss, und ich da - von muss.
- ben ein Ziel hat, und ich da - von muss, und ich da - von muss.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

34

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (A) I II

Fag. I II

Hrn. (D) I II

Hrn. (tief B) III IV

Pos.

B. Sc

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

pp

sf

Pos. III

arco

arco

Ja - ge sind ei - ner Hand breit vor dir,

Bärenreiter Leseprobe Sample page

41

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (A) I II
Fag. I II
Hrn. (D) I II
Hrn. (tief B) III IV
Pos
B. So
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.

pp *dim.*

mein Le - ben ist wie nichts vor

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

54

a 2

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (A) I II

Fag. I II

Hrn. (D) I II

Hrn. (tief B) III IV

Pos. I II

Pos. III

Pos. Tuba III

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

Org.

dim.

cresc.

und mein Le - ben, mein

[mf] [p] [cresc.]

Bärenreiter Leseprobe Sample page

60

C

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (A) I II
Fag. I II
Hrn. (D) I II
Hrn. (tief B) III IV
Trp. (D) I II
Pos. I II
Pos. III
Pos. Tuba III
Pk.
B.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

(I)

Pos. III

ist wie nichts vor dir.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

67

(II)

Hrn. I (D) II

Trp. I (D) II

Pk.

B. Solo

Herr, leh - re doch mich, dass ein En - - de mit mir ha - ben muss,

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

pp

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Tr. (D)

Pk.

B. Solo

und mein Le - - ben ein Ziel hat, und ich da - von muss, und ich da -

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

pp

p

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

90

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (A) I II
Fag. I II
Hrn. (D) I II
Hrn. (tief B) III IV
Trp. (D) I II
Pk.
B. Solo
B.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

a 2
I
muss.
von
arco
Ped.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

98

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (A) I II

Fag. I II

Hrn. (D) I II

Hrn. (tief B) III IV

Trp. (D) I II

Pos.

P

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

Org.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

105

Fl. I II

Ob. I II

Fag. I II

Hrn. (D) I II

B. Solo

Ach, wie gar nichts sind die Men - schen, die doch so si - cher

111

Fl. I II

Ob.

Hrn. (D)

B. Solo

le - - - - - - - - - - - ben.

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

[arco]

arco

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

122

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (A) I II
Fag. I II
Hrn. (D) I II
Hrn. (tief B) III IV
Trp. (D) I II
Pos
Pk
B. Solo
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.

I

pp

tr

cresc.

3

und ma-chen ih - - - nen viel ver - geb - - li - che Un - ru - he; sie sam-meln, und wis-sen

arco
div.

pp

cresc.

cresc.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

E

127

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (A) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (D) I II
Pos. I II
Pos. III
Tuba
Pk.
P
T.
B.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.

a 2

(II)

(Pos. III)

p cresc.

f

mf ma dolce

tr

rie - gen wird.

Ach, wie gar nichts

Bärenreiter Leseprobe Sample page

131

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (A) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (D) I II
Pos. I II
Pos. Tuba III
B. Solo
T.
B.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.

f

Men - schen, d doch so si - - - - cher

le Men - schen, die doch so si - - - - cher,

le Men - schen, die doch so si - - - - cher,

sind al - le Men - schen, die doch so si - cher, so

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

139

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (A) I II

Fag. I II

Kfag.

p *pp*

Hrn. (D) I II

Hrn. (tief B) III

T

pp

B. Solo

Nun Herr,

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

p *pp*

Bärenreiter Leseprobe Sample page

143

F

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (A) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (D) I II
Trp. (D) I II
Pos. I II
Pos. III
Pos. Tuba III
Pk.
B. Solo
B.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.
Ped.

pp cresc. a 2 f mf cresc. p molto cresc.

mich trös ten? Nun Herr, nun Herr, wess soll ich mich

Nun Herr, nun Herr, wess soll ich mich trös - - - ten, mich

Bärenreiter Leseprobe Sample page

* Dynamische Angaben von hier bis einschl. T. 156 geben handschriftliche Einträge in der Orgelstimme des Wiener Stimmensatzes, Quelle E-St$_W$ wieder (siehe *Editorische und aufführungspraktische Fragen*). / Dynamic markings up to (and including) m. 156 reproduce handwritten entries in the organ part of the Vienna set of parts, source E-St$_W$ (see *Editorial and Performance Practice Issues*).

146

a 2

a 2

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (A) I II

Fag. I II

Kfag.

Hrn. (D) I II

Trp. (D) I II

Pos. I II

Pos. Tuba III

Pk.

B. S.

mich trös - - ten? Nun Herr,

soll ich mich trös - - - ten, mich trös - - ten?

nun Herr, wess soll ich mich trös - - - ten, mich

B.

trös - - ten? Nun Herr, nun Herr, wess soll ich mich

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

Org.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

152

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (A) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (D) I II
Hrn. (tief B) III IV
Trp. (D) I II
Pos. I II
Pos. III
Tuba
Pk.

ff
a 2
f

wess soll ich mich trös - - - ten? Nun Herr,
Herr, wess soll ich mich trös - ten? Nun Herr,
wess soll ich mich trös - - - ten? Nun Herr,
B.
trös - - ten? Nun

Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

155

Fl. I II (a 2)

Ob. I II (a 2)

Klar. (A) I II (a 2)

Fag. I II (a 2)

Kfag. ff

Hrn. (D) I II (a 2)

Hrn. (tief B) III IV ff

mutano in D

Trp. (D) I II ff

Pos. I II f

Pos. Tuba f

B. ff wess soll ich mich trö - ten?

Herr, wess soll ich mich trös - ten?

Herr, nun Herr, wess soll ich mich trös - ten?

nun Herr, nun Herr, wess soll ich mich trös - ten?

Viol. I ff

Viol. II ff

Va. ff

Vc. ff

Kb. ff

Org. [f]

Bärenreiter Leseprobe Sample page

* In einer Partitur-Erstausgabe aus Brahms' Besitz wurden in T. 158 für Hrn., Trp., Pos. und Pk. Diminuendo-Gabeln eingetragen (s. *Editorische und aufführungspraktische Fragen*). / In a first edition score owned by Brahms, diminuendo hairpins were added in m. 158 for Hrn., Trp., Pos. and Pk. (see *Editorial and Performance Practice Issues*).

159

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (A) I II
Fag. I II
Hrn. (D) I II
Hrn. (D) III IV
Trp. (D) I II
Pos. I II
Pos. Tuba III
Pk.
B.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

p dim. *pp*

a 2

ich soll ich mich trös - ten?

Ich hof -

(Einige Bässe) [Some basses]

(Einige Contrabässe stimmen die E-Saite nach D um.) [Some double basses tune the E string down to D.]

Man. oben

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

170

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (A) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (D) I II
Trp. (D) I II
Pos. I II
Pos. III
Tuba
Pk.

a 2

mf cresc.

fp sempre marcato

h hof - - fe auf dich.

hof - fe auf dich.

fe, ich hof - - fe auf dich. Der Ge - rech - ten See - len

B. dich, ich hof - fe, hof - - fe auf dich.

Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.

f sempre con tutta la forza

Org.

cresc.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

174

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (A) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (D) I II
Hrn. (D) III IV
Trp. (D) I II
Pos. I II
Pos. Tuba III
Pk.
T.
B.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

(a 2)
(a 2)
a 2
f
in D
mf
mf
f

Der Ge - rech - ten See - len sind in Got - tes
tes Hand und kei - ne Qual rüh - ret sie an, kei - ne Qual, kei - ne Qual rüh - -

Bärenreiter Leseprobe Sample page

177

a 2

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (A) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (D) I II
Hrn. (D) III IV
Trp. (D) I II
Pos. I II
Pos. Tuba III
Pk.
B.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

f

Der Ge - rech - ten See - len sind in Got - tes Hand und kei - ne

rüh - ret sie an, kei - ne Qual, kei - ne Qual rüh - - - - - ret sie

an, der Ge - rech - ten See - len sind in Got - tes, Got - tes Hand und kei - - ne

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

G

183

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (A) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (D) I II
Hrn. (D) III IV
Trp. (D) I II
Pos. I II
Pos. Tuba III
Pk.

- ten See - len sind in Got - tes Hand und kei - ne Qual

der Ge - rech - ten See - len sind in Got - tes Hand und kei - - ne Qual,

B.

der Ge-rech - ten See - len sind in Got - - tes Hand und kei - - ne

an, und kei - ne Qual rüh - ret sie an, der Ge - rech - ten See - len sind in Got - tes

Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

186

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (A) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (D) I II
Hrn. (D) III IV
Trp. (D) I II
Pos. I II
Pos. Tuba III
Pk.
B.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

a 2

cresc.

rüh - re sie an, ne Qual, kei - ne Qual rüh - -

rüh - re sie an, der Ge - rech - ten See - len sind in Got - tes

und kei - ne Qual rüh - ret sie an, der Ge - rech - ten See - len

Hand und kei - ne Qual rüh - ret sie an, der Ge - rech - ten See - len

Bärenreiter Leseprobe Sample page

189

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (A) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (D) I II
Hrn. (D) III IV
Trp. (D) I II
Pos. I II
Pos. Tuba III
Pk.

und kei - ne Qual rüh - ret sie, der Ge - rech - ten See - len

rüh - ret sie an,

Hand und kei - ne Qual, kei - ne Qual rüh - ret sie an, der Ge -

B.

sind in Got - tes Hand, kei - ne Qual rüh - ret sie an, der Ge -

Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

195

H

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (A) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (D) I II
Hrn. (D) III IV
Trp. (D) I II
Pos. I II
Pos. III
Tuba
Pk.
B.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

ff

a 2

e Qual rüh - ret sie an,

l rüh - sie an,

f

Qual, kei - ne Qual rüh - ret sie an, der Ge - rech - ten See - len sind in Got - tes

Got - tes Hand, der Ge - rech - ten See - len sind in Got - tes Hand und kei - ne

Bärenreiter Leseprobe Sample page

198

Fl. I II (a 2)

Ob. I II a 2 *ff*

Klar. (A) I II (a 2)

Fag. I II a 2

Kfag.

Hrn. (D) I II

Hrn. (D) III IV

Trp. (D) I II

Pos. I II

Pos. Tuba III

Pk.

der Ge - rech - ten See - len sind in Got - tes Hand und kei - ne Qual rüh - ret sie

- ten See - len sind in Got - tes Hand und kei - ne Qual rüh - ret sie an, und

Qual rüh - ret sie an, der Ge - rech - ten See - len sind in Got - tes Hand, kei -

B.

Qual, und kei - ne Qual rüh - ret sie an, und kei - ne Qual rüh - ret

Viol. I *f*

Viol. II *f*

Va.

Vc.

Kb.

Org.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

201

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (A) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (D) I II
Pos. I II
Pos. Tuba III
Pk.

a 2

- - ret sie an und kei - - ne Qua - - - und kei - - -

ual rüh - ret sie an und

kei - ne Qual,

rüh - ret, rüh-ret sie an, und kei - - ne Qual, und kei - ne Qual rüh -

Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

206

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (A) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (D) I II
Hrn. (D) III IV
Trp. (D) I II
Pos. I II
Pos. Tuba III
Pk.

Qual rüh - - - ret sie an.
Qual, kei - ne Qual rüh - - ret sie an.
kei - ne Qual, kei - ne Qual, kei - ne Qual rührt sie an.
B. Qual, kei - ne Qual rüh - ret sie an, rüh - ret, rüh - ret sie an.

Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Nr. 4
„Wie lieblich sind deine Wohnungen“

Mäßig bewegt

Flöte I, II
Oboe I, II
Klarinette I, II in B
Fagott I, II
Horn I, II in Es
Sopran
Violine I
Violine II
Viola
Violoncello
Kontrabass
Orgel (ad lib.)

p dolce

Wie lieb - lich sind dei - ne Woh - nun -

pizz.

arco

Bärenreiter Leseprobe Sample page

8

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Hrn. (Es) I II

p

S. -gen, Herr Ze - - - - ba - oth, Herr Ze - ba -

A. - - - - ba - oth, Herr Ze ba - oth,

T. - - - - ba - oth, Herr - ba -

B. Herr Ze - ba - Herr Ze - ba - oth,

Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

24

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Hrn. (Es) I II
S.
A.

[sim.]

- - - lich sind dei - - - ohn - nun - ge - Herr Ze - -

Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.

[sim.]

Org.

Oben

pp

Bärenreiter Leseprobe Sample page

32

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (B) I II

(I)

Fag. I II

S.

p espr.

Wie lieb - - - - - lich sind dei - ne Woh - nun-

A.

p espr.

Wie lieb - - - - - lich sind dei - ne Woh - nun-

T.

Wie lieb - - - - - lich sind dei - ne

- - - - - -

40

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
S.
A.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

-gen, Herr Ze - - - - ba - oth! Mei - ne See - -

Ze - - - - ba - oth! Mei - ne See - -

Herr Ze - - - - ba - oth! Mei - ne See - -

- ba - - - Mei - ne See - -

pizz.

pizz.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

56

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (B) I II

Fag. I II

Hrn. (Es) I II

S.

net sich auch den Vor - - - hö - fen des Herrn;

sich nach den Vor - - - hö - fen des Herrn;

ch nach den Vor - - - hö - fen des Herrn;

nach den Vor - - - hö - fen des Herrn;

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

pizz.

[div.]
arco

Bärenreiter Leseprobe Sample page

63

B

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (B) I II

Fag. I II

Hrn. (Es) I II

S. mein Leib und See - le freu - en sich

mein Leib und See - le freu - en sich

mein Leib und See - le freu - en sich

Viol. I arco *fp*

Viol. II arco *fp*

Va. [unis.] *fp*

Vc. *fp*

Kb. *fp*

Bärenreiter Leseprobe Sample page

70

Fl. I II

Ob. I II

mf

Klar. (B) I II

Fag. I II

a 2

mf

Hrn. (Es) I II

mf

S.

f

in dem le - ben - - - - di - gen Gott,

cresc.

p

di - gen Gott, mein Leib und See - le freu - en

p

en - di - gen Gott, mein Leib und See - le freu - en

Viol. I

mf

fp *fp* *fp*

Viol. II

mf

fp *fp* *fp*

Va.

mf

fp *fp* *fp*

Vc.

arco

f

pizz.

fp *fp* *fp*

Kb.

arco

f

pizz.

fp *fp* *fp*

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

85

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Hrn. (Es) I II
S.
A.
T.
B.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.

Wie lieb - lich sind dei - ne

Wie lieb - lich sind dei - ne

Wie lieb - - - lich sind

pizz.

arco

Bärenreiter Leseprobe Sample page

92

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (B) I II

Fag. I II

Hrn. (Es) I II

S.

- gen, Herr Ze - - - - - ba - oth, Herr Ze - ba - oth,

Herr Ze - - - - - ba - oth, Herr Ze ba - oth,

Herr Ze - - - - ba - oth, Herr Ze - ba - oth,

Woh - nun - gen, Herr Ze - ba - oth, Herr Ze - ba - oth,

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

99

Fl. I II

Ob. I II

a 2

Klar. (B) I II

Fag. I II

II

I

Hrn. (Es) I II

S.

dei - ne Woh - nun - gen, Herr Ze - - - - -

dei - ne Woh - nun - gen, Herr Ze - - - - -

dei - ne Woh - nun - gen, Herr Ze - - - - -

dei - ne Woh - nun - gen, Herr Ze - ba - oth, Herr

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

113

C

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (B) I II

Fag. I II

Hrn. (Es) I II

S.

-nen, wohl de - - - nen, die in

A.

wohl de - - - nen, die in

wohl de - - - nen, die in

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

Org.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

120

Fl. I II — a 2 — *cresc.*

Ob. I II — *cresc.*

Klar. (B) I II — (I) — *cresc.* — a 2 — *f*

Fag. I II — a 2 — *f*

Hrn. (Es) I II — *cresc.* — *f*

S. — *cresc.* — *f* — dei - nem Hau - se woh - nen, die lo - ben dich im - mer - dar,

A. — *cresc.* — *f* — Hau - se woh - nen, die lo - ben

f — se - - - nen, die lo - ben

f — se - - - nen, die lo - ben dich im - mer - dar,

Viol. I — *f*

Viol. II — *cresc.* — *f*

Va. — *cresc.* — *f*

Vc. — *cresc.* — *f*

Kb. — *cresc.* — *f*

Org.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

127

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Hrn. (Es) I II
S.
A.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

a 2 *f*

a 2 *f*

die lo - ben di

dar, im - mer - dar, im - mer, im - mer dar, im - mer - dar, die lo - ben dich im - mer -

- ben dich im - mer, lo - ben dich im - mer dar, lo - ben dich im - mer -

die lo - ben, die lo - ben, die lo - ben dich, die

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

141

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (B) I II

Fag. I II

Hrn. (Es) I II

S.

lo - ben, die lo - - ben, die lo - - ben, die lo - - - - ben dich

die - - - - ben, die - - - - ben, die - - - - ben dich

n, die lo - - ben, die lo - - ben, die lo - ben, die lo - ben dich

die lo - ben, die lo - ben, die lo - ben, die lo - ben dich

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

D

149

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (B) I II

Hrn. (Es) I II

S.

A.

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

Org.

p espr.

p

I

p espr.

p

pp

p dim.

im - - - - - mer - - - - - dar!

p dolce

Wie lieb - -

p dim.

- - - - - mer - - - - - dar!

p dolce

da - - - - - mer - - - - - dar!

Wie lieb - -

pizz.

p

pizz.

p

arco

p

pizz.

p

pp

Bärenreiter Leseprobe Sample page

156

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Hrn. (Es) I II
S.
A.
T.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

- lich, wie lieb - - lich,

Wie lieb - - - lich, wie lieb - - - lich, wie

- lich,

p dolce

Wie lieb - - - lich, wie lieb - - - lich, wie

cresc.

pizz.

arco

p

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

170

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Hrn. (Es) I II
S.
A.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

dim. p

- ne Woh - - - - nun - gen!

- - - - nun - gen!

- - - - nun - gen!

pizz.

arco

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Nr. 5
„Ihr habt nun Traurigkeit“

Langsam

Flöte I, II
Oboe I, II
Klarinette I, II in B
Fagott I, II
Horn I, II in D
Sopran solo
Sop
Bass

pp
I Solo
p dolce
pp
p
r habt nun

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Langsam

Violine I
Violine II
Viola
Violoncello
Kontrabass

con sord.
p dolce
con sord.
p dolce
p dolce
pp
pp
dim.
dim.
dim.
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.

6

Fl. I II — Solo — pp

Ob. I II

Klar. (B) I II — Solo — pp

Fag. I II — I — p

Hrn. (D) I II

S. solo — Trau - - - - - it, Trau - rig - keit, Trau - rig - keit, ihr

S.

B.

Viol. I — arco — pp

Viol. II — arco — pp

Va. — arco — div. — pp

Vc.

Kb.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

18

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (B) I II

Fag. I II

Hrn. (D) I II

S. solo

Herz soll sich freu - en, und eu - re Freu - de soll ni[illegible] mehr, nie mehr von euch neh -

S.

p m.v.

will euch trös - ten, wie ei-nen sei-ne Mut - ter trös - - - - -

will trös - - ten, wie ei-nen sei-ne Mut - ter trös -

B.

p m.v.

Ich will euch trös - ten, wie ei - nen sei - ne Mut - ter trös -

Viol. I

poco cresc.

Viol. II

poco cresc.

Va.

poco cresc.

Vc.

Kb.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

23

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (B) I II

Fag. I II

Hrn. (D) I II

S. solo

- men.

Se - het mich

S.

B.

wie ei - nen sei - ne Mut - ter trös - - - tet.

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

B

28

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (B) I II

Fag. I II

Hrn. (D) I II

S. solo

an: ich ha-be ei-ne klei- Zei- Mü - he und Ar - beit ge-habt nd h be gro - - - - -

S.

B.

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

p

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

38

C

Fl. I II

Klar. (B) I II

Fag. I II

Hrn. (D) I II

a 2

S. solo

ich ha-be ei-ne klei - ne Zeit und ha-be gro - ßen, und ha-be

S.

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

poco cresc.

poco cresc.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

43

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (B) I II

Fag. I II

Hrn. (D) I II

S. solo

gro - - - - - ßen gro - - - ßen Trost fun - - den

S.

ich will euch trös - - - ten, trös - - ten, trös -

A.

ich will euch trös - - - ten, trös - - ten, trös -

T.

ich will euch trös - - - ten, trös - - ten, trös -

B.

ich will euch trös - ten, euch trös - - - ten, trös - - ten, trös -

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

48

D

[Solo]

Fl. I II

Ob. I II

Solo

Klar. (B) I II

Fag. I II

Hrn. (D) I II

S. solo

Ihr Trau - - -

S.

ten.

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

pizz.

Solo

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

60

E

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (B) I II

Fag. I II

Hrn. (D) I II

I

S. solo

-keit, a - ber, - - ber ich will euch lie - er se[illegible] in un[illegible] eu - er Herz soll sich freu - en

S.

p *espr.*

Ich

p *espr.*

Ich will euch trös - ten, ich

B.

p *espr.*

Ich

Viol. I

espr.

Viol. II

espr.

Va.

espr.

Vc.

arco

p

Kb.

[arco]

p

Bärenreiter Leseprobe Sample page

65

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (B) I II

Fag. I II

Hrn. (D) I II

I

S. solo

eu - re Freu - - - - de und eu - - - re Freu - de soll nie - mand von euch neh - men,

S

trös te wie ei - nen sei - ne Mut - ter trös - - - tet, wie

pp

- - ten, wie ei - nen sei - ne Mut - ter trös - - - - tet, wie

pp

B.

will euch trös - - - - ten, wie ei - nen sei - ne Mut - ter trös - - - - tet, wie

pp

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

70

F

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (B) I II

Fag. I II

Hrn. (D) I II

S. solo

S.

A.

T.

B.

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

mf

p cresc.

pp

p dolce cresc.

[div.]

p [dolce] cresc.

von ___ euch ne - men,

trös - - - - - tet, ich will euch trös - ten, ich will euch trös - ten, ich

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Nr. 6

„Denn wir haben hie keine bleibende Statt“

Andante

Piccolo
Flöte I, II
Oboe I, II
Klarinette I, II in A
Fagott I, II
Kontrafagott
Horn I, II in C
Horn III, IV in E
Trompete I, II in C
Posaune I, II
Posaune III Tuba
Pauken in C, G
Ba
T
Bass

a 2

Denn wir ha-ben hie kei - - - - ne blei - ben-de Statt, son - - -

Denn wir ha-ben hie kei - - - - ne blei - ben-de Statt, son - -

Denn wir ha-ben hie kei - - - - ne blei - ben-de Statt, son - - -

Denn wir ha-ben hie kei - - - - ne blei - ben-de Statt, son - -

Andante

con sord.

Violine I
Violine II
Viola
Violoncello
Kontrabass

pizz.

Orgel (ad lib.)

Bärenreiter Leseprobe Sample page

9

Picc.

Fl. I II (a 2)

Ob. I II

Klar. (A) I II

Fag. I II

Hrn. (C) I II

Hrn. (E) III IV

S. ünf - ti - ge su - - -

17

Picc.

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (A) I II

Fag. I II

Hrn. (C) I II

Hrn. (E) III IV

S.

denn w ha - ben die kei - ne

- ben hie kei n kei - - ben - de Statt, wir ha - ben hie kei - ne

denn wir ha - ben hie kei - ne, kei - ne blei - ben - de,

B.

denn wir ha - ben hie kei - ne

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

32

Picc.
Fl. I II
Ob. I II
Klar. (A) I II
Fag. I II
Hrn. (C) I II
Hrn. (E) III IV
Bar. solo
S.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

pp
Solo
p
[unis.]
pp legato
-nis: Wir wer-den nicht al - le ent - schla - - - - - - - - - -

Bärenreiter Leseprobe Sample page

40

Picc.

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (A) I II

Fag. I II

Hrn. (E) III IV

Bar. solo

S.

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

Org.

pp

p

-fen, wi- w- - den a - - ber

den nicht al - - le ent - schla - - - - - fen,

t al - - le ent - schla - - - - - fen,

n nicht al - - - le ent - schla - - - - - fen,

Bärenreiter Leseprobe Sample page

48

B

Picc.

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (A) I II

Fag. I II

Bar. solo

al - le, al - le ver - wan - - - del - delt wer - - - - - den;

S.

A.

wir wer - den a - ber

wir wer - den a - ber

wir wer - den a - ber

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

Org.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

C

64

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (A) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (E) III IV
Pos. I II
Pos. Tuba III
Bar.
T.
B.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.

I

a 2 *accel.*

p *pp cresc.* *f* *fp* *sf*

accel.

accel. e cresc.

accel. e cresc. poco a poco

- rm Augen-blick zu der Zeit der letz - ten Po - sau - ne.

zu der Zeit der letz - ten Po-

zu der

[*accel.*]

cresc.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

72

Picc.

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (B) I II

Fag. I II

Kfag.

Hrn. (C) I II

Hrn. (E) III IV

Trp. (C) I II

Pos. I II

Pos. Tu

T.

B.

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

Org.

a 2

in B

senza sord.

letz - - ten Po - sau - - - - - - - - ne.

Zeit der letz - ten, der letz - - ten Po - sau - - - - - - - - ne.

zu der Zeit der letz - - ten Po - sau - - - - - - - - ne.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

80

Vivace

Picc.
Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (C) I II
Hrn. (E) III IV
Trp. (C) I II
Pos. I II
Pos.
Tub.

Denn es wird die Po - sau - - - ne schal - - -

T.
B.

Denn es wird die Po - sau - - - ne schal - - -

Denn es wird die Po - sau - - - ne schal - - -

Vivace

Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

92

Picc.
Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (C) I II
Hrn. (E) III IV
Trp. (C) I II
Pos. I II
Pos. III
Tuba
Pk
B.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

ver - wes - - - - - - - - - lich, un - ver - wes - - - - - - - - -

n - ver - wes - - - - - - - - - lich, un - ver - wes - - - - - - - - -

hen un - ver - wes - - - - - - - - - lich, un - ver - wes - - - - - - - - -

hen un - ver - wes - - - - - - - - - lich, un - ver - wes - - - - - - - - -

Bärenreiter Leseprobe Sample page

* Zu T. 95, 98, 141, 144 und 198 siehe *Editorische und aufführungspraktische Fragen* und *Critical Commentary*. / On mm. 95, 98, 141, 144 and 198 see *Editorial and Performance Practice Issues* and *Critical Commentary*.

99

D

Picc.
Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (C) I II
Trp. (C) I II
Pos. I II
Pos.
Tub
T.
B.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

sf f tr

van - delt w - - - den.

er - wan-delt, ver - wan - delt wer - - den.

-lich, und wir wer-den ver - wan-delt, ver - wan - delt wer - - den.

-lich, und wir wer-den ver - wan-delt, ver - wan - delt wer - - den.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

107

Picc.
Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (C) I II
Hrn. (E) III IV
Trp. (C)
Pk.
Bar. solo
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

pp fpp p

Dann, dann wird er - füll - - let wer - - - - den

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

126

Picc.
Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (C) I II
Hrn. (E) III IV
Trp. (C) I II
Pos. I II
Pos.
Tu.

A.
Der Tod ist ver-schlun - gen in den Sieg,

T.
Der Tod ist ver-schlun - gen in den Sieg,

B.
Der Tod ist ver-schlun - gen in den Sieg,

Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

133

Picc.
Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (C) I II
Hrn. (E) III IV
Trp. (C) I II
Pos. I II
Pos.
Tuba

ver- schlun - gen den Sieg, in den

ist ver- schlun - gen in den Sieg, in den

T. der Tod ist ver- schlun - gen in den Sieg, in den

B. der Tod ist ver- schlun - gen in den Sieg, in den

Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.

Org.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

140

Picc.
Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (C) I II
Hrn. (E) III IV
Trp. (C) I II
Pos. I II
Pos.
Tuba
T.
B.

in den Sieg, ist ver - schlun - gen, ver -

in den Sieg, ist ver - schlun - gen, ver -

in den Sieg, ist ver - schlun - gen, ver -

Sieg, in den Sieg, ist ver - schlun - gen, ver -

Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

154

Picc.
Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (C) I II
Hrn. (E) III IV
Trp. (C)
P
A.
T.
B.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.

A. Tod, wo ist dein Sta - chel! Höl - - le, wo ist dein
Tod, Tod, wo ist dein Sta - chel! Höl - - le, wo ist dein
T. Sta - chel! Tod, Tod, wo ist dein Sta - chel! Höl - - le, wo
B. Sta - chel! Tod, Tod, wo ist dein Sta - chel! Höl - - le, wo

Bärenreiter Leseprobe Sample page

161

Picc.
Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (C) I II
Hrn. (E) III IV
Trp. (C) I II
Pk.

a 2
f

ein Sieg, ist dein Sieg, Höl - le, wo ist dein Sieg!
ein Sieg, ist dein Sieg, Höl - le, wo ist dein Sieg!
ist dein Sieg, Höl - le, wo ist dein Sieg!
B. ist dein Sieg, ist dein Sieg, Höl - le, wo ist dein Sieg!

Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

168

Picc.
Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (C) I II
Hrn. (E) III IV
Trp. (C) I II
Pk.
B.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

ff

le, wo ein Sie ist dein Sieg,

le, ist dein Sieg, ist dein Sieg,

- le, wo ist dein Sieg, ist dein Sieg, Höl - le,

Höl - - le, wo ist dein Sieg, ist dein Sieg, Höl - le,

f

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

182

Picc.
Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (C) I II
Hrn. (E) III IV
Trp. (C) I II
Pos. I II
Pos.
Tub.
T.
B.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

a 2

a 2

ff

tr

ff

hel! l - - - - - - le, wo, wo

- chel! Höl - - - - - - - le, Höl - - le,

Sta - chel! Höl - - - - - - - le, Höl - - le,

wo ist dein Sta - chel! Höl - - - - - - - le, Höl - - le,

Bärenreiter Leseprobe Sample page

189

Picc.
Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (C) I II
Hrn. (E) III IV
Trp. (C) I II
Pos. I
P
T
A
T.
B.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

ff

a 2

wo, wo, wo,

wo ist dein Sieg, wo, wo,

wo ist dein Sieg, wo, wo,

Bärenreiter Leseprobe Sample page

196

Picc.
Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (C) I II
Hrn. (E) III IV
Trp. (C) I II
Pos. I II
Pos. III
Tuba
Pk.
T.
B.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

wo, wo ist dein

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

210

a 2

Ob. I II

Klar. (B) I II

S. Herr, du bist wür - - dig zu neh - men Preis und

A. neh - men Preis und Eh - - re und Kraft, denn du hast al - le Din - - ge er -

T.

B.

Viol. I

Viol. II

Va. [sim.]

Vc.

Kb.

Kraft, denn du hast al - le Din - ge er - schaf - - - -

A. - schaf - - - - fen, und durch dei - nen Wil-len ha - ben sie das We - sen und sind ge - schaf -

T.

B. Herr, du bist wür - - dig zu neh - men Preis und Eh - - re und

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc. [sim.]

Kb. [sim.]

Bärenreiter Leseprobe Sample page

220 (a 2)

Fag. I II

S. -fen, und durch dei - nen Wil-len ha - - ben sie das We - sen und sind ge - schaf - -

A. -fen, und sind ge-schaf - fen, ge - schaf - - fen,

T. *f* Herr, du bist wür - - - dig zu neh - men Preis und Eh - - - re und

B. Kraft, denn du hast al - le Din - - ge er - schaf - - - - - -

Viol. I *f*

Viol. II *f*

Va.

Vc.

Kb.

Hrn. (C)

T.

Herr, du bist wür - - - dig zu

A. Her du bist wür - - - dig zu neh - men Preis und Eh - - - re und

T. Kraft, und durch dei - nen Wil - - len ha - ben

B. -fen, und durch dei - nen Wil - - len ha - ben sie das We - - - sen,

Viol. I *f*

Viol. II

Va.

Vc. *f*

Kb. *f*

Org. *f*

Bärenreiter Leseprobe Sample page

228

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Hrn. (C) I II
Hrn. (E) III IV
Trp. (C) I II
Pos. I II
Pos. Tuba III
Pk.

a 2

- re__ und Kraft, Herr, du bist wür - - - - -

bist wür - - dig zu neh - men Preis, Preis und Eh - re,

- sen, Herr, du bist wür - - dig zu neh - - - men

B. du bist wür - - dig zu neh - men Preis und Eh - re, und Eh - re, und

Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

238

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (C) I II
Hrn. (E) III IV
Trp. (C) I II
Pos. I II
Pos.
Tu

f
und sind ge -
dei - nen Wil - len ha - ben sie das We - - sen

T. -schaf - fen,
B. -schaf - fen,

Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.

f
[sim.]
[sim.]

Bärenreiter Leseprobe Sample page

243

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (C) I II
Trp. (C) I II
Pos. I II
Pos. Tuba III
Pk.

a 2 *f*

a 2 *f*

a 2 *f*

f

f

du bist wür - - - dig zu neh - men Preis und Eh - - re und

fen, denn du hast al - les Din - ge er - schaf - - - -

durch dei-nen Wil - len ha - ben sie das We - sen und sind ge - schaf -

B.

f

und sind ge - schaf - fen,

Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

[arco]

f

Bärenreiter Leseprobe Sample page

248

I

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (B) I II

a 2

Fag. I II

Kfag.

Hrn. (C) I II

Trp. (C) I II

Pos. I II

Pos. III

Pos. Tuba III

Pk.

Preis und Eh - re, Preis und

würdig zu neh - men, zu neh - men Preis und Eh - re, Preis und

zu neh - men, zu neh - men Preis und Eh - re, Preis und

B.

du bist würdig zu neh - men, zu neh - men Preis und Eh - re, Preis und

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

Org.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

259

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (C) I II
Hrn. (E) III IV
Trp. (C) I II
Pos. I II
Pos.
Tuba

T.
zu neh-men Preis und Eh - re, zu neh-men Preis und Eh - re und Kraft, und

zu neh-men Preis und Eh - re, zu neh-men Preis und Eh - re und Kraft, und

Kraft, zu neh-men Preis und Eh - re, zu neh-men Preis und Eh - re, und Eh - re und

B.
neh - men Preis und Eh - re, zu neh-men Preis und Eh - re, zu neh-men Preis und Eh - re, und Eh - re und

Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

K

266

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Hrn. (C) I II
Hrn. (E) III IV
Trp. (C) I II
Pos. I II
Pos. III
Tuba
P

T.
B.

Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.

a 2

cresc.

zu neh - men Preis und Eh - re, Herr, du bist

zu neh - men Preis und Eh - re und Kraft,

Kraft, zu neh - men Preis und Eh - re, durch dei-nen Wil - len

Kraft, zu neh - men Preis und Eh - re,

Bärenreiter Leseprobe Sample page

272

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Hrn. (C) I II
Hrn. (E) III IV
Trp. (C) I II
Pos. I II
Pos. Tuba III
Pk.

men Pre und re nd Kraft,

würdig zu nehmen Preis und Ehre und Kraft,

T. ha - ben sie das We - sen, Herr, du bist wür - - dig zu neh - men Preis und

B. Herr, du bist wür - - dig, Herr, du bist wür - - dig zu

Viol. I
Viol. II
Va.
Vc. [sim.]
Kb. [sim.]

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

282

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (C) I II
Hrn. (E) III IV
Trp. (C) I II
Pos. I II
Pos. Tuba III
P
T.
B.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

f marc.
a 2
f
[div.]
[unis.]

zu neh - men Preis und
re, zu neh - men Preis, zu neh - men Preis und
re, zu neh - men Preis, zu neh - men Preis und
Eh - - - - - re, zu neh - men Preis, zu neh - men Preis und

Bärenreiter Leseprobe Sample page

288

L

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (B) I II

Fag. I II

(a 2)

Kfag.

Hrn. (C) I II

Hrn. (E) III IV

a 2

Trp. (C) I II

Pos. I II

Pos. Tuba III

Pk

ft,

T.

Kraft, denn du hast al - - le Din - ge er -

B.

Eh - - re und Kraft,

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

Org.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

294

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (C) I II
Hrn. (E) III IV
Trp. (C) I II
Pos. I II
Pos. Tuba
S.
A.
T.
B.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.

p

cresc.

hast al - le Din - ge er - schaf - fen, und durch dei - nen

du hast al - le Din - ge er - schaf - fen, und durch dei - - nen

-schaf - fen, al - - le Din - ge er - schaf - fen, und durch dei - nen Wil - len

pizz.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

306

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (C) I II
Trp. (C) I II
Pos. I II
Pos. Tuba III
P
T.
B.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.

a 2

fz marc. f

du bi- - - -

312

M

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (C) I II
Hrn. (E) III IV
Trp. (C) I II
Pos. I II
Pos. III
Tuba
Pk.

(a 2)

a 2

und Eh - re und Kraft,

und Eh - - und Kraft, denn du hast

Preis, Preis und Eh - - re und Kraft,

zu neh - men Preis und Eh - - re und Kraft,

T.
B.

Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

318

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (C) I II
Hrn. (E) III IV
Trp. (C) I II
Pos. Tuba III
Pk.

I
p
p
[p]
p

T.
B.

denn du hast al - - le, al - - le Din - ge er - schaf - fen,
denn du hast al - - le Din - ge er -

Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.

pizz.
p

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

N

330

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (C) I II
Hrn. (E) III IV
Trp. (C) I II
Pos. I II
Pos. Tub

A. Herr, du bist wür - dig, Herr, du bist wür - dig, Herr, du bist wür - - - dig, Herr,

T. -schaf - fen. Herr, du bist wür - dig zu neh - men, Herr, du bist wür - dig,

B. Herr, du bist wür - dig, Herr, du bist wür - dig, Herr, du bist

Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

336

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (C) I II
Hrn. (E) III IV
Trp. (C) I II
Pos. I II
Pos. III Tuba
Pk.
B.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

mf f pp a 2 Pos. III p

würdig zu nehmen Preis und Ehe

würdig, bist würdig zu nehmen Preis und Ehe

würdig, würdig zu nehmen Preis und Ehe

würdig, Herr, du bist würdig zu nehmen Preis und Ehe

Bärenreiter Leseprobe Sample page

342

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (C) I II
Hrn. (E) III IV
Trp. (C) I II
Pos. I II
Pos. Tuba III
Pk.

zu neh - men Preis und Eh - - - - - re und Kraft.

zu neh - men Preis und Eh - - - - - re und Kraft.

zu neh - men Preis und Eh - - - - re und Kraft.

B.

-re und Kraft, zu neh - men Preis und Eh - - - - re und Kraft.

Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

6

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (B) I II

Fag. I II

Kfag.

Hrn. (F) I II

Hrn. (E) III IV

S.

- - - - - ben, von nun an, von nun an

Se - - - - -

Viol. I

Viol. II

[div.]

Va.

Vc.

Kb.

Org.

Ped.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

11

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (B) I II

Fag. I II

Kfag.

a 2

Hrn. (F) I II

Hrn. (E) III IV

III

f

S.

sind die To - - ten, die in dem Her - ren ster - - - - ben,

Viol. I

Viol. II

[unis.]

Va.

Vc.

Kb.

Org.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

16

A

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (F) I II
Hrn. (E) III IV
S.

f

I

Se - lig sind die To - ten, se - - - lig,
Se - lig, se - lig sind die To - ten, se - - lig,
- - lig, se - lig, se - lig sind die
an, von nun an, se - - lig, se - - lig, se - lig sind die

Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

26

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (F) I II
S.
A.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

dim.

p

Her - - ren ster - ben, die in dem Her - ren ster - - - - - ben, von

ben, in dem Her - - - ren ster - - - - - ben, von

in dem Her - - - ren ster - - - - - ben, von

Bärenreiter Leseprobe Sample page

32

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Kfag.
Hrn. (F) I II
S.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

a 2

mf

an.

p

Bärenreiter Leseprobe Sample page

38

B

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (B) I II

Fag. I II

Hrn. (F) I II

Hrn. (E) III IV

Pos. I II

Pos. III

B.

Ja der Geist spricht, dass sie

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

Org.

pizz.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

50

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Hrn. (E) III IV
Pos. I II
Pos. III
S.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

p

sie ru - - hen von ih - rer - - - - beit; denn ih

ru - hen von ih - rer - - beit; denn

hen von ih - rer Ar - - beit; denn ih - re

ru - - - - hen von ih - rer Ar - - beit; denn ih - re

6 6

Bärenreiter Leseprobe Sample page

55

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Hrn. (F) I II
Hrn. (E) III IV
Pos. I II
Pos. III
B.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.

I
p espr.

pp

mf

gen ih - nen nach; dass sie

fol - gen ih - nen nach;

ke fol - gen ih - nen nach;

Wer - - - ke fol - gen ih - nen nach;

6

pizz.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

60

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (B) I II

Fag. I II

Hrn. (F) I II

Hrn. (E) III IV

S.

ru hen von ih - - rer Ar - beit; denn ih - - re

A.

ru hen von ih - - rer Ar - beit; denn ih - - re

T.

ru - hen von ih - - rer Ar - beit; denn ih - - re

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

70

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Hrn. (F) I II
Hrn. (E) III IV
S.
A.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

I
a 2
mf
p
pp
dim.
6
arco
[pp]

nach, fol - - gen ih - - nen nach.
fol - ge ih - nen nach.
fol - - gen ih - nen nach.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

C

75

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (B) I II

Hrn. (E) III IV

Pos. I II

Pos. III

S.

A.

Ja der Weist spricht, dass sie ru - - -

der Weis spricht, dass sie ru - - -

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

Org.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

81

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Hrn. (E) III IV
Pos. I II
Pos. III
S.
A.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

pp

-hen, dass sie ru - - - hen, dass

ass si - - - h,

ist spricht,

p

p

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

92

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Hrn. (F) I II
Hrn. (E) III IV
S.
A.
T.
B.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

I
p espr.

dolce
p

denn ih - - - ke ih - - re Wer - ke - - - gen, fol - - gen

ih - re W - - - ke ih - re Wer - ke fol - - - gen, fol - gen

ke, denn ih - re - - - ke fol - - - gen, fol - gen

- - - ke, denn ih - re Wer - - ke fol - - - gen, fol - gen

pp

pizz.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

99

a 2

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (B) I II

Hrn. (F) I II

S. ih - nen nach.

A. ih - nen nach.

T. Se - - - - li - si - die To -

Vi

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

Org.

cresc.

arco

Bärenreiter Leseprobe Sample page

106

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (B) I II

Hrn. (F) I II

S.

A.

T.

Her - - -

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

116

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (B) I II

Fag. I II

Hrn. (F) I II

S. - - ten, die To - ten, die in dem Her - ren ster - ben die in dem

A. To - ten, die in dem Her - ren ster - ben die in dem

T. - ten die in dem Her - ren ster - ben die in dem

B. die To - ten, die in dem Her - ren, in dem

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

Org.

dim.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

122

D

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (B) I II

Fag. I II

Hrn. (F) I II

S. Her - ren ste - - - - - ben von nun an.

A. ster - - - - - ben von an.

- - - - - ben von nun an.

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

Org.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

128

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Hrn. (F) I II
Hrn. (E) III IV
Pos. I II
Pos. III
S.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

a 2

cresc.

p espr.

f

mf

Se - lig sind die To - ten, se - lig sind die To - ten,

Se - lig sind die To - ten,

Bärenreiter Leseprobe Sample page

* Alt: ⟨ ⟩ in T. 132 sowie in T. 133 nicht in Partitur-Erstausgabe, aber in Partitur-Autograph, Klavierauszug-Autograph und Klavierauszug-Erstausgabe; ⟨ ⟩ für T. 133–134 umgekehrt nur in Partitur-Erstausgabe, aber nicht in Partitur-Autograph, Klavierauszung-Autograph und Klavierauszug-Erstausgabe (s. *Critical Commentary*). / Alto: ⟨ ⟩ in m. 132 and again in m. 133 not in the first edition of the score, but in the autograph score, autograph vocal score, and first edition of the vocal score; ⟨ ⟩ for mm. 133–134, conversely, only in the first edition of the score, but not in the autograph score, autograph vocal score, and first edition of the vocal score (s. *Critical Commentary*).

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

140

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Hrn. (F) I II
Hrn. (E) III IV
Pos. I II
Pos. III
B.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

cresc.
a 2
mf cresc.
To - ten, sind die To - ten,
se - lig sind, se - lig
- - ten, se - lig sind, se - lig

Bärenreiter Leseprobe Sample page

146

Fl. I II

Ob. I II

Klar. (B) I II

Fag. I II

Hrn. (F) I II

Pos. I II

Pos. III

Harfe

S.

sind die To - - ten

die in dem Herrn ster - ben, se - - lig

se - - lig sind,

Viol. I

Viol. II

Va.

Vc.

Kb.

Org.

p espr.

(I)

I

p

cresc.

div.

pp

[unis.]

Bärenreiter Leseprobe Sample page

154

Fl. I II
Ob. I II
Klar. (B) I II
Fag. I II
Hrn. (F) I II
Pos. I II
Pos. III
Harfe
B.
Viol. I
Viol. II
Va.
Vc.
Kb.
Org.

p cresc. f dim. p

sind die To - ten, die in dem Her - - - - - - - - ren, dem

se - lig sind die To - ten, die

se - - lig sind die To - ten, die in dem Her - - ren, dem

sind die To - ten, die in dem

[div.] [unis.]

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

CRITICAL COMMENTARY

EDITORIAL AIMS

The aim of this edition is to establish a reliable musical text of Johannes Brahms' *Ein deutsches Requiem* on the basis of a critical reassessment of the available sources. It seeks to present the work in the form intended by Brahms following the completion of his revisions. While the source situation is clear in most cases, there are instances in which the composer's intentions cannot be determined with complete certainty. In such cases, editorial judgment has been applied; where alternative readings are possible, the adopted text reflects the reading most consistent with the source evidence and the musical context.

The present edition provides comprehensive information on notational and performance-related aspects of the score, particularly where nineteenth-century conventions differ from modern practices. Central to this is the systematic integration of handwritten annotations, some of them by Brahms, preserved in early printed copies. Where appropriate, annotations in Brahms' hand have also been considered with regard to their possible significance for establishing the musical text. All annotations, together with evidence of contemporary performance practice, are discussed in detail in the second part of the Introduction, *Editorische und aufführungspraktische Fragen / Editorial and Performance Practice Issues* (b... ...on thus places questions of interp... ...rce evidence, while leaving m...

...e,[1] hereafter nGA, has ...understanding of the ...eral editorial and in... ...sment. In a number ... unequivocally to a ...

...etween the full score ...y the vocal score and ...rces suggests that such di... ...ed as transmission errors but m... ...ns' intentions.

SOURCES

The sources are listed in chronological order within each category. Sources marked with a ⁺ served as the *Stichvorlage* (engraver's exemplar). Sigla generally follow those used in the nGA, with modifications where appropriate. Where the present edition uses a different siglum, the corresponding nGA siglum is given in the individual source descriptions. For more detailed descriptions and further locations of most of the sources listed here, as well as for additional sources, see nGA, pp. 217–274.

Full scores

The sigla E_1, E_2, E_3, etc. designate distinct printing states of the first edition, the numbering referring to printing states and not to successive printings (e.g. E_4 ≠ fourth printing). All retain the plate number 592. $E_{1\text{-JSp}}$, $E_{2\text{-JB}}$, $E_{3\text{-RB}}$, and $E_{4\text{-Mei}}$ designate specific copies of these states. **E_6 is the principal source for the score except for the organ and contrabassoon parts.**

A⁺ Autograph score, engraver's exemplar. 1866–68. With numerous revisions by Brahms, editorial annotations by publisher Rieter-Biedermann, and engraver's markings. Original: Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (A 95); a specially bound photostat of holograph: The New York Public Library for the Performing Arts, Music Division, *The Toscanini Legacy* (call no. ...) (f. 1–112).[2]

E_1 First edition, first printing (= *Erstdruck*). 1868. Universität der Künste Berlin (K ...), RA 5358, formerly Stern'scher Gesangverein Berlin / Stern'sches Konservatorium der Musik, from the collection of Julius Stern).[3]

$E_{1\text{-JSp}}$ First edition, first printing (= *Erstdruck*). 1868. Probably from the collection of Julius Spengel. With annotations by Brahms, Spengel (?), and others. Referred to as the *JSp-Partitur / JSp score* in *EPPI*. Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck (ABH inventory number), online: https://www.brahms-portal.de/objekt/dc00008254/0/; brahms-institut.de/Archiv/web/bihl_digital/jb_erstdrucke/op_045_part_s_-0...html. [Siglum in nGA: E_{1SP}]

$E_{2\text{-JB}}$ First edition, second differentially revised printing. One of Brahms' personal copies (Brahms' second *Handexemplar* in the nGA). With annotations by Brahms and others in unidentified hands. Referred to as the *JB-Partitur / JB score* in *EPPI*. Baldwin Wallace University (Berea, Ohio), Riemenschneider Bach Institute, Emilie and Karl Riemenschneider Memorial Bach Library (shelf mark VS V, 2; Bach Inst Vault Safe; M2010.B8 R47 1868, Barcode: RBI106688), online: https://digital.opal-libraries.org/digital/collection/p16708coll9/id/40/rec/1. [Siglum in nGA: $E_{2(H)}$]

$E_{3\text{-RB}}$ First edition, later printing incorporating a compositional revision by Brahms. 1871. From the collection of Richard Barth. With annotations by Barth and others. Referred to as the *RB-Partitur / RB score* in *EPPI*. Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck (ABH_1.7.6.122), online: https://www.brahms-portal.de/objekt/dc00008271/; brahmsinstitut.de/Archiv/web/bihl_digital/jb_erstdrucke/op_045_part_ 3al_s_-004.html.

$E_{4\text{-Mei}}$ First edition, later printing. 1880–81. With numerous annotations. Presumably used by Hans von Bülow and Fritz Steinbach. Referred to as *Meininger Partitur / Meiningen score* in *EPPI*. Meininger Museen, Hofkapell-Archiv (E-78).

1 *Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Series V, Vol. 2: *Ein deutsches Requiem*, ed. by Michael Musgrave and Michael Struck, Munich 2022.

2 This copy constituted a special gift presented by the Vienna Philharmonic to Arturo Toscanini and entered the Music Division of the New York Public Library with his estate. The existence and location of this copy do not appear to be generally known.

3 During the preparation of the present edition, these two copies were identified as copies of the first edition, first printing.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

E6 First edition, later printing. Issued between 1897 and 1904. Incorporates corrections of earlier engraving errors, including the correction of an erroneous plate correction introduced in the printing designated E_5 in the nGA, and omits the metronome marks following Brahms' request to the publisher in 1894. Hochschule für Musik Detmold (NT 202 BrahJ 1); Forschungszentrum Johannes Brahms Gesamtausgabe, Musikwissenschaftliches Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel (NOc op.45 b2). **Principal source for the score except for the organ and contrabassoon parts.**

The following overview summarizes the characteristics of the printing states of the first-edition full score as established by Michael Struck in the nGA.[4] His meticulous reconstruction of the printing history and transmission of the first edition forms an indispensable foundation for subsequent research. The information has been verified against the sources examined for the present edition and has also proved useful in identifying additional copies not recorded in the nGA, including copies of the full score, vocal scores, and choral and orchestral parts. Table 1 presents these observations in synoptic form, highlighting the distinguishing features of the various printing states.

	Title page / wrapper features The title page and wrapper of a copy may provide indications of its printing state, but not a secure basis for identification; copies with title pages or wrappers corresponding to an earlier state may transmit the musical text of a later state, and vice versa.	**Biblical texts printed before the musical text**	**Metronome marks**	**Compositional features**	**Editorial features**
E_1	1868, printed from engraved plates; original title-page design; yellowish-gr… slightly rev… tinted inner field within the orn… frame; …print: "LEIPZIG u… WINTER-…EDERMANN."; plate …l score, orchestral …and arr…gemen… …show e…her th… …nst. v. Friedr. …gistration state-	yes	yes	Intermedi-ate reading in mvt 2, Soprano, m. 219 and m. 221 (p. 42)	mixed Roma… Arab… trombone numbering …se… p. 5–…11, 21, 2…33, 36, 37, 40, 43, 48, 51, 56, 57, 81, …82, 15…)
	…tes; only a …ngle …known; h…e …d printing of the … …g both the li- …th. Anst. v. Friedr. …) and the registration …Stat. Hall.").	yes	yes	Inter…medi-…te reading in mvt 2, Soprano, m. 219 and m. 221 as in E_1	• Trombone numbering standardized to Arabic numerals throughout • Separate dynamic markings added for the later-entering instrument in several paired wind parts, e.g. mvt 1, m. 39, Ob. II: separate *p* added (p. 4) • editorial corrections, including: mvt 1, m. 47, Vc. II: missing ♭ before the first note added (p. 5); mvt 1, mm. 58–59, Trombone III: slur spanning all three notes added (p. 7); mvt 3, m. 143, Double Bass: quarter note corrected to eighth note (p. 74); mvt 3, m. 193, Vl. I: third-last note corrected to f^2 instead of $f♭^2$ (p. 87) However, E_2 also introduces an editorial error that remained unchanged in E_3– E_7: • mvt 6, m. 172, Clarinet II: E_2 erroneously restores the earlier erroneous reading $c♯^2$ (sounding $b♭^1$) from A^+ instead of the definitive c^2 (sounding $b♭^1$) already engraved in E_1 (p. 144)

Bärenreiter Leseprobe Sample page

4 I am grateful to Michael Struck for sharing his insights on these and other matters.

E_3	1871, printed from engraved plates; largely as E_2; some copies show a less intensely tinted inner field than E_1; some have the lithographer's imprint, some do not.	yes	yes	Definitive Soprano reading in mvt 2, m. 219 and 221, in accordance with Brahms' revision instructions of 17 June 1869	Visible correction traces in the slur span of Vl. II and Va. in mvt 7, m. 91 (p. 183); also visible in E_7, but absent in E_4–E_6
E_4	Probably 1881 according to the wrapper, but possibly earlier according to the title page; earliest known state printed by lithography. The title page appears to reflect an earlier publishing state, still retaining the earlier imprint "LEIPZIG u. WINTERTHUR, J. RIETER-BIEDERMANN." and plate nos. 592–596 only, although the inner field is no longer tinted. The revised grey-green wrapper, however, now lists prices for the various available parts of the edition and also adds new plate no. 1081 for the second, smaller-format edition of the vocal score completed in 1879.	yes	yes		First known state printed by lithography; musical text unchanged from E_3
E_5	Probably 1893, printed by lithography; largely as E_4, but with a redesigned title page below the opus number and publisher's imprint now reading "LEIPZIG, J. RIETER-BIEDERMAN[illegible]" title page now includes plate nos. 1081 a[illegible] 135[illegible] (Kirchner's [illegible] piano arrangement); add[illegible]ion statement now [illegible] Stat. Hall."); [illegible]so of the	no	[illegible]		Erroneous plate correction in mvt [illegible]. 168, Horns III/IV (p. 143). [illegible]d; [illegible]ible correction traces
	[illegible]phy; [illegible]wrap-[illegible]s. 592,	no	no		First [illegible]ing without metronome marks, reflecting Brahms' re[illegible]s of February/March 1894; [illegible]rom the plate correction introduced in E_5 at m[illegible]t 6, [illegible]. 168.3 (Horns III/IV) reversed, restoring the earlier reading; correction traces visible
	[illegible] lithog-[illegible] pub-[illegible]-BIEDER-[illegible] Frankreich [illegible]SCHIG", followed by the p[illegible]s notice / Aufführungsrechte vorbehalten." followed by the registration statement ("Ent. Stat. Hall."). Wrapper now additionally advertises August Grüters's arrangement for two pianos, four hands (plate no. 2679); publisher's advertisement added on the verso of the final score page.	no	no		Musical text largely identical with E_6, but showing the results of an editorial revision phase: • correction of Brahms' notational error in mvt 5, m. 69.4 (Clarinet II): written e^1 corrected to $d\sharp^1$ • problematic change from double-stem to single-stem notation in mvt 5, m. 81 (Flute) Numerous earlier plate-correction traces visible throughout; minor transfer-related text deficiencies occur more frequently than in earlier impressions, affecting slur endings, stems, and staccato dots; correction traces resulting from the restoration of mvt 6, m. 168.3 (Horns III/IV) visible; correction traces also visible in the slur span of Vl. II and Va. in mvt 7, m. 91; likewise visible in E_3, but not in E_4–E_6 (see above)

Table 1

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

brahms-portal.de/objekt/dc00008273/ or brahmsinstitut.de/Archiv/web/bihl_digital/jb_erstdrucke/op_045_vl1_s_001.html.

E-St$_{W}$ Set of orchestral parts preserved in Vienna. First edition, later printing. Between 1869 and early 1871. With numerous performance-related annotations and dated performance entries documenting its use in performances conducted by Brahms on 28 February 1875 and 2 November 1879 (and possibly also the repeat performance on 3 November 1879). Referred to as the *Wiener Stimmensatz* / *Vienna set of parts* in *EPPI*. Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (III 25268).
Including:

E-St$_{W\text{-}Org}$ Organ part from the Vienna set of parts, with performers' markings. **Principal source for the organ part**. Cf. *EPPI*.

E-St$_{W\text{-}Vc5}$ Vc/Kb part (no. 5 among the Vc parts), with annotations by Brahms throughout, serving as instructions for the preparation of a contrabassoon part [Siglum in nGA: E-St$_{Prp}$]

C-St$_{W\text{-}Kfg}$ Manuscript contrabassoon part, prepared between 1869 and 1875 on the basis of the annotated Vc part no. 5 (E-St$_{W\text{-}Vc5}$), with annotations by Brahms and performer's markings; used in two or three performances conducted by Brahms. **Principal source for the contrabassoon part**. Cf. *EPPI*. [Siglum in nGA: AB-[illegible]

[illegible] a later stage and relating to [illegible] as dynamic markings are [illegible] written additions in pri- [illegible] nerally either adopted [illegible] the *Textual Comments*.

[illegible]in Meiningen. First [illegible] With numerous per- [illegible] dated performance [illegible]n performances [illegible]- [illegible] Fritz Steinbach.[9] [illegible]- *[illegible]mensatz* / *Meiningen set* [illegible]useen, Hofkapell-Archiv

Other sources

A-Kl4h^{+} Autograph of Brahms' own arrangement of the complete work for one piano, four hands. 1868/69. The Library of Congress, Music Division, Washington, D.C., USA (ML 30.8b.B7 op.45A). [Siglum in nGA: A-KAr^{+}]

E-Kl4h$_{1}$ First edition, first printing of Brahms' own arrangement of the complete work for one piano, four hands. 1869. Wien, Poltun-Sternberg Musiksammlung (annotated by Kate Thompson and Julius Stockhausen for the private performance in London in 1871, with soloists and a small chorus singing the original vocal parts); Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck (ABH_1.7.6.126), online: https://www.brahms-portal.de/objekt/dc00008275/ or brahmsinstitut.de/Archiv/web/bihl_digital/jb_erstdrucke/op_045_ka4h_s_001.html. [Siglum in nGA: E-KAr$_{1}$]

Pr-Br Printed concert program for the premiere of the six-mvt version of *Ein deutsches Requiem* (nos. 1–4, 6, 7), in Bremen, on 10 April 1868, including the complete vocal texts of the works performed. Heinrich Strack, Bremen. Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck (ABH_1.7.5.23), online: https://www.brahmsinstitut.de/Archiv/web/bihl_digital/programme/abh_001_007_005_023_s_001.html. [Siglum in nGA: -]

A-Tx Autograph of the vocal text of *Ein deutsches Requiem* (nos. 1–7), with references to the biblical sources and basic musical information for nos. 1 and 2. Written on the verso of a musical manuscript recto: autograph final page of no. 4 from the *Romanzen aus L. Tiecks Magelone* op. 33 ("Liebe kam aus fernen Landen"). Wienbibliothek im Rathaus, Vienna (MHc-15160), online: https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/content/pageview/1838957.

Requiem volumes in the *Brahms Gesamtausgaben*

a/A Alte Gesamtausgabe: *Johannes Brahms: Sämtliche Werke*. Ausgabe der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Bd. 17: *Ein deutsches Requiem* op. 45, hrsg. von Eusebius Mandyczewski, Leipzig 1927.

nGA Neue Gesamtausgabe: *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I, Bd. 2: *Ein deutsches Requiem*, hrsg. von Michael Musgrave und Michael Struck, München 2022.

Editorial principles

For the full score, the principal source is E$_{6}$, a later printing of the first edition of the full score, revised with Brahms' involvement, in which earlier engraving errors were corrected, and the metronome marks were removed at his request in 1894. For the *ad libitum* organ part, E-St$_{W\text{-}Org}$ serves as the principal source, since the full score transmits the organ only through verbal indications and not in full notation. The contrabassoon part, which is included neither in E nor in E-St (see *EPPI*), is based on the manuscript part C-St$_{W\text{-}Kfg}$, with the annotated preparation copy E-St$_{W\text{-}Vc5}$ consulted as a reference source.

The autograph score (A^{+}), earlier printings of E, the vocal scores and choral parts, and the surviving orchestral materials have likewise been consulted as reference sources.

The vocal scores and choral parts are of particular importance for the transmission of the choral parts, not least because the engraver's exemplar of the vocal score (A/C-KA$_{2}^{+}$) contains numerous corrections and revisions by Brahms and may in some cases preserve his intentions for the performance of the choral parts more clearly than the full score. They have therefore been consulted with particular care.

9 Programmes corresponding to several of the performance dates recorded in the parts, including those of 20 November 1881, 20 November 1887, and 25 November 1888, are preserved in the Hofkapell-Archiv and name Hans von Bülow or Fritz Steinbach as conductors.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

For practical reasons, the present edition provides identical musical texts in score and orchestral parts. The same applies to the vocal lines in the full score and the vocal score.

As is evident not only from the surviving vocal score sources but also from Brahms' correspondence, in particular that with Rieter-Biedermann in preparation for publication of *Ein deutsches Requiem*, Brahms treated the vocal score as an independent format and also revised the piano reduction separately. The piano reduction in the vocal score of the present edition is therefore based primarily on the vocal score sources. Differences in notational details, such as the exact placement and extent of hairpins, as well as the omission of markings transmitted in the full score, have accordingly been retained wherever the source evidence indicates that they are specific to the piano reduction as prepared and revised by Brahms. This approach distinguishes the present edition from other editions, including the practical edition based on the *Requiem* volume of the nGA. Although these editions designate the vocal score as a "Klavierauszug vom Komponisten" ("vocal score by the composer"), they incorporate into the piano reduction performance and other notational details from the full score, alter the placement and extent of markings transmitted in Brahms' own piano reduction, and add further markings. The editorial criteria underlying these interventions are not always explicit. An exception in the present edition concerns instrument designations, which have been standardized, supplemented, and retained selectively for practical orientation.

Since both the source evidence and Brahms' own remarks also [illegible] between score and performance materials [illegible]erate (see *EPPI*), readings preserved [illegible]ay in certain instances represent [illegible]errors of transmission. In some [illegible] been preferred to those of the [illegible]e consistent with the musical [illegible] or his corrections and revi[illegible] consistent pattern [illegible]n a [illegible]cumented in the *Textual Commentary*.

[illegible]ment for piano four hands are [illegible]ning the musical text, but occa[illegible]dings or editorial decisions. A-Tx [illegible]e text underlay.

In accordance with Brahms' clearly expressed wishes, no metronome marks are included in the musical text of the present edition (see *EPPI* for an overview of these markings). The movement headings follow Brahms' practice in combining Arabic numbering with the opening words of the text,[10] though in modernized typographical form ("Nr." instead of "No.").

The layout of the score has been adapted to modern practice. The *ad libitum* organ part, transmitted only as a separate printed part in E-St and indicated in E merely by verbal instructions, and the contrabassoon part, included neither in E nor in E-St, are set in smaller staves. Instrument names, abbreviations, and certain notational conventions have been standardized where this does not affect musical meaning. Modern clefs are used in the vocal parts, cautionary accidentals are supplied where necessary, and clearly redundant accidentals have been removed. Abbreviations such as *dim.*, *espr.*, and *sord.* are given in consistent form; original notational features have been preserved wherever they are of musical or philological significance. The text underlay is given in modernized orthography, while punctuation follows the transmitted text. Missing text underlay has been tacitly supplied where unequivocally clear.

Where the principal and reference sources agree, the transmitted reading has generally been retained. Where sources conflict, the adopted reading has been established on the basis of source hierarchy, the chronology of revisions, probable authorial intention, and the distinction between compositional changes, copyists' inaccuracies, and engraving errors. Neither the autograph nor the later printed sources have been accorded automatic priority; rather, each reading has been assessed in the context of the transmission as a whole. Obvious copying and engraving errors, including omissions, have been tacitly corrected; in most cases, their correction is supported by the reference sources.

A particular concern of the present edition is the faithful reproduction of distinctive notational features. This applies particularly to dynamics, hairpins, articulation, and other notational signs, where the sources frequently diverge in ways that are not necessarily musically significant but may result from differing notational or engraving practices.[11]

In addition, nearly identical or note-for-note identical passages [illegible]es have been compared systematically, since recurring musical structures often imply corresponding notation. Deviations have therefore been examined to determine whether they result from inconsistent transmission, differing notational realization, or intentional variation. In the nGA, such passages are often considered in isolation rather than in relation to one another (see the relevant entries in the *Textual Commentary*).

Editorial intervention has generally been kept to a minimum. Where uncertainty remains, the transmitted notation has been retained. Editorial additions or adjustments are indicated by brackets, dashed signs, or other typographical means, as appropriate. Redundant notational elements have been omitted without further comment.

Following A^+, E frequently shows successive short slurs between individual notes, slurs beginning only on a subsequent note of a tied group, or slurs ending before the final note of a tied group. Where other sources transmit a single slur extending over the entire group and thereby provide a clearer representation of the phrasing, this reading has been adopted. Where successive short slurs are transmitted consistently, they have been retained; particularly in the string parts, such notation is common and may reflect bowing practice. In the vocal parts, however, slurring has been regularized in accordance with the text underlay, with a single slur extending over all notes belonging to one syllable.

10 Brahms to his publisher Rieter-Biedermann, 31 August 1868 (unpublished; New York City, The Morgan Library & Museum, shelfmark MFC B8135.R563; cited in nGA, p. LXVI, n. 442), and 31 January 1869 (*Johannes Brahms. Briefwechsel*, 16 vols., Berlin 1907–1922, reprint: Tutzing 1974, vol. 5, p. 173).

11 For instance, in nineteenth-century engraving (and notational) practice, hairpins may terminate visually at the penultimate notehead of a phrase, even though the intended dynamic process extends further. Consequently, hairpins in parallel voices may appear to end at different points if the note values differ between the voices. However, in many cases such divergences do not in themselves indicate independent dynamic developments, but rather reflect notational practice.

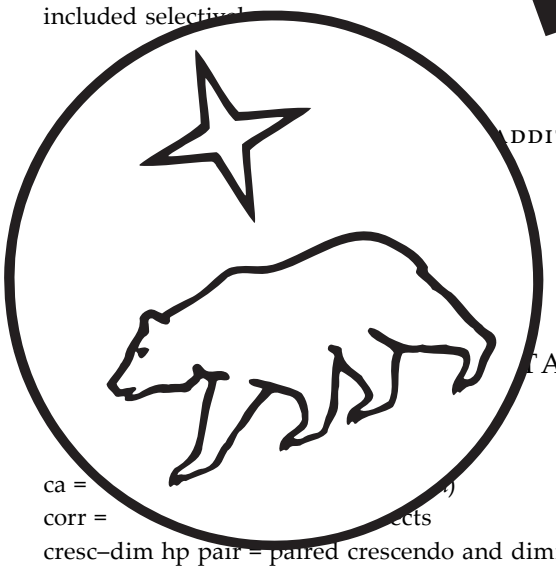
Bärenreiter Leseprobe Sample page

Where beaming in E_6 obscures the two-part voicing within a single stave, it has been regularized on the basis of clearer readings in other sources, parallel notation in other parts at the same or corresponding passages, and the musical context.

Particular attention has been given to the placement of crescendo and diminuendo hairpins, since their position often varies both vertically (between simultaneously sounding lines) and horizontally (in parallel passages), and these differences may also vary across the sources.[12]

A characteristic feature of nineteenth-century notation, and of Brahms' practice in particular, is the use of short, closely spaced crescendo-diminuendo hairpin pairs, sometimes referred to in the literature as "diamond-shaped" hairpins. Such signs may be understood as an extension of the compact sign <> and may refer to a single note, a small group of notes, or a change of pitch or harmony. They are therefore to be distinguished from indications of longer-range dynamic development. Owing to even slight differences in their extent or placement, their function may be obscured (cf. *EPPI*).

Minor divergences in the placement or presence of dynamic markings, hairpins, slurs, articulation marks, and other notational details have been regularized or corrected in accordance with the principles outlined above and are not discussed individually where the intended reading is clear. The *Critical Commentary* documents only those more complex cases not adequately covered by these principles. References to divergent readings in the KA are included selectively.



Bärenreiter Leseprobe Sample page

ADDITIONS:

TARY

ca = [illegible])
corr = [illegible]ects
cresc–dim hp pair = paired crescendo and diminuendo hairpins ("diamond-shaped" hairpins, see *EPPI*)
cresc hp = crescendo hairpin(s)
dim hp = diminuendo hairpin(s)
Ed = present edition
ed err = editorial error
engr err = engraving error; in some cases apparently left uncorrected because the intended reading is self-evident from the context or by analogy with other parts

12 In places where the sources diverge, the representation of crescendo and diminuendo hairpins in previous editions is not always fully convincing. More generally, this issue poses a particular challenge in critical editions, requiring careful consideration of the function, effect, and practical interpretation of such signs in the light of nineteenth-century engraving and notational conventions and of performance practice, both historical and modern.

engr inacc = engraving inaccuracy; in some cases apparently left uncorrected, presumably because the intended reading is self-evident from the context or by analogy with other parts, or because it was regarded as having no practical effect on performance
EPPI = *Editorial and Performance Practice Issues* (second part of the Introduction to the present edition)
err = error
KA-pr = preference for KA sources (A/C-KA_2^+ and/or E-KA) over E_6, based on an assessment of the source evidence, the musical context, Brahms' revisions, and his practice of not using *entirely* identical notation in the score and performance materials (see *Editorial Principles* and *EPPI*). In these cases, the KA sources are considered to reflect Brahms' intentions for the execution of the choral part more clearly than the full score
mvt = movement
notat inacc = notational inaccuracy in autograph
Par-1 / Par-2 = parallel passages treated together in a single comment, given before the bar number
red = piano reduction
SC = space constraints in the manuscript
SE = reading self-evident from parallel parts and/or context
staccato = staccato
Picc = piccolo
Fl = flute
Ob = oboe
Kla = clarinet
Fag = bassoon
Kfag = contrabassoon
Ww = woodwinds
Hrn = horn (French horn)
Trp = trumpet
Pos = trombone
Tuba = tuba
Pk = timpani
Hf = harp
S Solo = soprano solo
B Solo = bass solo
S = soprano (chorus)
A = alto
T = tenor
B = bass (chorus)
Ch = chorus
Vl I = violin 1
Vl II = violin 2
Va = viola
Va I = viola 1
Va II = viola 2
Vc = cello
Vc I = cello 1
Vc II = cello 2
Vc III = cello 3
Kb = contrabasso (double bass)
Org = organ

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Kb slightly after 40.1. In Par-2, E_6 shows a comparable pattern, with slightly varying beginnings. A^+ is inconsistent in Par-1 and Par-2, with beginnings between beats 1 and 3, not indicative of intentional differentiation. In contrast to Par-1, hp in Vc III and Kb in Par-2 begin not clearly earlier than in the other parts, but only at ca 130.2 or slightly thereafter. The earlier beginning of the cresc hp in Vc III/Kb in Par-1 appears rather to result from notat and engr inacc than from intent. Par-1 and Par-2 are not merely analogous but identical, due to the structure of the mvt, suggesting identical hp placement. Thus, Ed aligns the beginnings of the cresc hp in all parts to ca 40.2–3 / 130.2–3, following the predominant placement in E_6 and A^+.

The ends of the hp are also inconsistent in the sources, in particular in Par-2: In E_6, in Ww at ca. 131.3, in Ch at the end of 130, in Strings slightly after 131.3; in A^+, in Ww and Strings inconsistently placed at different points in 131, in Ch (A, T only) at the end of 131. In E-KA and E-Ch, hp are standardized to end at the first note in 131, in accordance with S/A in A/C-KA_2^+ (in T, hp ends slightly later; in B, it is missing).

Ed follows the combined evidence of the sources and places the hp endings consistently with the phrasing at the end of m. 41 / 131, given the identical passages

differently at the two pas-
passages is not taken
f either passage
ligned
hp pairs (see
in A^+ (engr inacc);
EPPI) are less
nacc); Ed therefor

on missing in A^+ and
St (missing there for
consistent articulation at
.2 in Vc I/II (engr or ed err; SE).

Par-1: 59 / Par-2: 92 Fl I/II, Ob I/II, A: in E_6, the dim hp begin inconsistently with other parts, in A^+ between 59.1–2, in Fl/Ob between 59.2–3 (engr inacc). Corr in Ed, following A^+ (Fl I/II, Ob I/II), E-St (Ob II), and A^+, A/C-KAu_2^+, E-KA (A). Par-2 (m. 92) likewise inconsistent, corr in accordance with m. 59.

Par-1: 59 / Par-2: 92 Hf: in E_6 and E-St, the dim hp begins at 59.4, but in Par-1 slightly before 92.3 (engr inacc); in A^+, dim hp begin consistently at fourth beat Par-1 and Par-2. Ed follows A^+.

60 Vc I/II: in A^+ and E-St, the dim hp end at ca 60.2, in E_6 between 60.2–3. The notation, however, implies continuation of the diminuendo to *p* at 60.4 by analogy with the other string parts. Ed aligns dim hp with those in Vc III and Kb, where they extend to the *p*. In only partly subdivided rhythmic textures the dim or cresc hp often continues through all notes of smaller value, whereas with longer note values in other parts it often ends earlier, i.e. at the note preceding the dynamic goal, here the half-note at 60.2 in Vc I/II (cf. *Editorial Principles*, note 2).

73–74 Fl I, Ob I, S, A, B, Va, Vc I/II: cresc–dim hp pairs ("diamond-shaped") inconsistent and extended in E_6. In A^+ less inconsistent and more closely spaced. In A/C-KA_2^+ consistently transmitted; in E-KA only slightly extended and regulated. Ed follows A/C-KA_2^+, giving the hp pairs consistently (KA.pr).

75 Fl I: in E_6 and E-St, slur begins at 75.1; in Ed at 75.2, following A^+ and by analogy with Va at 11.2 and other statements of the same motivic/rhythmic idea. In E_6, the cresc hp begins at 75.2, dim hp at ca 75.4; hp pair is placed within the slur, implying an articulatory and agogic function, and leaving limited space for positioning (SE). Ed eventually follows A^+, but with the dim hp beginning after the barline, in accordance with E-St, allowing for an appropriate peak consistent with the musical context.

The differing placement in E_6 and E-St may reflect Bähnke's practice of treating score and performance materials independently in certain notational details (see *EPPI*).

75 Ch, Strings: in E_6, cresc hp in S/A, T essentially consistently placed ending at 75.3; in B, hp shifted slightly to the right and ending correspondingly later. In Va, Vc I/II, hp placed inconsistently: In Va, the hp below stave (ca. 75.2–75.4); in Vc I/II, above stave (beginning slightly earlier than that in Va, and ending similarly) and one below stave beginning very slightly later than 75.1, ending very slightly earlier than the upper hp. In Vc III and Kb, two identical cresc hp, more clearly placed (75.1 to very slightly after 75.4). Layout in these and following bars very compressed; no intentional differentiation is apparent.

E-St essentially follows E. In A^+, hp are placed loosely. In E-KA (and E-Ch), hp are consistently placed in all vocal parts and the pno red (75.1–75.3); placement in pno red suggests corresponding dynamic shaping in *colla parte* parts. In A/C-KA_2^+, hp in S, A as in E-KA; in T, hp begins slightly after 75.3 spanning the whole bar (written within the stave, SE); in B, hp begins at 75.2 and likewise spans the whole bar; no hp in the pno red.

Ed follows A/C-KA_2^+ for Ch, adopting the consistent hp placement in S, A, T (KA.pr); *colla parte* parts (Va, Vc I) are aligned accordingly. For B, A/C-KA_2^+ transmits a cresc hp from 75.2 to the end of the bar; the end of the hp corresponding to that in Vc II, Vc III, Kb. Ed follows A/C-KA_2^+ for B and aligns the beginning of the hp in Vc II (*colla parte*) accordingly. In Vc III, Kb, Ed retains the clearly placed hp (75.1 to end of bar), given the independent repeated-quarter-note pattern, distinct from the vocal and *colla parte* parts.

75 Hrn II: E_6 and E-St give a short, closely spaced hp pair centered on the notehead; in A^+, the hp pair is likewise centered on the notehead (despite the gener-

Bärenreiter Leseprobe Sample page

ally somewhat inconsistent hp placement in both sources here). Ed retains the independent single-note swell, distinct from the phrase-shaping dynamic in S, A, T (cf. preceding comment).

76–78 Va I/II, Vc I/II: see comment on Par-1: 12–14 / Par-2: 76–78.

80, 81, 82, 83 Strings: in E_6, cresc–dim hp pairs (see *EPPI*) are less clearly placed than in A^+ (engr inacc). Ed regularizes following A^+.

87 Hf: in E_6, cresc hp begins slightly before 87.2 (engr inacc); in Ed at 87.2 in accordance with A^+ and E-St.

92 Fl I/II, Ob I/II, A: see comment on Par-1: 59 / Par-2: 92.

92 Hf: see comment on Par-1: 59 / Par-2: 92.

107–108 Fl, Ob: A^+ has cresc–dim hp pairs centered on the barline (see *EPPI*); in E_6 and E-St, cresc hp is overextended (engr inacc). Ed places the hp pairs following A^+ and by analogy with A.

109 Fag, T: in E_6, the cresc hp begin at 109.1 (engr inacc); in A^+ and A/C-KA_2^+ consistently at 109.2; Ed adopts this placement.

109–110 Ob: in E_6, the cresc hp begins at ca 109.3 and ends at 110.4; in E-St, Ob I, it likewise begins at 109.3 and ends at 110.3, while in Ob II it spans 109.3–110.4. In A^+ it begins (after corr at 10[illegible]2 and ends at 110.3. Ed adopts the placement a[illegible] aligning the beginning of the hp with that in Fa[illegible] and [illegible] (see preceding com-
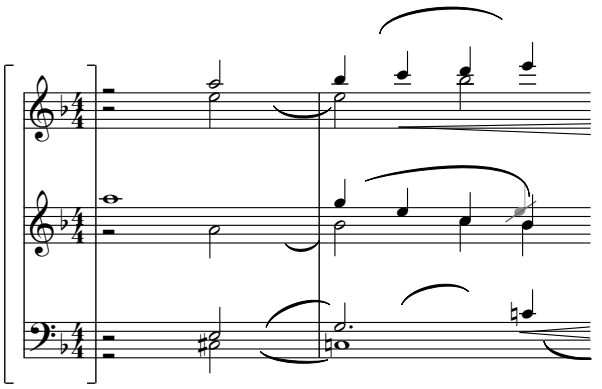
[illegible]he cresc hp begins slightly after 109.1;
[illegible]p is positioned slightly to the right,
[illegible]-St, Fl I [illegible]s an h[illegible] spanning
[illegible], followed by written *cres*
[illegible]g on th[illegible] second note (e^2)
[illegible] of the [illegible]al, with additional
[illegible]ave. Given these inconsist-
[illegible]nning of th[illegible] cresc h[illegible]h
[illegible] comment on 109 and
[illegible]ning the entire b[illegible]as[illegible]n a[illegible]

[illegible]KA at 111.1 (missing in A^+ and
[illegible]positioned to 111.2, following
[illegible]d with phrasing and text underlay
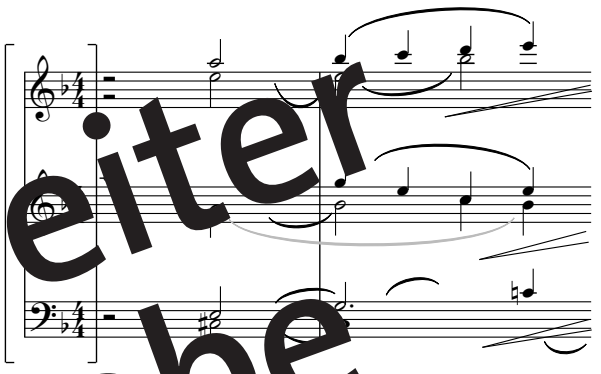
129 Va, Vc I/II, Vc III, Kb: see comment on Par-1: 39 / Par-2 : 129.

130–132 Tutti: see comment on Par-1: 40–42 / Par-2: 130–132.

130.4 Ob I: at 40.4, A^+ shows a correction. Brahms deleted E^2 and corr to $b\flat^1$, so that both oboes have $b\flat$ at 40.4. The correction is adopted in E and E-St. But it appears that the later corresponding identical passage was overlooked in the entire correction process, as all sources give e^2 at 130.4. This oversight may be related to the revision of the passage in the autograph beginning at m. 106, including the cancellation of an entire page and cross-referenced continuation across several pages out of sequence; the parallel bar occurs at the end of this section. It seems unlikely that the otherwise identical passages should differ in this single pitch. Ed therefore gives $b\flat^1$ in Ob I also at m. 130.4.



mm. 39–40 in A^+ (Fl, Ob, Fag), showing Brahms' correction



m. [illegible]9–130 in [illegible], Ob, Fag)
[illegible]evio[illegible]tions including nGA give $b\flat^1$ a[illegible]40.4 bu[illegible]
e[illegible]t 130.4, and do not address thi[illegible]rge[illegible]ce.
Tutti: A^+ clearly shows [illegible]im h[illegible]r ("[illegible]
shape[illegible]") centered on th[illegible]first [illegible]ote[illegible]. In[illegible]-St,
A/C-K[illegible]$_2^+$, and E[illegible]A the [illegible]the short and closely
[illegible]ed [illegible]orm[illegible]s essentially reserved, though with
inco[illegible]sis[illegible]ncie[illegible]t placemen[illegible]. In E_6, the hp pairs in
the [illegible]ring parts are positioned slightly further to the
[illegible]ft than those in the choir parts; only in Va does the
[illegible]esc hp begin earlier. Ed regularizes the range of the cresc–dim hp pairs and places them clearly centered on the first note in 143, following A^+.

Nr. 2, „Denn alles Fleisch es ist wie Gras"

upbeat to 1–74; 126–191 In the funeral march, with its recurring passages and corresponding segments, the texture is organized in clearly defined groups with parallel rhythmic structures and dynamic shaping. The placement of hairpins and dynamic markings has been regularized to ensure consistent alignment within these groups. Accordingly, minor adjustments to their placement are not documented individually in the commentary.
In A^+, bars 127–197 are not fully written out but are given as a da capo reference to 3–73. Commentary on the da capo section is therefore given together with the commentary on the corresponding bars in the opening section, the *da capo* bars being given in parentheses.

upbeat to 1 / 200 Va: E includes *senza sord.* in m. 200, but no *con sord.* at the beginning of the movement (or elsewhere). Vl I and Vl II have *con sord.* at the beginning

Bärenreiter Leseprobe Sample page

of the movement and *senza sord.* in m. 200 in all sources. E-St and aGA give *con sord.* in Va at the beginning of the movement (and *senza sord.* in m. 200). Ed supplies *con sord.* for Va in brackets at the beginning for reasons discussed in *EPPI*.

2 Picc: *m. v. legato ma un poco marcato* missing in E_6; added in accordance with E-St and A^+ (implied there in abbreviated notation), and by analogy with Fl I/II, Ob I/II, Cl I/II, as well as by analogy with m. 126.

8–10 (132–134) Klar, Fag, Kfag, Strings: in A^+, Brahms consistently notates elongated accent signs on beat 3 (see *EPPI*), with very few unclear cases. E_6 and other sources (including C-$St_{W\text{-}Kfg}$) in a number of cases give them inaccurately as regular accents instead (>). Ed retains the elongated accent signs consistently, following A^+.

14 (138), 16–19 (141–143) Fag, Kfag, Vc, Kb: as above for 8–10 (132–134).

18–20, 38–40 Fl, Klar, Fag: cresc hp cannot be regularized analogously in mm. 18–20 and mm. 38–40. In the latter group of bars (with added choir), they begin already at the start of the preceding bar, and their placement and extent differ significantly and consistently from those in 18–20 in E, A+, a[illegible] E-S[illegible] Ed therefore retains the different source readings in the two passages.

28–29 (152–153), 34–37 (158–161), 66–70 (191–19[illegible] Kfag, Vc, Kb: as [illegible]).

34–3[illegible] [illegible]95) Kfag, Vc, Kb: as above

[illegible], Va: as above [illegible]

dynam[illegible] mark-

ective entries:

f in Pos I at [illegible].1

hout a pred-

epresent a further

fferentiation be-

I). Ed, however, fol-

indications in the score

the intended execution

performance context.

99–100 Ch: in E_6 and E-KA, cresc hp ends at 100.2 (engr inacc). Ed follows A^+ and A/C-KA_2^+ (A, T, B), aligning the peak of the cresc with the harmonic and melodic development and with the emphasis in the text underlay.

103 Vc: stacc dot missing in 103.1 in E_6, added following E-St.

205 / 206 Tutti: in A/C-KA_2^+, ♪ = ♩ is entered at the double bar below the piano staves.

Par-1: 225–226 / Par-2: 297–298 Fl, Ob, Klar, Ch: in Ch, E_6 appears to give a cresc–dim hp pair in Par-1, both hp spanning only half a bar (contrary to its tendency to give hp pairs overextended); dim hp ends at ca 226.4. In A^+ and E-KA, the dim hp clearly spans the whole of m. 226; in A/C-KA_2^+, it ends at ca 226.4 in A/T and between 226.3–4 in S/B and the pno red.
In Par-2, Ch in E_6, A/C-KA_2^+, E-KA, and E-Ch clearly shows a symmetrical cresc–dim hp pair centered on the barline, both hp spanning half a bar.
Instrumental parts have only a dim and no cresc hp in Par-1 and Par-2. In Fl, Ob, Klar at both passages, E_6 (and E-St) gives dim hp beginning consistently at ca 225.4 / 297.4 and ending at ca 226.3 / 298.3 (essentially following A^+).
In Strings, E_6 and E-St likewise give the dim hp beginning at ca 225.4 / 297.4 and the end at ca 226.4 / 298.4; in A^+, hp in Vl I, Vl II, and Va begin between 225.3–4 / at 297.4, in Vc and Kb earlier, at ca 225.3 / 297.3, due to Brahms' expansive handwriting here.
Kfag (only playing at 225–226): in C-$St_{W\text{-}Kfg}$, dim hp corresponds to Vc/Kb.
Ed gives a symmetrical hp pair in Ch at both passages, centered on the barline, with cresc hp beginning at mid-bar, dim h[illegible]ding at mid-bar of the following bar. For Fl, Ob, Klar and Strings, Ed gives the beginning of the dim hp at 225.4 / 297.4, following E-St and A^+. Different endings are retained, [illegible] regularization is not appropriate in Fl, Ob, Klar (at 226.3 / 298.3) and in Strings at the end of the bar; hp in the sources often end on the penultimate notehead before a phrase end or a dynamic marking, while implying continuation (cf. *Editorial Principles*).

Par-1: 228–229 / Par-2: 299–[illegible]8, A, T, B: in E_6, the cresc hp in [illegible]h begin at ca 228.1 and end at ca 228.4; the dim hp [illegible]t at ca 229.1 and end slightly after 229.3. In A^+, the cresc hp begins in S at ca 228.[illegible] in A/T slightly later, and in B after that, between 228.2–3 (page break after 228) the dim hp begin in T/B at ca 229.2, in S/A slightly later, in all ending slightly before the barline, in A/T after that, at ca first note of 230. In A/C-KA_2^+, the cresc hp essentially span m. 228; the dim hp begin at ca mid-bar in 229 and end consistently on the first note of 230. E-KA likewise gives cresc hp essentially for the whole of m. 228; the dim hp begins slightly after 229.3 and ends on the first note of 230. Ed places the cresc hp spanning m. 228 and the dim hp 229.3–230.1, following A/C-KA_2^+ (KA.pr) and, for the dim hp, also A^+ and E-KA, aligning its beginning with that in the Ww.
Cf. 299–302: although the passages are parallel, a fully consistent treatment is not possible due to strongly divergent readings of the cresc hp; the dim hp is, however, regularized analogously (see comment on 299–302).

Par-1: 237–241 / Par-2: 253–260 Fl, Klar, Fag, Hrn III, Ch, Vc, Kb: Ed regularizes the cresc–dim hp pairs shaping the recurring three-note motif in Par-1 (Vc/Kb in 237–238, Fl/Klar/Fag I/Hrn III in 239–240, and Ch in 240–241, where the motif starts on an upbeat after an initial rest in 240) and correspondingly in Par-2 (Fag/Vc/Kb in 253–254 and 257–258 as well as in Ch in 255–256 and 259–260, where the motif is integrated into the soprano line, with A/T/B supporting the phrasing in mm. 255 and 259). In E and E-KA, the hp pairs are placed inconsistently (in particular the cresc hp);

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

it gives the hp spanning 127.3–128.1, aligning the beginning with Par-1, and adopting the ending partly from A^+ and partly from E-St. Notat and engr inacc are cited as explanation. Thus, the beginnings of the hp are regularized, though this is not clearly required by the source evidence, while the endings are not.

128 Pk: in A^+, E_6, and E-St, the cresc hp spans the whole bar, including the rests, by analogy with the written *cresc.* in the wind parts. Since no crescendo can be executed during the rests, Ed gives the cresc hp only for 128.5–6, by analogy with m. 126 in the Pk. The transmitted whole-bar hp in A^+, extending over rests of this length, is unusual; also, it is notated rather faintly. The hp spanning the entire bar may have been intended to indicate that the timpanist should follow the dynamic development and enter on the final note of the bar at the corresponding dynamic level. Such coordination, however, is common in orchestral and chamber music performance practice.

144–156 Org: see comment on 53–63, 144–156.

150, 151, 152, 153 Hrn I/II (150, 152), Hrn III/IV (151, 153), Pos I/II/III: The dim hp here may have been intended by Brahms as elongated accents similar to those in the *Trauermarsch*; cf. *EPPI* and comments on mvt, mm. 8–10 (132–134) and parallel bars.

156 Fl, Ob, Klar: Ed retains the slurs as given in A^+, E, [illegible] note, on which the tie and [illegible]r ends, one slur spans the [illegible]d another slur the four[illegible] [illegible]places the beginning [illegible]te, not the four[illegible]

[illegible]–4; in Ed extended

[illegible]n E; added in Ed

[illegible]d T (196.7), following [illegible]hms in pencil), but [illegible]s supplied in brackets [illegible]ntries in A (198.3) and S

198 Org: in E-St$_{W\text{-}Org}$, the upper voice in the lower stave has g^1 at 198.1; inconsistent with T, Va, and earlier thematic entries, and with the harmonic context (no dominant seventh at 198.1–2). In Ed, g^1 is corr to e^1.

200 Org: in E-St$_{W\text{-}Org}$, the upper voice in the lower stave has b at 200.1; inconsistent with T, Va, and earlier thematic entries, and with the harmonic context (b not present in chord). In Ed, b is corr to $c\sharp^1$.

Nr. 4, „Wie lieblich sind deine Wohnungen“

11–13 Hrn, Ch: in E_6, the dim hp ends at 13.1; in A^+, E-Ch (S), E-St (Hrn II), A/C-KA_2^+, E-KA, it ends earlier, at 12.3. Ed adopts symmetrical cresc–dim hp pairs (“diamond-shaped”) in accordance with E_6, and consistent with the phrasing of the passage.

17 Klar, Hrn I: in E_6, the cresc hp begins at ca 17.1; in Ed it is aligned with the Ch to begin at ca 17.3, following A^+ (Klar doubling Ch; Hrn I sustaining the pedal tone).

18–19 Ch: in E_6, the cresc hp ends after 18.3, slightly before the barline. In A^+, the end of the cresc hp in S is aligned with Klar and Hrn I; in A and T it ends after 18.3, slightly before the barline, due to lack of space (caused by text underlay); in B it is missing. Ed follows A^+ (S) and adopts this hp placement for A, T, B, in accordance with *colla parte* Klar (SC; engr inacc in E_6).

31–32 T: in E_6, beginning of cresc hp is extended back to almost 31.1; in A/C-KA_2^+ to slightly before 31.2; in E-KA clearly to 31.1. In A^+, cresc hp begins at 31.2 as part of a cresc–dim hp pair (see *EPPI*). Ed follows A^+. End of cresc hp in E_6 slightly before 32.1, directly followed by dim hp at 32.2 (engr inacc). In A^+, A/C-KA_2^+, and E-KA cresc hp ends after 31.3, slightly before the barline, on first note of 32; dim hp begins slightly after 32.1 and ends after 32.2. Ed adopts this reading.

37–38 Ch: in E_6, all cresc hp begin at 38.1 (probably due to a page break); in E-KA, despite page break they begin at ca 38.2. In A^+ the cresc hp begin in S and T at 37.3, in A at 38.1, missing in B. Ed follows A/C-KA_2^+, consistently with the phrasing, and places the cresc hp begin in S at 37.3, in A, T, B at 38.1 (KA[illegible]), GA[illegible] regularizes all hp to begin at 38.1.

41 Ch: in E_6, the cresc hp begin at 41.1. Ed follows A^+, giving the pair with the cresc hp beginning at ca 41.2 (missing in Par-1, B, but SE, partly due to SC).

46–47 Fag II: in E_6, hp misplaced (following inconsistent vertical placement in A^+). In A^+, cresc hp clearly refer to upper parts only, while lower parts (entering on 47.1) have *p.* A separate hp pair in 47 for Fag II, analogous to Kb, cannot be excluded; however, such a short swell on a single note seems more characteristic of the string writing here, while the wind parts here are probably intended to have the same dynamic. Ed therefore regularizes the dynamic in Fag II in accordance with other second Ww parts. Ed also aligns dim hp in 47 with Ch (see following comment).

46–47 Ch/Ww: sources give the cresc–dim hp pairs inconsistently. Though the peak is essentially at 47.1, the distance between the end of the cresc hp and the beginning of the dim hp varies. E_6 has regularized cresc hp beginning at the first note (46.2), with the peak at 47.1, and the dim hp spanning the whole of m. 47, with essentially no separation between the cresc and the dim hp. E-KA shows very similar placement, but with the cresc hp beginning slightly before 46.2 (thus before the first note of the entry) and the dim hp ending slightly earlier than in E_6, shortly before the end of the bar.
In A^+, beginnings of the cresc hp and endings of the dim hp vary (notat inacc); the notes in different staves are not precisely aligned; the hp are partly placed within staves owing to lack of space; spacing

Bärenreiter Leseprobe Sample page

between the end of the cresc hp and the beginning of the dim hp is wider (ca 1–2 beats); the cresc hp begins slightly after 46.2; the dim hp in S, A, T ends (with divergence in detail) shortly before the first note of m. 48; in B ca at the barline to 48. In A/C-KA$_2^+$, likewise inconsistent; hp are placed within staves. Peak differs: In S at 47.1; in other voices later, at ca 47.2 (notat inacc). Spacing between the end of the cresc hp and the beginning of the dim hp likewise wider, ca 1 beat (S, A) to ca 2 beats (B). Beginning of dim hp: in S shortly after 47.2, in A at 47.3, in T/B shortly after 47.3. End of dim hp: in S at the barline to m. 48; in the other voices between barline and first note of 48.

Ed adopts a more symmetrical cresc–dim hp pair ("diamond-shaped"), centered on 47.1 (syllable "See-" of "Seele"), with wider separation, following A$^+$ (and essentially A/C-KA$_2^+$). The dim hp in Ww (*colla parte*) are aligned with Ch (cf. preceding comment).

67 Ch: in E$_6$ and A$^+$, all cresc hp begin at 67.3 (probably engr and notat inacc). In E-KA they begin somewhat earlier (in particular in B), in A/C-KA$_2^+$, they begin before 67.3, partly even before 67.2. Ed adopts and regularizes this reading, taking A/C-KA$_2^+$ to reflect the intended and conventionally understood execution (KA-pr).

96–97 Ww I/II: in E$_6$, the cresc–dim hp pair spans ca 96.3–[illegible]ts the placement as notated in A$^+$, giving [illegible]sc–dim hp pair ("diamond-shaped" [illegible]repeated note figure. [illegible]ns the beaming as given in E$_6$, [illegible] grouping of the accompany-[illegible]zes it following A$^+$, with a [illegible]in each bar. However, here [illegible]s to be a deliberate non-[illegible]arbitrary (engraver's alte[illegible]ned in nGA (p. [illegible]. [illegible]e slur is not clearly aligned [illegible]aring to end at last note in the [illegible], in A$^+$ and E-St it clearly ends [illegible]te in bar 131. Ed gives the end of the [illegible]ngly.

157, 161, 163 S, A (157) and T, B (161, 162): A$^+$ and A/C-KA$_2^+$ show short, closely spaced, "diamond-shaped" hp pairs centered on the notehead, with the cresc hp beginning before it, indicating a rather short swell. In both E$_6$ and E-KA the pairs have been shifted to the right, with the cresc hp beginning aligned with the notehead, perhaps to clarify that the hp pair does not apply to the preceding note here. E-KA retains the short form; in E$_6$, the pair spans the whole bar. These cases represent a practice whereby hp pairs centered on a notehead in the manuscript sources or engraver's exemplars were shifted to the right for print (see *Editorial Principles*).

Ed follows A$^+$, A/C-KA$_2^+$ and E-KA in terms of their shorter range and close spacing, but adopts the repositioning as in E-KA.

Nr. 5, „Ihr habt nun Traurigkeit"

6, 53 Fl I: *Solo* missing in E$_6$; added in Ed following A$^+$ and by analogy with Ob I (m. 4) and Klar I (m. 8), SE. In m. 53, *Solo* has been added in brackets by analogy with Ob in 49 and the opening of the mvt.

7 Fag I: *p* at 7.2 (entry) missing in E, added in Ed following E-St.

12 Va: in E$_6$, the slur in the upper voice begins at 12.3, in the lower voice at 12.4 (engr err). In A$^+$, a single slur is notated above the stave, beginning at 12.3 (abbreviated notation). By an w phrasing in parallel parts (Fl, Klar, Vl I, Vl II), Ed gives slurs in both voices beginning at 12.3. Both slurs are given beginning at 12.4 in nGA; while its commentary states that the musical text adopts the differentiated slurring (Va I from 12.3, Va II from 12.4), interpreting it as the result of a correction preceding E$_1$ and taking Va II to be followed more independently.

21–22 C[illegible] beginnings of the cresc hp in E$_6$ in S at ca 21.2, in T slightly before, in A slightly after 21.2. In A$^+$, T/B slightly before 21.2, S/A slightly after 21.2. In E-Ch, in S and A slightly before 21.2, in T and B at 21.2; in E-KA, hp are regularized to begin at 21.2. Ed follows E-KA (KA-pr), the reading essentially supported by the combined evidence of the other sources.

[illegible]nd of the cresc hp in E$_6$ at ca. 22.2 in B; in S, A, T very slightly after 22.2. A quarter rest at 22.2 in T makes any continuation of the cresc hp beyond this point impossible and suggests that it should likewise not extend further in S and A. In E$_6$, end of the cresc hp essentially at 22.2. In E-KA hp missing in S, in A and slightly after 22.2, in T/B very slightly before 22.2; in E-Ch, S, A and B at 22.2 (in B very slightly before), in T at 21.1, consistent with the phrasing and the following rest at 21.2; in A likewise at 21.1. Ed follows E-Ch, as these readings for each part are most consistent with the phrasing, whereas the other sources appear to give an over-generalized ending.

Beginning of the dim hp in E$_6$ slightly before 22.3; in A$^+$ shortly after 22.2 (in E$_6$ probably engr inacc, in A$^+$ notat inacc). In E-KA regularized to 22.3. In E-Ch, in S and B very slightly after 22.3, in A between 22.2–3 (apparently displaced; engr inacc), in T at 22.3. Ed places the beginning of the dim hp very slightly after 22.3, following E-Ch (S, B).

End of the dim hp in E$_6$ and E-KA at the barline; in A$^+$, likewise for S, T, B, but in A extending to the first note of the following bar (23.1). In E-Ch, hp likewise extended beyond the barline to 23.1 for A, T, B, while in S ending between 23.1–3. Ed follows E-Ch here, as the hp endings are most consistent with the phrasing in the Ch, whereas the other sources give a more generalized ending across all voices.

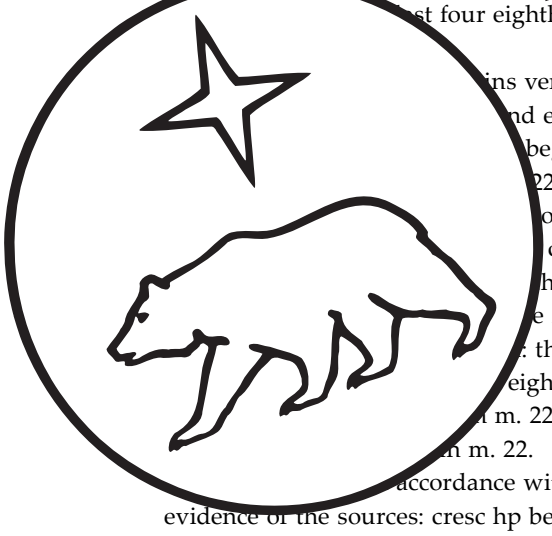
A/C-KA$_2^+$: of limited relevance for hp placement here. A single cresc hp and dim hp are notated and differently placed only below the alto stave (cresc 21.1–21.3; dim 21.3–end of m. 21). The positioning, however, anticipates that of the later parallel passages Par-2 (67–68) and Par-3 (70–71), consistently given there in

Bärenreiter Leseprobe Sample page

the other sources; in A/C-KA$_2^+$ itself, this positioning appears only in Par-2, and not again in Par-3.

21–22 Fag I/II, Vc, Kb: *colla parte* with B, with deviations. Vc/Kb enter only at 21.2 (rest at 21.1) and end on a quarter note and not a half note (22.1), whereas Fag I/II do not play the final note of the phrase (first note of m. 23). Across the sources and parts, beginnings and endings of hp are inconsistently placed (notat/engr inacc). Ed therefore regularizes the beginnings and endings of the cresc hp as well as the beginnings of the dim hp in accordance with B. The endings of the dim hp in Fag I/II and Vc/Kb are likewise aligned, though not with each other; in Fag I/II at the end of m. 22, consistent with the phrasing (no note but rest at 23.1), while in Vc/Kb they are regularized in accordance with the upper Strings (cf. following comment).

21–22 Vl I/II, Va: in E$_6$, the cresc hp begins in Vl I and Vl II slightly after 21.2 (before the second eighth note), in Va at 21.1; the cresc hp end in all three parts at the fourth eighth note in m. 22. The dim hp begin in all three parts very slightly before 22.3 (engr inacc) and span the last four eighth notes in m. 22. In A$^+$, the cresc hp begins in Vl I between 21.1–2 (ca on the second eighth note), in Vl II on the third eighth note; it ends in both parts very slightly before 22.3; the dim hp begins at 22.3 (in Vl I very slightly earlier; notat



st four eighth notes in m. 22;

ins very slightly before
nd ends on the third
begins very slightly
22 and spans the
o the left; engr
ca the second
he fifth eighth note
e fifth eighth note
: the cresc hp begins
eighth note in m. 21
m. 22; the dim hp
n m. 22.

accordance with the combined evidence of the sources: cresc hp beginning at the second eighth note in m. 21 and ending at the fourth eighth note in m. 22; dim hp beginning at the fifth eighth note in m. 22 and extending over the last four notes in m. 22.

53 Fl I: see comment on 6, 53.

56 Vl I, Vl II, Va: in E$_6$ (following A$^+$) and E-St (Vl II), the cresc hp begin on the fourth note of the bar, which is followed by an eighth rest (likely a notat inacc in A$^+$ adopted in E). In E-St (Vl I and Va), the cresc hp begin ca. at the eighth rest. Ed corrects the cresc hp to begin at the note following the eighth rest, consistent with the phrasing; a beginning on the final note of the motif within a slur, played in one bow and followed by a rest, would be very unlikely; nGA retains the reading in E and A$^+$.

69 Klar II: in A$^+$, E$_6$ and E-St, the last note is given as e^1 (sounding d^1); in Ed corr to e♯^{1} (sounding d♯^{1}) by analogy with Fl I, Ob I, Alt (notat err, SE). The correction is attested by handwritten corrections in copies of E-St consulted and in later prints (e.g. the Eulenburg score, ed. by Siegfried Ochs, ca 1900) and in aGA; according to nGA (p. 466), the misprint was already corr in E$_7$, which otherwise includes problematic editorial changes.

71 A: <> on 71.3 (as in S) missing in E$_6$ and A$^+$ (and nGA), added in Ed following A/C-KA$_2^+$, E-KA, and E-Ch (partly extended and/or misplaced there; SE) and by analogy with m. 68.

Nr. 6, „Denn wir haben hie keine bleibende Statt“

Incipit in title In E, E-KA, and E-Ch, as generally throughout these sources, only the Arabic numerals are given; in E-St, only the Arabic numerals. None of these forms reflects Brahms's intention to give Arabic numerals together with incipits (cf. *Editorial Principles*. A$^+$ and A/C-KA$_2^+$ give the incipit *“Denn wir haben hie”* (without quotation marks in A/C-KA$_2^+$), but it is crossed out. The incipits in the mvt titles of mvts 1–5 in A$^+$, A/C-KA$_2^+$, A-Kl4h$^+$, and E-Kl4h$_1$ correspond to the full first line of the respective text in A-Tx and Pr-Br; in mvt 7 the incipit does not but *Selig sind die Toten* several times for the complete wording, in contrast to *Denn wir haben hie*, which lacks its object.

In mvt 6, A-Kl4h$^+$ and E-Kl4h$_1$, the only earlier printed sources that include incipits in the titles, give *Denn wir haben hie keine bleibende Statt*, corresponding to the first line in A-Tx and Pr-Br. The shortened form *Denn wir haben hie* is syntactically and semantically incomplete and, having been crossed out in A$^+$ and A/C-KA$_2^+$, was presumably not pursued further as a title for this mvt Ed therefore gives the fuller form *“Denn wir haben hie keine bleibende Statt“*, in accordance with A-Kl4h$^+$ and E-Kl4h$_1$.

In nGA the incipit is given as *“Denn wir haben hie”*, but nGA also reports (p. 470) that a further source – the partly autograph, partly copyist's vocal score predating A/C-KA$_2^+$, presented by Brahms to Clara Schumann at Christmas 1866, with mvt 5 then still absent – gives the full form of the incipit as *Denn wir haben hir* [sic] *keine bleibende Stadt*.

On the reading “Statt” vs. “Stadt”, see *EPPI*.

1–2 Vl I/II, Va, Fl, Ob, Klar: in E$_6$, narrow-spaced cresc–dim hp pairs are given in both m. 1 (Strings) and m. 2 (Ww), but their placement differs due to the unequal spacing of the bars. In m. 1, the cresc hp begin only slightly before the whole-note notehead, with the center between the notehead and the barline, and the dim hp crossing the barline and ending before 2.1. In m. 2, with more horizontal space being available, the cresc hp begin only minimally before the notehead; the pair is evenly positioned within the bar, with its center at mid-bar and the dim hp ending slightly before the barline. In both cases the pairs are essentially symmetrical.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

by Brahms at m. 109, indicating that Kfag is to follow Kb (the preceding bar, m. 141, is one of the bars not fully realizable on Kfag and is therefore given an octave lower in Ed; see comment on mm. 95, 98, 141, 144).

144 Kfag: see comment on 95, 98, 141, 144.

150 Kfag: *f* missing in C-St$_{W\text{-}Kfg}$ (after a page break between mm. 149/150); supplied in Ed following the parts on which the Kfag part is based (Kb in A^{+}/E$_6$ and E-St$_{W\text{-}Vc5}$).

198 Kfag**:** in E-St$_{W\text{-}Vc5}$, Brahms specifies that Kfag should follow Vc from letter C (m. 68) and, after the page break, again at the top left of the new page, above m. 72. C-St$_{W\text{-}Kfg}$ gives this bar accordingly. At a later stage, an 8va line was added beneath this bar, probably around 1920 (see *EPPI*). In aGA, however, only the first note (written g♯^{1}) is notated one octave lower, whereas the rest of the bar is not; nGA recommends performing the entire bar one octave lower. However, in practice, an adjustment of these bars in the musical text is not warranted (see *EPPI*). Ed follows Brahms' indication in E-St$_{W\text{-}Vc5}$ and the original notation in C-St$_{W\text{-}Kfg}$; see *EPPI*. Cf. comment on 95, 98, 141, 144.

204 Kfag: in E-St$_{W\text{-}Vc5}$, Brahms specifies that Kfag should follow Vc from letter C (m. 68) and, after the page break, again at the top left of the new page, above m. 72. In E-St$_{W\text{-}Vc5}$ (and E), the first note in m. 204 is C in V[illegible] in Kb. The copyist in C-St$_{W\text{-}Kfg}$ wrote [illegible]note seems to be a later addi[illegible]). Ed gives C, following [illegible]$_{Vc5}$.

[illegible]dded in Ed following

[illegible]egins at 237.1 and [illegible]ightly before 237.7 [illegible]t (Fag I/Fag [illegible]) [illegible]ent, with [illegible]ight [illegible] red in E-KA and [illegible]ore closely spaced hp [illegible]n, so that about half [illegible]rt of the Hrn I/II stave; [illegible]ven in E-St (Hrn I/Hrn II). [illegible] Hrn I/II following E$_6$ and E-St. In Fag, Ed gives the hp pair in Fag in accordance with E$_6$ and E-St, but aligns its placement with that in T/B, with which they play *colla parte*. According to the Commentary, nGA adopts the hp pair placement as in A^{+}; in the musical text, however, the realization does not fully correspond to that in A^{+}.

237 Fag, T, B: in E$_6$ and E-KA, T/B have cresc hp essentially spanning 236.5–237.3 and dim hp spanning 237.7–238.3; in Fag (though *colla parte*), the cresc hp spans 237.1–237.4, and the dim hp begins slightly before 237.7 and extends to the end of m. 237. In A/C-KA$_2^{+}$, hp placement is almost identical, though slightly inconsistent. In A^{+}, T/B have an essentially identical hp pair; in Fag, however, the pair is shorter (similar to the pair in 235 in Fag and also T/B/Va), centered on the middle of m. 237 and spanning the bar (probably notat inacc); nGA adopts the placement of the hp pair in Fag as in A^{+}; Ed aligns it with that in T/B (*colla parte*; cf. m. 235).

265 A: all voices have stacc dots on "und" (end of 265) and on "Kraft" (266.1). In S, T, B, "und" is a half note (265.7); in A, the preceding melisma on "Kraft" extends to 265.7, so that "und" falls on m. 265.8 as a quarter note; the following "Kraft" is a half note in all voices (266.1). In A^{+} and A/C-KA$_2^{+}$, A has an additional stacc dot at m. 265.7 (on the penultimate note of the bar, preceding the final quarter-note with "und"), in A^{+} written more lightly. In E$_6$, E-KA, and E-Ch, A has no stacc dot on 265.7. The additional stacc dot may be a notational error in A^{+} and A/C-KA$_2^{+}$, or Brahms may later have decided to omit it and give stacc consistently on "und" only. Ed does not adopt the additional stacc dot as the printed sources consistently give stacc on "und" only, a reading that is also consistent with the articulation in the other choral parts in relation to the text underlay. In nGA, the additional stacc dot has been adopted.

2[illegible] 3[illegible]5–3[illegible].7 Pos III, Tuba: in E$_6$, stacc dots are missing; added in Ed following essentially A^{+} and E-St (in A^{+}, all three trombones and tuba are notated on a single stave and the staccato dots are given only once below the stave in E-St, the dots in m. 288 are missing in the tuba part).

[illegible]his may represent a specific example of Brahms' [illegible] late differentiation between stacc and port[illegible] (see *EPPI*).

Par-1: 297–298 / Par-2: 323–324 Ch: A has no hp in either Par-1 or Par-2; [illegible] other sources include [illegible]m hp. In E$_6$, however, the beginning of the dim hp are inconsistently placed (engr inacc): In Par-1, hp in S, A, and T begin at [illegible]7.1; in Par-2, the hp in S begins at 323.3, in A slightly later, and in B (not present in Par-1) later still. E-KA and A/C-KA$_2^{+}$ give hp in Par-1 and Par-2 consistently, and essentially in accordance with Par-2 in (despite minor differences in alignment). Ed regularizes the hp in Par-1 and Par-2 following Par-2 in E$_6$, thus in accordance with E-KA and A/C-KA$_2^{+}$ (KA-pr).

Par-1: 303–304 / Par-2: 329–330 Kfag: in C-St$_{W\text{-}Kfg}$, entry at m. 303.7 in Par-1; but in Par-2, entry only on the following downbeat, 330.1. In E-St$_{W\text{-}Vc5}$, Brahms' instructions indicate entry consistently on the downbeat in both Par-1 and Par-2 (at 304.1 and 330.1). Ed gives the earlier entry at m. 303.7 in brackets. The two passages are not entirely identical, as continuation and instrumentation differ (Trp I/II and Pos III entering on the upbeat only in Par-2, at 329.7). It cannot be determined whether Brahms intended different entries for Kfag in Par-1 and Par-2, entries on the downbeat in both, or entries on the upbeat in both (no such reading is transmitted for mm. 329–330 in the sources).

312.5– 314.7 Pos III, Tuba: see comment on 288, 312.5–314.7.

323–324 Ch: see comment on Par-1: 297–298 / Par-2: 323–324.

329–330 Kfag: see comment on Par-1: 303–304 / Par-2: 329–330.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

336 Vc: Slur spanning the entire bar missing in E, but clearly present in A^+. Ed adopts the slur, following A^+ and in accordance with Va in the same bar.

349 Va: in E_6 and E-St, the grace note g is missing. In A^+, it is given, closely resembling the *f* notated above it and probably taken by the engraver for a redundant dynamic marking and therefore omitted, and left uncorrected in E and E-St. It is unlikely that Brahms intended this omission, given the corresponding grace notes in Vl I/II and the particularly idiomatic and readily playable viola writing with the grace note g included.

Nr. 7, „Selig sind die Toten"

7, 15, 31, 108, 124 Ch, punctuation in text underlay: in E_6 and A_+, comma after "sterben" missing throughout; given in Ed following A-Tx, text underlay in A/C-KA_2^+, prefatory printed text in $E_{1–4}$ and E-$KA_{1–2}$ and E-KA_4 (acc. to nGA also in E-KA_3), text underlay in E-KA and E-Ch, and in accordance with Pr-Br and Brahms' copy of the Bible (1832/33).

17 Kfag: In C-$St_{W\text{-}Kfg}$, hp as in Vc; deleted in E, following A^+, E_6 (Kb), and E-$St_{W\text{-}Vc5}$ Kfag doubling Kb here).

Par-1: 22–23 / Par-2: 115–116 S, A, T in the sources, the placement of cresc–dim hp pair differs slightly in extent, [illegible] centering. More importantly, in Par-2 [illegible]sing in T in all sources, presumably [illegible]he sustained note and differen[illegible]ar-2. Ed follows the regul[illegible] E_6, which is identical in [illegible]sentially consistent with the [illegible] sources.
[illegible]Par-1: in A^+ [illegible]m hp i[illegible] ca. 30.4 a[illegible]d ends at ca[illegible]ntly aligned; in [illegible]l (with [illegible]e figuration) it extends to the [illegible]m hp in Ch, Vl II, Va and Vc [illegible]un ca. 30.3–31.3, the end aligning [illegible]derlay and phrasing in the chorus. In [illegible]ginning is regularized likewise, while the end is later than in the other parts, slightly after 31.4 in accordance with the independent eighth-note figuration. In A/C-KA_2^+, the placement is inconsistent: in S, dim hp begins at 30.3 and ends slightly after 31.1; in A it begins between the barline and 31.1; in T/B it begins slightly before 31.2; in A/T/B it spans m. 31. In pno red, dim hp begins slightly before the barline to 31 and spans m. 31 as well. In E-KA, the hp in Ch is regularized to span ca. 30.2–31.2; in pno red it begins at 31.1 (owing to lack of space) and ends between 31.3–4. In E-Ch, partly owing to the dense layout, placement is less clear and inconsistent: In S from 30.1 to 31.1, in A from ca. 30.4 to slightly before 31.4, in T from ca. 30.3/4 to between 31.4 and the barline, in B from ca. 30.3 to 31.4.
In E-St, dim hp in Vl I begins at 30.3 and ends at the end of m. 31; in Vl II placement is less clear (dim hp spanning two whole notes); in Va it begins ca mid-bar in m. 30 and ends slightly after 31.3; in Vc it begins at ca. 30.4 and ends at 31.3. In E-$Kl4h_1$, hp in Secondo ca. 30.2–31.3; Primo (with Vl I figuration) ca. 30.2 to the end of m. 31.
Tutti, Par-2: No hp are given in any of the sources in these two bars in the reprise, Par-2.
Ed adopts the placement of dim hp in mm. 30–31 (Par-1) essentially as given in E_6, consistent with the phrasing in Ch and the independent figuration in Vl I (the later ending of the hp in Vl I clearly and consistently given in almost all sources). In the reprise (Par-2), Ed gives a footnote indicating that, although no hp are given in any of the sources, a similar execution suggests itself.
In nGA, dim hp in Par-1 span[illegible]0.3–31.4 in Ch, 30.3 to the end of [illegible]1 in Vl I and 30.3–31.3 in Vl II, Va, and Vc. The parallel passage (Par-2) is not taken into account here, as elsewhere.

31 Cresc punctuation in text underlay: see comment on 7, 15, [illegible]8, 124.

Par-1: 32–33 / Par-2: 125–126 Fl, Klar, Fag, Ch, Strings: Ed regularizes cresc–dim hp pairs in Par-1 and parts playing *colla parte* with the chorus (Fl, Klar, Fag, Vc, Kb) in accordance with the clearly aligned and more consistently notated chorus parts in A^+, E-KA and A/C-KA_2^+ in the corresponding bars in the opening section (Par-1) and reprise (Par-2).
Vl I, with its independent eighth-note figuration, is treated separately, its hp pair being consistently placed in Ed. Ed therefore follows E_6 in this part. In Par-1 [illegible]25 the cresc hp begins slightly after the second eighth-note, and in 33 / 126 the dim hp ends on the sixth. This positioning seems to follow the placement in the reprise in A^+ (Par-2). Also, E_6 appears (inconsistently) to regularize the hp positioning in other parts in accordance with Vl I.
Vl II, Va: hp placement differs between Par-1 and Par-2. In Par-2, Vl II and Va play (quasi) *colla parte* with the chorus, whereas in Par-1 they feature a syncopated repeated-note pattern, resulting in a closer rhythmic alignment with Vl I. Ed therefore adopts the hp placement of Vl I for Vl II / Va in Par-1, but aligns them with the chorus in Par-2. In nGA, the two passages have not been compared in the Commentary (as in other cases), but give both in a uniformly regularized form, with the cresc hp beginning between 32.1–2 / 125.1–2 and the dim hp ending between 33.3–4 / 126.3–4.

37–38 Fl I/II: in A^+, A-$Kl4h^+$, and E-$Kl4h_1$, a slur in each part also extends from the last note in m. 37 to the first note in m. 38 (in A^+ above the stave for Fl I, below it for Fl II); both are missing in E_6. This may be either an engr err, or Brahms may have decided to delete the slurs for Fl I and Fl II, a reading not adopted in E-$Kl4h_1$. As the situation here is not directly comparable to the other paired eighth-note figures in this passage and elsewhere – the flutes forming an exposed upper-voice line, continued differently to

Bärenreiter Leseprobe Sample page

round off the section – Ed omits the slurs, following E_6, on the assumption that this reflects Brahms' final intention for the phrasing here.

44–47 T, B: cresc–dim hp pairs ("diamond-shaped," centered on the barline) are placed as in A^+ and A/C-KA_2^+ (and partly E-KA) in Ed; inconsistent placement in E_6 (engr inacc).

Par-1: 52–53, Par-2: 90–91 Ch: in E_6, the cresc hp in S and A begin at 52.2, in T and B very slightly later. In S and A they end between 52.4 and the barline, in T and B very slightly after 52.4; dim hp begin at 53.1 and end at 53.3. A^+ has the cresc–dim hp pair only in S and A (certainly intended for all voices), essentially identically placed except that the cresc hp end slightly after the barline. A/C-KA_2^+ shows similar placement to E_6, except that the cresc–dim hp pair is missing in B, and that the cresc hp begin between 52.2–3 in S and A, and slightly after 52.2 in T. In E-Ch, a similar pattern with beginnings of cresc hp inconsistent: in S on 52.3, in A slightly before 52.3, in T very slightly after 52.2, in B at 52.2. In E-KA, placement similar to E_6, except that all cresc hp begin at 52.3.

In E_6, dim hp as in Par-1 (in E_6). But the cresc hp begin at 90.3; in S/A/B they end almost at the barline, in T slightly before 90.1. A^+ has a single cresc–dim hp pair, notated in T (probably intended for all voices), clearly [illegible] on 91.1 and beginning slightly before [illegible] ingle cresc–dim hp pair in T [illegible] y spaced and shorter. E-KA [illegible] on as in Par-1. In E-Ch [illegible] trast to Par-1. [illegible] the same placement [illegible] of the cresc hp and [illegible] pite minor incon- [illegible] ted in the sources [illegible] (endings of the [illegible] d dim hp are sur- [illegible] s and not discussed [illegible] s). A beginning of the [illegible] sulting in rather sym- [illegible] KA, could be intended, but [illegible] and (partly) not supported by A/C-KA_2^+. Both give the beginnings of the cresc hp before beat 3 in Par-1, and A^+ also in Par-2. In the majority of cases these two manuscript sources provide a clearer indication of whether a symmetrical placement is intended. In E_6 and A^+ the following phrase in Par-1, 54–56 and Par-2, 92–94 also essentially does not exhibit symmetrical hp pairs. The cresc hp begin slightly after 54.4 / 92.4; in E-KA the cresc hp begin regularized at 55.1 / 93.1, possibly also owing to a page break before m. 55; A/C-KA_2^+ has (inconsistent) later beginnings of the cresc hp (cf. comment on Par-1: 54–56, Par-2: 92–94, Par-3: 94–96). The symmetrical pairs in E-KA in all passages appear to result from a simplifying standardization. For these reasons, Ed positions the cresc hp to begin between 52.2–3 and 90.2–3, as in the majority of sources.

In nGA the cresc hp begins in Par-1 slightly before 52.2, and in Par-2 it begins at 90.3, on the basis of interpreting the sources for each passage separately, without comparison of the parallel passages and without considering mm. 54–56, 92–94, 94–96 here (see comment below).

79–80 Klar, Hrn IV, S, A, T: Ed adopts the placement of the cresc–dim hp pairs as in A^+ and A/C-KA_2^+. E_6 and E-KA give them extended and inconsistently placed (engr inacc).

Par-1: 54–56, Par-2: 92–94, Par-3: 94–96 Ch: in E_6 and A^+, the cresc hp begin essentially slightly after 54.4 / 92.4 / 94.4, despite inconsistencies in different voices across both sources: in A^+ in Par-1, only the cresc hp in B begins slightly later, between the barline and 55.1; in E_6 in Par-2, only the cresc hp in S begins slightly later, between the barline and 93.1; in [illegible] in Par-2, the cresc hp in T and B begin slightly earlier at ca 92.3; in E_6 in Par-3, the cresc hp in T and B begin between the barline and 95.1; in A^+ in Par-3, there is a page break between mm. 94 and 95, all cresc hp begin on the new page at the beginning of the stave, before 95.1 (endings of the hp and spacing between cresc and dim hp are sufficiently consistent in the sources and therefore not discussed separately; cf. *Editorial Principles*). E-KA shows a simplifying standardization (which include[s] mm. 92 and 96, see comment on Par-1: 52–53, Par-2: 90–91), with cresc hp beginning in 54.4 / 92.4 / 95.1; in E-Ch all cresc hp begin [illegible]-where after the barline; A/C-KA_2^+ has (inconsistent) later beginnings of the cresc hp.

Ed places the cresc hp to begin slightly after 54.4 / 92.4 / 94.4 (as consistently given in E_6 and A^+, taking into account the similar positioning in mm. 52 and 90 (cf. comment on Par-1: 52–53 and Par-2: 90–91).

As part of a local regularization to symmetrical cresc–dim hp pairs, nGA places the cresc hp to begin in Par-2 at 93.1 and in Par-3 at 95.1, but does not take into account Par-1 or mm. 52–53 and 90–91; the isolated consideration of these passages is reflected in the varying placement of the cresc hp.

108 Ch, punctuation in text underlay: see comment on 7, 15, 31, 108, 124.

115–116 S, A, T: see comment on Par-1: 22–23 / Par-2: 115–116.

123–124 Tutti: see comment on 30–31, 123–124.

124 Ch, punctuation in text underlay: see comment on 7, 15, 31, 108, 124.

125–126 Fl, Klar, Fag, Ch, Strings: see comment on Par-1: 32–33 / Par-2: 125–126.

131 Va: hp missing in E_6 and A^+, but present in E-St; supplied in Ed, also by analogy with Vc.

132–134 A: two rather short "diamond-shaped" hp pairs, one in m. 132 for "*se-*", one in m. 133 for "*sind*", are not given in E_6, but are present in A^+, E-KA, E-Ch, and A/C-KA_2^+. Conversely, only one cresc–dim hp pair spanning mm. 133–134 is given in E_6, not in A^+, E-KA, E-Ch, and A/C-KA_2^+. In all copies consulted, no handwritten entries to add or cross out hp pairs were found. Ed gives both readings, as they may be understood either as alternatives or as complementary,

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.