

Johannes  
**BRAHMS**

---

Schicksalslied  
op. 54

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

herausgegeben von / edited by  
Rainer Boss

Urtext

Partitur / Full score



---

Carus 10.399

## Vorwort

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

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

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

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

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

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

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

<sup>1</sup> Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, 8 Bde., Berlin 1904–1914.

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

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

<sup>4</sup> Floros (Anm. 3), S. 73.

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

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

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

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

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

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

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

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

Bonn, im Frühjahr 2014

Rainer Boss

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

<sup>7</sup> Kalbeck (Anm. 1), Bd. 2, S. 366.

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:

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

## Foreword

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>1</sup> Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, 8 vols., Berlin, 1904–1914.

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

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

<sup>4</sup> Floros (note 3), p. 73.

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

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

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

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

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

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

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

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

Bonn, spring 2014  
Translation: Elizabeth Robinson

Rainer Boss

<sup>6</sup> *Johannes Brahms, Briefwechsel*. Published by the Deutsche Brahms-Gesellschaft, Berlin 1907–1922, Reprint, Tutzing, 1974, vol. III, p. 40.  
<sup>7</sup> Kalbeck (note 1), vol. 2, p. 366.

The following performance material is available:  
full score (Carus 10.399),  
vocal score (Carus 10.399/03),  
choral score (Carus 10.399/05),  
complete orchestra material (Carus 10.399/19).  
Version with a reduced wind set by Russell Adrian:  
full score (Carus 10.399/50),  
complete orchestra material (Carus 10.399/69).  
For the vocal score, the choral score, the string parts, and the timpani part, see the original version. The 7 wind instruments of the arrangement are also available separately (Carus 10.399/59).

## Avant-propos

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

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

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

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

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

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

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

<sup>1</sup> Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, 8 tomes, Berlin 1904–1914.

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

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

<sup>4</sup> Floros (Annot. 3), p. 73.

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

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

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

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

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

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

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

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

Bonn, au printemps 2014  
Traduction : Sylvie Coquillat

Rainer Boss

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

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

<sup>7</sup> Kalbeck (Annot. 1), T. 2, p. 366.

Le matériel suivant est disponible :  
partition d'orchestre (Carus 10.399),  
réduction piano-chant (Carus 10.399/03),  
partition de chœur (Carus 10.399/05),  
parties instrumentales (Carus 10.399/19).  
Un arrangement avec un nombre diminué des instruments à vent de Russell Adrian est disponible également :  
partition d'orchestre (Carus 10.399/50),  
parties instrumentales (Carus 10.399/69).  
Pour la réduction piano-chant, la partition de chœur, les parties des cordes et la partie des timbales, voir la version originale. Les 7 parties des instruments à vent de l'arrangement sont disponibles séparément (Carus 10.399/59).

Schicksalslied  
von  
Friedrich Hölderlin.      Johannes Brahms op. 54.

Langsam und sehnsuchtsvoll.

Viol. I. in B.      Viol. II. in B.

Sopran.      Alt.      Tenor      Bass.

Violon. 1. *p. espressivo*  
*Con sord.*

Violon. 2. *p. espressivo*  
*Con sord.*

Viola. *ca. p sempre*

V. cello. *pizz.*

Clav. *p sempre*

Langsam und sehnsuchtsvoll.

H. Levi      H. V. Cello

Johannes Brahms, *Schicksalslied* op. 54

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

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

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



# Schicksalslied

op. 54

Johannes Brahms 1833–1897

Text: Friedrich Hölderlin 1770–1843

English version: Natalia Macfarren 1826–1916

## Langsam und sehnsuchtsvoll

Flauto I, II  
*p* sempre

Oboe I, II

Clarinetto I, II  
in Si<sup>b</sup>/B  
*p* sempre

Fagotto I, II  
*p* sempre

Corno I, II  
in Mi<sup>b</sup>/Es  
*p*

Tromba I, II  
in Do / C

Trombone I, II

Trombone III

Timpani  
in Mi<sup>b</sup>, Re, Si<sup>b</sup>/  
es, d, B  
*p*

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violino  
II  
*p* espress.  
con sord.  
*p* espress.  
div.

Viola  
*p* sempre  
pizz.

Violoncello  
*p*

Contrabbasso  
*p* sempre

Aufführungsdauer / Duration: ca. 16 min.

© 2014 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 10.399

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

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

Urtext  
edited by Rainer Boss

6

Corni

*p*

Timpani

A

Musical score for measures 15-20. The score includes piano accompaniment with multiple staves. Dynamics include *f*, *p*, *dim.*, and *div.*. A triplet is marked in the bass line. A large watermark "CARUS" is overlaid on the score.

Musical score for measures 21-26. The score includes a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *p*. A triplet is marked in the bass line. A large watermark "CARUS" is overlaid on the score.

Musical score for strings and woodwinds. The top two staves are for woodwinds (flutes/oboes and clarinets/bassoons) in treble clef. The bottom two staves are for strings in bass clef. Dynamics include *p* and *pp*. There are fermatas over the first two measures of the woodwind parts.

Corni

Musical staff for Corni (Horns) in treble clef, showing rests for the first four measures.

Timpani

Musical staff for Timpani in bass clef, featuring a triplet of eighth notes in the first measure.

Alto

Musical staff for Alto in treble clef, showing rests for the first four measures.

Musical score for piano and double bass. The piano part consists of two staves in treble clef, and the double bass part consists of two staves in bass clef. Dynamics include *dim.* and *pp*. There are fermatas over the first two measures of the piano part. A triplet of eighth notes is present in the double bass part in the third measure.

29 **B**

*p dolce*

*p dolce*<sup>3</sup>

1

*p*

*p dolce*

Ihr w - delt dr ben im Licht auf wei - chem Bo - den,  
 Ye - road on pa ways of light, thro' fields of a - zure,

*p*

Musical score for strings, including Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses. The score features various rhythmic patterns and articulations.

Musical score for brass instruments, including Corni, Trombe, and Tromboni. The score shows melodic lines for each instrument.

*p sempre dolce*

Ihr wan-delt dro-ben im Licht auf wei-chem Bo-den,  
 Ye tread on path-ways of light, thro' fields of a-zure

*p sempre dolce*

se-li-ge Ge-schies. an-delt dro-ben im Licht auf wei-chem Bo-den,  
 spir-its be- ad on path-ways of light, thro' fields of a-zure

*p sempre dolce*

an-delt dro-ben im Licht auf wei-chem Bo-den,  
 on path-ways of light, thro' fields of a-zure

Ihr wan-delt dro-ben im Licht auf wei-chem Bo-den,  
 Ye tread on path-ways of light, thro' fields of a-zure

Musical score for piano accompaniment, including the right and left hands. The score includes dynamic markings such as *p* and *pizz.*

C

*p dolce*  
*p dolce*  
*p dolce*  
*p dolce*

*p dolce*  
*p*

se - li - ge Ge - ni - en.  
spir - its be - yond the skies.

Glän - zen - de Göt - ter - lüf - te rüh - ren Euch  
Soft bal - my bree - zes light - ly fan - your white

molto *p*

se - li - ge Ge - ni - en.  
spir - its be - yond the skies.

Glän - zen - de Göt - ter - lüf - te rüh - ren Euch  
Soft bal - my bree - zes light - ly fan - your white

molto *p*

se - li - ge Ge - ni - en.  
spir - its be - yond the skies.

Glän - zen - de Göt - ter - lüf - te rüh - ren Euch  
Soft bal - my bree - zes light - ly fan - your white

molto *p*

*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*

*pizz.*  
*pizz.*  
*pizz.*  
*pizz.*



Timpani

leicht, robes, leicht, robes, glän - zen - de Göt - ter - lüf - te rüh - ren,  
 your white robes, soft bal - my bree - zes light - ly fan ye,  
 leicht, robes, rüh - ren your robes, leicht, robes, Göt - ter - lüf - te  
 your white robes, soft bal - my bree - zes fan ye,  
 leicht, robes, rüh - ren Euch leicht, glän - zen - de Göt - ter - lüf - te  
 your white robes, soft bal - my bree - zes fan ye,

D

Corni

rüh - ren Euch leicht, wie die Fin - ger der Künst - le - rin hei -  
 fan - your white robes, like the fin - ger that wake the harp's blest

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

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

- your leicht, wie die Fin - ger der Künst - le - rin  
 the harp's

D

div. arco

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco*

*a poco*

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

*cresc.*

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

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

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

*cresc.*

in Sai - ten, wie die Fin - ger, die Fin - ger der  
like the fin - gers, the fin - gers that

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

*arco*

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

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

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

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

9 - li - ge Sai - ten.  
in - spi - ra - tion.

pizz.  
f dim. p  
f dim. p  
f dim. p  
f dim. p

*p*  
*p dolce*  
 3  
 3  
 1  
 3

Trombe  
*p dolce*  
 Tromboni  
*p*  
 Timpani  
*tr*

*p dolce*  
 Schick - sal - los, wie der  
 Free from Fate, like a  
*p dolce*  
 Schick - sal - los, wie der  
 Free from Fate, like a  
*p dolce*  
 Schick - sal - los, wie der  
 Free from Fate, like a  
*p dolce*  
 Schick - sal - los, wie der  
 Free from Fate, like a

*p*  
 arco  
*p*  
 arco  
*p*  
 pizz.  
*p*  
 pizz.  
*p*

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

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

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

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

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

First system of musical notation, measures 1-4. Dynamics: *p*, *pp*.

Second system of musical notation, measures 5-8. Dynamics: *p dolce*, *pp*.

Third system of musical notation, measures 9-12. Includes lyrics in German and English. Dynamics: *p*, *f*.

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

Fourth system of musical notation, measures 13-16. Dynamics: *pizz.*, *div.*

I solo

Violin I and II staves with musical notation, including dynamics like *p* and *p dolce*.

Corno I/II

*p dolce*

Cornet I/II staff with musical notation and dynamics.

Geist. —  
shrin'd. —

Geist.  
shrin'd.

Geist.  
shrin'd.

Geist.  
shrin'd.

*p*

Und die  
And their

arco

*p* 3 3

arco

*p* 3 3

arco

*p*



Musical score for the first system, including vocal lines and piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a *dim.* marking.

Musical score for the second system with German and English lyrics. The lyrics are: "Und die se - li - gen Au - gen bli - cken in stil - ler, e - wi - ger / And their vi - sion ce - les - tial ga - zes se - re - ne on light e - ver -". The piano part includes a *pizz.* marking and a *dim.* marking.

Musical score for the third system, including piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a *dim.* marking.

muta in Do / C

*p* *pp*

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

*p* *pp*

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

*p* *pp*

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

*p* *pp*

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

arco

arco

*pp* *p*

*pp* *p*

Musical score for the first system, featuring four staves (Treble 1, Treble 2, Alto, Bass) with rests.

Musical score for the second system, including parts for Corni, Trombe, Tromboni, and Timpani. The Tromboni part includes a *pp* dynamic marking and a triplet of eighth notes.

Musical score for the third system, including parts for strings with *heit. ting.* markings and a large watermark 'GALAXY'.

Musical score for the fourth system, including parts for strings with *dim.*, *div.*, and *pp* markings, and a large watermark 'GALAXY'.

Allegro

pp

pp

pp

in Do / C  
a 2

pp

a 2

pp

pp

ten.

f

ten.

f

ten.

f

ten.

tr

tr

in Re, Do, Sol c, G

senza sord.

senza sord.

Allegro

f

f

f

f

mf a 2

*f*

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

*f*

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

*f*

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

*f*

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

*f*



Musical score for the first system, featuring four staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like "cresc.".

Musical score for the second system, featuring four staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like "cresc.".

Musical score for the third system, featuring four staves with lyrics in German and English, and dynamic markings like "cresc.".

den, es fal in die lei - den, lei - den - den  
 nish, they fal r, our ring, sor - ro - wing

den, es - die lei - den - den, lei - den - den  
 nish, they - our suf - fe - ring, sor - ro - wing

es they fei die lei - den - den, lei - den - den  
 they fei our suf - fe - ring, sor - ro - wing

len die lei - den - den, lei - den - den  
 ter, our suf - fe - ring, sor - ro - wing

Musical score for the fourth system, featuring four staves with rhythmic patterns and dynamic markings like "cresc.".

Musical score for the first system, including vocal staves and piano accompaniment. The score features a grand staff with vocal lines and piano accompaniment. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The piano part includes a trill in the bass line.

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

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

en - an blind - lings, blind - lings von ei - ner  
 ro - blind - fold, from hour to

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

Musical score for the second system, primarily piano accompaniment. The score features a grand staff with piano accompaniment. Dynamics include *ff* (fortissimo). The piano part consists of a continuous eighth-note accompaniment.



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

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

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

Stun - dern, blind - lings von ei - ner Stun - de zur  
 hour ven, blind fold from hour to hour they are

F

F

GP

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

GP

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

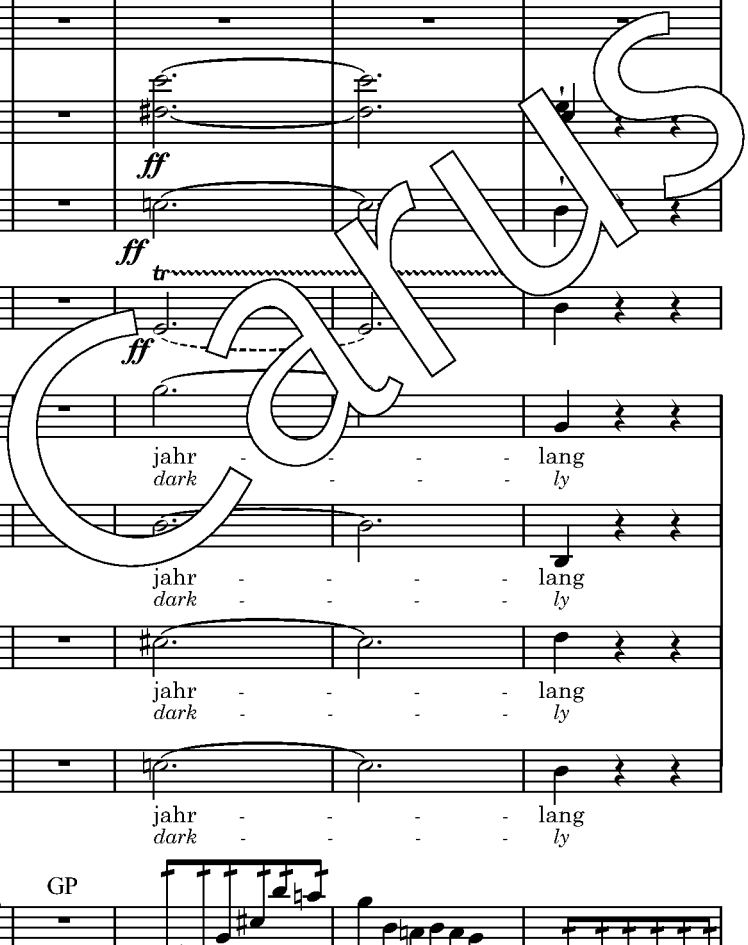
*ff*

a 2

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

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

by - fen, jahr lang  
 - pe by wor - tem - pest, dark - - - ly



Musical score for the first system, consisting of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has two flats. The first four staves contain rests. The fifth staff has a dynamic marking of *ff*. The bottom three staves also have *ff* markings. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the right side of the page.

Musical score for the second system, featuring five staves with vocal lines and lyrics. The lyrics are: "ins the Un - ge wis se hi - nab, / the Un - know lures us us be - low, / Un - ge wis se hi - nab, / know lures us be - low, / Un - ge wis se hi - nab, / known lures us be - low,". The first three staves have a dynamic marking of *p*. The fourth staff has a dynamic marking of *f*. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the right side of the page.

Musical score for the third system, featuring piano accompaniment. The first three staves have a dynamic marking of *pp*. The bottom two staves have a dynamic marking of *ff*. The music includes various rhythmic patterns and melodic lines.

Musical score for the first system, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music consists of whole notes and rests.

Musical score for the second system, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music consists of whole notes and rests.

Musical score for the third system, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music consists of whole notes and rests.

Musical score for the fourth system, featuring four staves with lyrics. The lyrics are: "ins the ge known wis lures se us". The music includes notes, rests, and dynamic markings like *p*.

Musical score for the fifth system, featuring four staves with piano accompaniment. The music includes notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *dim.*

G

hi - nab.  
be - low.

hi - nab.  
be - low.

8  
hi - nab.  
be - low.

se hi - nab.  
us be - low.

G

VI II

Va

Vc

Cb

sempre *pp*

sempre *pp*

sempre *pp*

*pp*

H

Musical score for strings and woodwinds. The score consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in a minor key and features a series of chords and melodic lines. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). A rehearsal mark 'H' is present at the top right.

Corni

Musical score for woodwinds and vocalists. It includes staves for Corni (Horn), Flute, Clarinet, and Bassoon. The vocal parts are for Soprano and Bass. The music is in a minor key. Dynamics include *p* (piano) and *p espress.* (piano, expressive). A rehearsal mark 'H' is present at the top right.

*p espress.*

Doch uns  
But we

*p espress.*

Doch uns ist ge - ge -  
But we have been fa -

H

Musical score for strings and woodwinds. The score consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in a minor key and features a series of chords and melodic lines. Dynamics include *dim.* (diminuendo). A rehearsal mark 'H' is present at the top right.

*p dolce* *dim.*

*p* *dim.*

*p dolce* *dim.*

*p* *dim.*

auf To - nd - - - - - ner  
To find - - - - - on

at - - - - - ner  
To find - - - - - on

ge - - - - - auf kei - - - - - ner, kei - - - - - ner  
to find on earth, - - - - - on

ben - auf k - - - - - ner, kei earth - - - - - ner  
nd - to f - - - - - on earth, on earth, - - - - - on

*dim.*

*dim.*

*p* *dim.*

*p* *dim.*



pp

pp

pp

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

pp

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

pp

Stät - - - zu zu ruhn,  
 earth - - - re - pose re - pose.

pp

te zu ruhn, zu ruhn,  
 re - pose, re - pose.

pp

dim.

pp

pp

ppp

pp

ppp

Musical score for the first system, featuring four staves. The top staff contains a melodic line with slurs and dynamics. The second and third staves are mostly rests. The bottom staff is a bass line. Dynamics include *p* and *pp*. A first ending bracket labeled 'I' is present at the end of the system.

Musical score for the second system, including vocal lines with lyrics. The lyrics are: "doch uns ist ge- / But we have been". Dynamics include *p esp* and *p*. A large watermark "CARUS" is overlaid on the score.

Musical score for the third system, featuring piano (*ppp*) dynamics and a first ending bracket labeled 'I'. The score includes multiple staves with melodic and bass lines.

Piano accompaniment for the first system, measures 224-229. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a complex texture with multiple voices in the right hand and a bass line in the left hand. The music is characterized by frequent chords and melodic lines with slurs.

Vocal staves with lyrics and musical markings. The lyrics are in German and English. The music includes dynamic markings such as *espress.*, *cresc.*, and *f*. Large, stylized letters 'A', 'C', and 'S' are overlaid on the staves.

doch uns, doch uns  
 But we but ns

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

espress. *f* *cresc.*  
 uns ist doch uns  
 we have we, but we

*p espress.* *cresc.* *f*  
 doch uns ist ge - ge - ben, doch uns  
 But we have been fa - ted, but we

Piano accompaniment for the second system, measures 230-235. The score continues with piano accompaniment for the vocal parts. It includes dynamic markings such as *p*, *cresc.*, and *mf*.

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

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

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

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

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

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

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

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

auf *find* ner Stät zu  
 on earth no re

auf *find* ner Stät zu  
 on earth no re

auf *find* ner Stät zu  
 on earth no re

auf *find* ner Stät zu  
 on earth no re

div.

pp

*pp*

ruhn,  
pose,

*pp*

zu  
re

ruhn.  
pose.

ruhn,  
pose,

*pp*

zu  
re

ruhn.  
pose.

ruhn,  
pose,

*pp*

zu  
re

ruhn.  
pose.

ruhn,  
pose,

*pp*

zu  
re

ruhn.  
pose.

*pp*

*pp*

*pp* sempre

*p*

Doch  
But

uns,  
we,

doch  
but

Doch  
But

uns,  
we,

doch  
but

Doch  
But

uns,  
we,

doch  
but

Doch  
But

uns,  
we,

doch  
but

2 soli

2 soli

Flauti

Oboi

Clarineti

Fagotti

a 2

*ppp*

*p* molto cresc.

Corni

a 2

*ppp*

Timpani

*ppp*

uns,  
we,

doch  
but

uns  
we

*p* molto cresc.

uns,  
we,

doch  
but

uns  
we

*p* molto cresc.

uns,  
we,

doch  
but

uns  
we

*p* molto cresc.

doch  
but

uns  
we

Tutti

*p* molto cresc.

*p* molto cresc.

Tutti

*p* molto cresc.

*p* molto cresc.

*p* molto cresc.

a 2

*p* molto cresc.

a 2

*p* molto cresc.

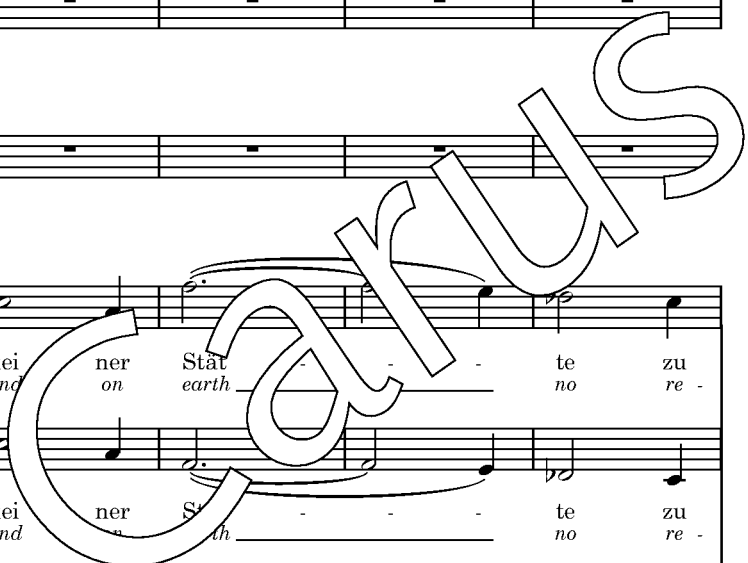
a 2

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

ist ge - ge auf kei ner Stät - - - te zu  
have been fa to find on th - - - no re -

ist - - - auf kei - ner Stät - - - te zu  
h - - - to find on earth - - - no re -

ge - ge ben, auf kei - ner Stät - - - te zu  
been ted, to find on earth - - - no re -



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

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

Third system of musical notation, including vocal lines with lyrics. Dynamics include *f*. Lyrics include: "ruhn. pose. Es schwin - den, es fal - len die lei -", "Es They n - den, es fal - len die lei -", "ahn. pose. - den, es fal - len die lei -", "Es schwin - den, es fal - len die lei -".

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



First system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment. The piano part includes a bass line and a grand staff (treble and bass clefs). Dynamics include *ff* (fortissimo).

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts. Dynamics include *ff*.

Third system of musical notation, including lyrics for the vocal parts. Dynamics include *ff*.

Fourth system of musical notation, including lyrics for the vocal parts. Dynamics include *ff*.

Fifth system of musical notation, primarily piano accompaniment. Dynamics include *ff*.

First system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The piano part includes chords and melodic lines in both hands.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts. The piano accompaniment features a prominent bass line with eighth-note patterns.

Third system of musical notation, featuring a trumpon part (marked 'trumpon') and piano accompaniment. The trumpon part has a rhythmic pattern of eighth notes.

Fourth system of musical notation, featuring vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "blind - lings, fold, blind - lings von ei - ner Stun - de zur an - blind - lings von ei - ner Stun - de zur an - blind - lings von ei - ner Stun - de zur an - blind - lings von ei - ner Stun - de zur an -".

Fifth system of musical notation, featuring piano accompaniment. The piano part includes chords and melodic lines in both hands, with a more active bass line.

L

Musical score for the first system, including vocal staves and piano accompaniment. The score is in a key with two flats and a common time signature. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with dynamic markings like *f*.

Musical score for the second system, including vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "den, ven, wie like Wa - ser ter von is Klip dash'd - pe 'gainst zu the". The piano accompaniment includes dynamic markings like *f*.

Musical score for the third system, primarily piano accompaniment. It features a piano line with a *molto f* dynamic marking and a bass line with a *f* dynamic marking. The score is in a key with two flats and a common time signature.

GP

Musical score for the first system, including vocal lines and piano accompaniment. The piano part features a prominent bass line with a 'ff' dynamic marking.

Musical score for the second system, including vocal lines and piano accompaniment. The piano part continues with a 'ff' dynamic marking.

Musical score for the third system, including vocal lines and piano accompaniment. The piano part features a 'ff' dynamic marking.

Musical score for the fourth system, including vocal lines and piano accompaniment. The piano part features a 'ff' dynamic marking.

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

Musical score for the first system, consisting of five staves. The top four staves are vocal parts, and the bottom staff is a piano accompaniment. Dynamics include *ff* and *p*. A large watermark "CARUS" is overlaid on the right side of the page.

ins the Un - ge - wis lures - se us hi - nab, be - low, *f*

ins the Un - ge - wis lures - se us hi - nab, be - low, *f*

ins the Un - ge - wis lures - se us hi - nab, be - low, *f*

ins the Un - ge - wis lures - se us hi - nab, be - low, *f*

Musical score for the second system, consisting of five staves. The top two staves are piano accompaniment, and the bottom three staves are vocal parts. Dynamics include *p*, *pp*, and *ff*.

*p*  
ins the Un - ge Un - ge Un - ge Un - ge wis wis wis wis se se se se us us us us

*p*  
Un - ge Un - ge Un - ge Un - ge wis wis wis wis se se se se us us us us

*p*  
Un - ge Un - ge Un - ge Un - ge wis wis wis wis se se se se us us us us

*p*  
Un - ge Un - ge Un - ge Un - ge wis wis wis wis se se se se us us us us

*p* *dim.*

*p* *dim.*

*pp*

Carus

Musical score for the first system, featuring four staves. The first three staves are treble clefs, and the fourth is a bass clef. The music consists of rests followed by a melodic phrase starting with a half note, marked with a dynamic *p*.

Musical score for the second system, including parts for Corni and Trombe. The Corni part has a dynamic marking *p* and a first ending bracket labeled 'I'. The Trombe part is mostly rests. Below these is a bass line with a dynamic marking *p*.

Musical score for the third system, featuring vocal lines with lyrics: "hi nab, low, be - - -". A large watermark "CARUS" is overlaid across the system. The music includes vocal lines and a bass line.

Musical score for the fourth system, featuring piano accompaniment. It includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate bass line. A dynamic marking *p* is present. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes.

*p*

*più p*

*più p*

*p*

*p*

ins Un - ge wis - se hi - nab!  
Un - known lures us be - low!

- ge - wis - se hi - nab!  
- known lures us be - low!



This system contains the first four staves of music. The top staff is a vocal line with the dynamic marking *più p*. The second staff is another vocal line with *più p*. The third staff is a piano accompaniment line with *pp*. The bottom staff is a bass line with *pp*. The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature.

This system contains the fifth and sixth staves of music. The top staff is a vocal line. The second staff is another vocal line. The third staff is a piano accompaniment line. The bottom staff is a bass line. The music continues in the same key and time signature.

This system contains the seventh and eighth staves of music. The top staff is a vocal line with the dynamic marking *p*. The second staff is another vocal line with the dynamic marking *p*. The third staff is a piano accompaniment line with *p*. The bottom staff is a bass line with *p*. The lyrics "ins the Un - ge -" and "the Un - known" are written below the vocal lines.

This system contains the ninth and tenth staves of music. The top staff is a vocal line with the dynamic marking *p* and the instruction *con sord.*. The second staff is another vocal line with *p* and *con sord.*. The third staff is a piano accompaniment line with *p*. The bottom staff is a bass line with *p*. The lyrics "ins the Un - ge -" and "the Un - known" are written below the vocal lines.

Musical score for a vocal ensemble with piano accompaniment. The score is written in G major and 4/4 time. It features several systems of staves. The vocal parts include lyrics in Latin: "wis lures nab! low!", "wis se mi nab!", and "res us be low!". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *f*, *mf*, *pp*, *p*, and *sf*, as well as performance instructions like "con sord.". The score is overlaid with a large, stylized watermark that reads "Carus".

pp

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

*p*

Second system of musical notation with four staves. The bottom staff contains a rhythmic accompaniment with a *p* dynamic marking.

Third system of musical notation with four staves, mostly empty.

pizz. *pp* pizz. *pp*

Fourth system of musical notation with five staves. It includes piano (*pp*) and pizzicato (*pizz.*) markings across various staves.

Adagio

380

I solo

legato e molto espress.

II

*pp*

*pp* sempre

*pp* sempre

*pp* sempre

*f*

*pp* sempre

*pp* sempre

Tromboni

*pp* sempre

Adagio

arco

sempre *pp*

*pp*

sempre *pp*

*pp*

sempre *pp*

con sord. arco

*pp* dolce

sempre *pp*

Musical score system 1, measures 1-4. It features a vocal line with lyrics "poco cre - -" and piano accompaniment. The piano part includes a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef. The lyrics are positioned below the vocal line.

Musical score system 2, measures 5-8. It features a vocal line with lyrics "poco cre - -" and piano accompaniment. The piano part includes a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef. The lyrics are positioned below the vocal line. A large watermark "CARUS" is overlaid on the right side of the system.

Musical score system 3, measures 9-12. It features piano accompaniment with a treble clef and a bass clef. A large watermark "CARUS" is overlaid on the left side of the system.

Musical score system 4, measures 13-16. It features piano accompaniment with a treble clef and a bass clef. The piano part includes triplets in the right hand and bass line. A large watermark "CARUS" is overlaid on the left side of the system.

scen - do

scen - do

*pp* *pp* *pp* *pp*

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

*pp* *pp* *pp* *pp*

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

div.

*pp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

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

Musical score system 1, measures 1-4. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music features chords and melodic lines with dynamic markings of *f* (forte) in each staff.

Musical score system 2, measures 5-8. It consists of four staves. The first staff has triplets and a dynamic marking of *f dim.*. The second staff has a dynamic marking of *fp dim.*. The third staff has a dynamic marking of *pp*. The fourth staff has a dynamic marking of *mf dim.*. A large watermark 'CARUS' is overlaid on this system.

Musical score system 3, measures 9-12. It consists of four staves. The first staff has a dynamic marking of *f*. The second staff has a dynamic marking of *p*. The third staff has a dynamic marking of *f*. The fourth staff has a dynamic marking of *f*. A large watermark 'CARUS' is overlaid on this system.

Musical score system 4, measures 13-16. It consists of four staves. The first staff has a dynamic marking of *f*. The second staff has a dynamic marking of *f*. The third staff has a dynamic marking of *f*. The fourth staff has a dynamic marking of *f*. A large watermark 'CARUS' is overlaid on this system.

Musical score system 5, measures 17-20. It consists of four staves. The first staff has a dynamic marking of *f*. The second staff has a dynamic marking of *f*. The third staff has a dynamic marking of *f*. The fourth staff has a dynamic marking of *f*. A large watermark 'CARUS' is overlaid on this system.

Musical score system 6, measures 21-24. It consists of four staves. The first staff has a dynamic marking of *f*. The second staff has a dynamic marking of *f*. The third staff has a dynamic marking of *f*. The fourth staff has a dynamic marking of *f*. A large watermark 'CARUS' is overlaid on this system.

Musical score system 7, measures 25-28. It consists of four staves. The first staff has a dynamic marking of *f*. The second staff has a dynamic marking of *f*. The third staff has a dynamic marking of *f*. The fourth staff has a dynamic marking of *f*. A large watermark 'CARUS' is overlaid on this system.

A system of seven musical staves. The top two staves are vocal staves in treble clef. The bottom three staves are piano staves: the top one is in treble clef with a key signature of one sharp (F#), and the bottom two are in bass clef. All staves in this system are empty.

A system of seven musical staves. The top two staves are vocal staves in treble clef. The bottom three staves are piano staves. The piano part begins with a melody in the right hand (treble clef) and a bass line in the left hand (bass clef). The music consists of quarter and eighth notes. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid across the system.

A system of seven musical staves. The top two staves are vocal staves in treble clef. The bottom three staves are piano staves. The piano part continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it and a 'p' (piano) dynamic marking below it.

A system of seven musical staves. The top two staves are vocal staves in treble clef. The bottom three staves are piano staves. The piano part continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The system concludes with a final chord. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid across the system.



First system of musical notation. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Dynamics include *p* and *pp*. The music features melodic lines with slurs and sustained chords.

Second system of musical notation. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. Dynamics include *p* and *pp*. The music continues with melodic and harmonic development.

Third system of musical notation. It consists of two staves, both in bass clef. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. Dynamics include *pp*.

Fourth system of musical notation. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The first staff has a 'div.' marking. Dynamics include *pp*. The music features complex textures with slurs and ties.

# Kritischer Bericht

## I. Die Quellen

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

Das gilt insbesondere für die autographe Partitur des Schicksalsliedes, die skizzenbuchartig mit zahlreichen Änderungen, Ausstreichungen, Überklebungen, Nachträgen und erneuten Streichungen noch nicht den endgültigen Notentext überliefert, sondern eher den problematischen Schaffensprozess widerspiegelt. Die autographe Partitur, datiert „Mai 1871“ (Library of Congress, Washington) enthält u. a. die im Vorwort bereits erwähnten Chorerergänzungen im Schlussteil, die aber dann doch wieder ausgestrichen wurden. Das Autograph wurde vermutlich für die Uraufführung am 18. Oktober 1871 in Karlsruhe benutzt. Wie üblich überwachte Brahms persönlich die Herstellung des Erstdrucks, wie die genannten Korrekturen in Stichvorlage und Handexemplar zeigen, so dass eine detaillierte Unterscheidung bzw. die Autographenvergleichung wiewingend erschien, was durch die Bestätigung findet: „Die...“

Er... und wurden bei f... h... folgende Notentexte zu... ezogen:  
– ... isprachige ... gabe des Simrock-Erstdrucks 1871... zung von Natalia Macfarren. Die „neue...“ gnummer 7408 findet sich lediglich auf der Rück... des Titelblatts. Unmittelbar darunter und auf sämtlichen Notenseiten ist die Nummer der Erstauflage 7177 von 1871 angegeben, deren Platten offensichtlich für die englisch-deutschsprachige Ausgabe verwendet wurden. Der englische Text ist daher auch an verschiedenen Stellen in das ursprüngliche Layout etwas gedrungen hinzugefügt worden, deutlich zu sehen auf dem Titelblatt: „Translated into English ...“ mitten auf die Verzierungen gedruckt. In der 1892 publizierten dreisprachigen Neuausgabe<sup>3</sup> inkl. französischer Übersetzung von Amédée Boutarel wurden ebenso die Platten der Erstauflage verwendet, was wiederum dazu führte, dass die Korrekturen in Brahms' Handexemplar keine Berücksichtigung fanden.  
– In Band XIX, Chorwerke mit Orchester III, der alten Brahms-Gesamtausgabe (GA)<sup>4</sup>, hrsg. 1926f. von Eusebius Mandyczewski und Hans Gál im Auftrag der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien bei Breitkopf & Härtel (Leipzig),

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

### A: Handexemplar des Erstdrucks 1871

Brahms' Handexemplar des Erstdrucks befindet sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (A-Wgm, Nachlass Brahms, Signatur *Johannes Brahms. Handexemplare Bd. 30.*) Die Partitur-Erstausgabe ist im Dezember 1871 im Verlag Simrock, der 1870 von Bonn nach Berlin umsiedelte, unter der Platten- und Verlagsnummer 7177 erschienen. Im Gegensatz zu den mehrsprachigen Folgeauflagen findet sich nur deutscher Text, so auch der Titel „SCHICKSALS LIED von Friedrich Hölderlin für Chor und Orchester von JOHANNES BRAHMS. OP. 54.“ Die Partitur im Oktavformat hat auf der Titelseite den Text abgedruckt. Der Notentext folgt auf S. 1–60. Das 18-zeilige Notensystem ist eingeteilt von oben nach unten (Instrumentenbezeichnungen in originaler Schreibweise): 2 Flöten. | 2 Hoboen. | 2 Clarinetten in B. | 2 Fagotte. | 2 Hörner in Es. | 2 Trompeten in C. | 3 Pos. | mit Akkoladenklammer verbundene System | 3 Pauken in Es. B. D. | Violinen. [2 Systeme] | Violen. | Sopran. | Alt. | Tenor. | Bass. | Violoncello. | Kontrabass.

### B: Stichvorlage 1871

Die Stichvorlage wird aufbewahrt im Brahms-Institut, Lübeck, Signatur F. 17. Sie ist dorthin zusammen mit einem Stichvorlagenkonto aus dem Nachlass Erich Auckenthalers gelangt, ein Nachfahren des Erstdruckverlegers Fritz Simrock.<sup>5</sup> Das 40-seitige Manuskript besteht aus 39 20-zeiligen Notenseiten und einem Titelblatt (gerade Type = deutsche Schrift, kursive Type = lateinische Schrift): „Schicksalslied | von Friedrich Hölderlin | für Chor und Orchester komponiert | von Johannes Brahms. | op. 54. | Partitur.“ Oben rechts ist mit anderem Beschreibungsmaterial und in kleiner, blauer Schrift angegeben: „Kopie von Hermann Levi“. Mit Bleistift hat Brahms im oben wiedergegebenen Titel den Vornamen des Dichters „Friedrich“ ergänzt sowie mit violetter Tinte die Opuszahl „54“ und unten rechts den Verlegernamen bzw. Adressaten des Manuskripts „Herrn Simrock“. Bereits auf der ersten Notenseite finden sich autographe Randbemerkungen inkl. Einfügungszeichen bzw. Klammern, um den von Levi oberhalb der kompletten Streicherakkolade angeordneten Chor zwischen Violinen/Viola und Violoncello/Kontrabass zu setzen. Weiteres ist in den Einzelanmerkungen mitgeteilt.

<sup>1</sup> Margit L. McCorkle, *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1984, S. 225f.  
<sup>2</sup> Vgl. dazu Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck, „32 Stichvorlagen von Werken Johannes Brahms'“, in: *Patrimonia*-Heft 107, 1995, S. 18.  
<sup>3</sup> Dreisprachig sind allerdings in der Partiturausgabe von 1892 nur Titel und vorangestellter Textabdruck. Der fortlaufende Notentext ist lediglich zweisprachig unterlegt, wurde demnach von der deutsch-englischen Partiturausgabe von 1875ff. übernommen. Durchgehend dreisprachig sind nur der Klavierauszug und die Chorstimmen von 1892. Vgl. dazu McCorkle (Anm. 1), S. 227.  
<sup>4</sup> Die „neue“ Johannes-Brahms-Gesamtausgabe (JBG), hrsg. von der Forschungsstelle Kiel in Verbindung mit der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien erscheint seit 1996. Zum Zeitpunkt des Erscheinens der vorliegenden Ausgabe (2014) liegt das *Schicksalslied* in der JBG noch nicht vor.  
<sup>5</sup> Brahms-Institut (Anm. 2), S. 5f., Jörg Auckenthaler, „Der Fund“.  
<sup>6</sup> Zehn handstrahierte Doppelblätter: 32,7/32,8 x 26/26,1 cm.

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

## II. Zur Edition

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

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

Auf polyphone Pausensetzungen für 2 Instrumente (I./II. Flöte etc.) wurde vielfach auf die Stimmenangaben „I“ und „II“ verzichtet. In gesetzten Fällen gelten in der Regel für beide Stimmen die selbsten Angaben. In seltenen Fällen wurden unterschiedliche Stimmenverläufe unter die verschiedenen Stimmenverläufe verzeichnet. Staccatokeile und -punkte sind bei polyphonen Pausensetzungen (mit Separation bei zwei Stimmen) ohne Nachweis für die zweite Stimme. Die Notierung der Pauken wurde mit Vorzeichen versehen (B, Es). Die deutschen Instrumentenbezeichnungen wie „2 Flöten“ etc. wurden durch italienische etc. ersetzt. Abkürzungen bei Triolen und fehlende Triolenziffern wurden ergänzt.

Der deutsche Text dieser Partitur-Ausgabe folgt dem Hauptquellentext der Erstausgabe, von Brahms entnommen dem Gedicht „Schicksalslied“ (aus *Hyperion, Sämtliche Werke*, 1846) von Friedrich Hölderlin. Die Orthographie und Silbentrennung wurde ohne Nachweis modernisiert (z.B. „atmen“ statt „athmen“, „ins“ statt „in's“ etc.). Zur Druckbildvereinfachung weggelassener Text im Chorstimmenuntersatz des Erstdrucks wurde ohne Nachweis ergänzt.

In der Stichvorlage fielen u. a. folgende Besonderheiten auf: gemeinsam für Violoncello und Contrabbasso (bzw. I./II. u. III. Posaune) notierte Dynamikzeichen, Akzente etc., „col *l<sup>mo</sup>*“-Passagen in den zweiten Violinen und Bratschen

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

## III. Einzelmerkungen

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

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

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

### Langsam und sehnsuchtsvoll

1	Va 4	<b>A, B:</b> Beischrift „a2“ in der Neuausgabe durch „div.“ ersetzt
4	Fl I 1–2	<b>B:</b> Ganze Note a'
4	Fg II	<b>B:</b> zwei Halbe Noten A–E
4	Vl II 2–4	<b>B:</b> ohne Bogen
5	Fl I 1–2	<b>B:</b> Ganze Note
9/10	Timp	<b>A:</b> von Brahms ergänzt; <b>B:</b> ohne
10	Vl II 1–4	<b>B:</b> ohne Bogen
15	Vl, Va 4–5	<b>A, B:</b> Beischrift „a2“ in der Neuausgabe durch „div.“ ersetzt
18/19	Timp	<b>B:</b> T. 19.1–19.1
19	Timp	<b>B:</b> T. 19.1–19.1 Halbpause, T. 19.2–3 Viertelpause
20	Cb 1–3	<b>B:</b> Pausensatz
25	Fg 1	<b>B:</b> Beischrift „dolce“
29	A 1	<b>B:</b> Beischrift „sempre“ erst in mehrspr. Nachdruck 1875ff. vorhanden
31	Clt 1	<b>B:</b> ist in GA vorhanden
32	Ob I 1	<b>B:</b> Viertelnote es' und Viertelpause statt Halber Note
32	SATB	<b>B:</b> Beischrift „sempre e dolce“ statt „sempre dolce“
42	Tr 1–2	<b>B:</b> ursprüngl. Ganze Pause, von Brahms durchgestrichen und durch Lesart dieser Ausgabe ersetzt
46	Fg 2–3	<b>B:</b> ohne Bogen und Staccatopunkte
46–49	T	<b>B:</b> T. 46.4–49.2 ursprüngl. Text „Götterlüfte rühren“ von Brahms durchgestrichen und statt dessen ergänzt „glänzende Götterlüfte“
47–49	B	<b>B:</b> T. 47.1–49.2 Text von Brahms unter die ursprünglich textlosen Noten der Levi-Abschrift ergänzt: „glän-zen-de“ (Halbe Note c und 2 Viertelnoten d) „Göt-ter-lü-fte“ (6 Viertelnoten wie in diese Ausgabe). <b>A</b> ist dann nach dieser Korrektur in <b>B</b> mit gleicher Textverteilung gestochen worden, allerdings mit dem Schreibfehler in T. 48 „Göt-ter“ (wie auch im Tenor). Erst der mehrsprachige Nachdruck 1875ff. liefert die Version, wie sie sich in der alten Gesamtausgabe und div. Folgeausgaben findet, beginnend mit 2 Halben Noten c-d zu „Göt-ter“, und kehrt somit zur ursprüngl. Lösung in Quelle <b>B</b> zurück, die bei genauer Betrachtung in T. 47.2 einen nachträglich durch besagte Brahms-Korrektur zur Viertel ausgefüllten Halben Notenkopf aufweist.
51	Clt II 6	<b>B:</b> b statt c'
52	Vl I 1	<b>A, B:</b> Beischrift „a 2“; in der Neuausgabe durch „div.“ ersetzt
53–59	Cor	<b>B:</b> Levi-Notation von Brahms durchgestrichen und stattdessen die Fassung von <b>A</b> bzw. dieser Ausgabe notiert. Gestrichen: T. 53 Ganze Noten b/f', T. 54 (= T. 53 dieser Ausgabe), T. 55 Ganze Pause, T. 56 Halbe Noten b/d <sup>1</sup> -es/es', T. 58 (= T. 57 dieser Ausgabe). T. 59 Ganze Noten b/f' von Levi
54	Va 2	<b>B:</b> b' als 3. (Ober-) Stimme notiert
55	SATB	<b>B:</b> ohne <=>

- 56/57 Fl II 2 B: jeweils  $d^2$  statt  $b^7$   
 58 VI I 5 B:  $\llcorner$  ab 4  
 65 Fl II 1  $p$  erst in GA vorhanden  
 67/68 Timp B:  $\bar{tr}$  nachträglich von Brahms eingefügt  
 70 B 4-5 B: ohne Bogen  
 77 Fg 2  $pp$  erst in GA vorhanden  
 77 Va 2 A, B: Beischrift „a 2“; in der Neuausgabe durch „div.“ ersetzt  
 81 Cor 1 B: ohne „dolce“  
 82 Fl I 6 A: Bogen nur bis 5  
 83/84 Clt B: Bögen (T. 83.3–84.2) von Brahms hinzugefügt sowie Viertelnoten  $f^1/d^2$  (T. 83.3) der Levi-Abschrift durchgestrichen und die Fassung der Quelle A bzw. dieser Ausgabe notiert  
 83 Cor II 3 B: Viertelpause von Brahms durchgestrichen und erneut notiert  
 84 Fl, Ob 8 B:  $\rightrightarrows$  nur bis 7  
 84 Ob I 2  $p$  erst in GA vorh.  
 84/85 B B: (wie Tenor)  $p$ -Einsatz, T. 84 Halbe Pause, 2 Viertelnoten  $f-f$ , T. 85 Halbe Note  $b$  und 2 Viertelnoten  $as-as$   
 86/87 Cor I B: ohne Bogen T. 86.7–87.1  
 88 VI I 2 B: Bogen ab 1  
 94 A 1 A: Artikulationsbogen erst ab 2  
 98 VI II, Va 1 A, B: Beischrift „a 2“; in der Neuausgabe durch „div.“ ersetzt  
 99 VI I 1-2 A:  $\rightrightarrows$  bei VI I ebenso kurz wie vorhergehende  $\llcorner$  notiert; die Neuausgabe passt an die übrigen Streicher an

**Allegro**

- 104 VI, Va Vc B:  $\llcorner$  erst ab 3. Taktviertel  
 120 Va, Vc B:  $\llcorner$  bereits ab 5  
 122-124 Timp B: T. 122 punktierte Halbe Note  $c$  mit  $\bar{tr}$ ; T. 123 Viertelnote  $G$  und 2 Viertelpausen, T. 124 Halbe Note  $G$  mit  $\bar{tr}$  und Viertelnote  $G$   
 132 Timp B: ohne  $\bar{tr}$   
 145 Timp 1 B: Staccatokeil  
 146 Fl I A: ohne Staccatokeil B vorh.  
 146 VI II, Vc 1 B:  $\llcorner$  erst ab 2 (Fl) bzw. ab 3 (Vc)  
 147 Timp 2 B: ohne Staccatokeil  
 148 VI II, Vc 1 B:  $\llcorner$  erst ab 2 (Vc) bzw. ab 3 (VI II)  
 150 VI II 1 B:  $\llcorner$  erst ab 2  
 153 Fl, VI A: ohne „dolce“  
 154 VI 2 A:  $\llcorner$  ab 3  
 159 Va B:  $\llcorner$  in GA vorhanden  
 162 Va B:  $\llcorner$  in GA vorhanden  
 165 S B:  $\llcorner$  erst in mehrspr. Fassung ab 1875ff. vorhanden  
 167/168 S  $pp$  T. 167,  $\llcorner$  T. 168  
 179 B bis T. 181.3)  
 19 Fg 3 B:  $\llcorner$  mit  $\bar{tr}$   
 19 Fg 1 B:  $\llcorner$  mit  $\bar{tr}$   
 20 S, A A, B: gleiche Silbenverteilung zu T/B  
 A: Silbe „-ner“ T. 204 durchgestrichen, der GA und den folgenden Ausgaben  
 B: Silbe „-ner“ T. 204 durchgestrichen, der GA und den folgenden Ausgaben  
 C: Silbe „-ner“ T. 204 durchgestrichen, der GA und den folgenden Ausgaben  
 D: Silbe „-ner“ T. 204 durchgestrichen, der GA und den folgenden Ausgaben  
 E: Silbe „-ner“ T. 204 durchgestrichen, der GA und den folgenden Ausgaben  
 F: Silbe „-ner“ T. 204 durchgestrichen, der GA und den folgenden Ausgaben  
 G: Silbe „-ner“ T. 204 durchgestrichen, der GA und den folgenden Ausgaben  
 H: Silbe „-ner“ T. 204 durchgestrichen, der GA und den folgenden Ausgaben  
 I: Silbe „-ner“ T. 204 durchgestrichen, der GA und den folgenden Ausgaben  
 J: Silbe „-ner“ T. 204 durchgestrichen, der GA und den folgenden Ausgaben  
 K: Silbe „-ner“ T. 204 durchgestrichen, der GA und den folgenden Ausgaben  
 L: Silbe „-ner“ T. 204 durchgestrichen, der GA und den folgenden Ausgaben  
 M: Silbe „-ner“ T. 204 durchgestrichen, der GA und den folgenden Ausgaben  
 N: Silbe „-ner“ T. 204 durchgestrichen, der GA und den folgenden Ausgaben  
 O: Silbe „-ner“ T. 204 durchgestrichen, der GA und den folgenden Ausgaben  
 P: Silbe „-ner“ T. 204 durchgestrichen, der GA und den folgenden Ausgaben  
 Q: Silbe „-ner“ T. 204 durchgestrichen, der GA und den folgenden Ausgaben  
 R: Silbe „-ner“ T. 204 durchgestrichen, der GA und den folgenden Ausgaben  
 S: Silbe „-ner“ T. 204 durchgestrichen, der GA und den folgenden Ausgaben  
 T: Silbe „-ner“ T. 204 durchgestrichen, der GA und den folgenden Ausgaben  
 U: Silbe „-ner“ T. 204 durchgestrichen, der GA und den folgenden Ausgaben  
 V: Silbe „-ner“ T. 204 durchgestrichen, der GA und den folgenden Ausgaben  
 W: Silbe „-ner“ T. 204 durchgestrichen, der GA und den folgenden Ausgaben  
 X: Silbe „-ner“ T. 204 durchgestrichen, der GA und den folgenden Ausgaben  
 Y: Silbe „-ner“ T. 204 durchgestrichen, der GA und den folgenden Ausgaben  
 Z: Silbe „-ner“ T. 204 durchgestrichen, der GA und den folgenden Ausgaben

- 221-229 SATB B: ohne *espress.* bzw.  $p$  *espress.*  
 222, 223 Fg, Clt  $p$  erst in GA vorhanden  
 226 A 1 B: ohne  $\llcorner$   
 241 ATB B:  $p$  wiederholt  
 247 VI II 1 A, B: Beischrift „a 2“; in der Neuausgabe durch „div.“ ersetzt  
 B: ohne Bogen  $as^1-g^1$   
 262 Va A: Beischrift „nur 2 Bratschen.“  
 263 VI I A: Beischrift „nur 2 Geigen.“  
 271/272 Fg, Cor B: Bögen  $d-d/d^2-d^2$   
 274 VI I, Va A: Beischrift „Alle Geigen.“ bzw. „Alle Bratschen.“

- 282 VI, Va, Vc, Cb A: VI, Va  $\llcorner$  ab 2, Vc ab 3, Cb ab 4; B: VI, Va, Cb  $\llcorner$  ab 1, Vc ab 2  
 A: ohne Staccatokeil, in B vorhanden  
 Bogen  $c^2-es^2$  erst in GA vorhanden  
 A:  $\llcorner$  in B beginnt erst nach 1; B: alle  $\llcorner$  beginnen nach 1  
 B: ohne Staccatopunkte  
 B: ohne Bögen  $es^2-es^2/a^1-a^1$   
 A: ohne Doppelhalbung  
 Staccatopunkte TB erst in GA vorhanden; B: SA ohne Staccatopunkte  
 B:  $\llcorner$  erst nach 2  
 A, B:  $\llcorner$  ab 2; nur in B VI I ab 1  
 A, B: ohne  $\sharp$  vor  $f^2$  (in GA vorhanden)  
 A, B: ohne Beischrift „GP“  
 B:  $g^1/g^2$  statt  $ges^1/ges^2$   
 B: von Brahms Angaben zum Stimmentausch: Über dem VI I-System steht „II<sup>oo</sup> Viol.“ zur Versetzung der in das System falsch eingetragenen VI II-Töne. Über dem VI II-System steht „Viol. I“ zur Versetzung des Tones  $dis^1$  in das VI I-System  
 B: von Brahms in das von VI I leer gelassene System die VI II-Stimme von Quelle A bzw. dieser Ausgabe eingetragen  
 B: von Brahms in das von VI I leer gelassene System eingetragen: Viertel- und 2 Viertelnoten (T. 332), punktierte Halbe Note  $c^2$  (T. 334);  $p$  und  $\bar{tr}$  gebundene 2. punktierte Halbe Note  $c^2$  (T. 335) fehlen  
 B: „II“ statt „C“ (Sordani)  
 B: Stimmen setzen T. 355 mit  $pp$  und  $\llcorner$  ein  
 A:  $\llcorner$  beginnen erst nach 1  
 A: „con sord.“ von Brahms ergänzt; B: ohne „con sord.“; in GA vorhanden  
 A:  $\llcorner$  erst nach 1; B:  $\llcorner$  VI I nach 1, VI II ab 3  
 B:  $mf$  von Brahms ergänzt  
 B: ohne  $pp$   
 Adagio  
 380 Ob B: zweistimmig  $c^2/e^2$   
 B: ohne „sempre“  
 A: „con sord.“ von Brahms ergänzt; B: ohne „con sord.“; in GA vorhanden  
 B: ohne  $pp$  „sempre“  
 B:  $f$  statt  $h$  (T. 381),  $e$  statt  $g$  (T. 382)  
 B: ohne „sempre“  
 B: ohne  $pp$  T. 388 und Crescendogabel, dafür „poco crescendo“ T. 388.2–389.2  
 B:  $f^3$  statt  $c^3$   
 B: Levi-Abschrift (s. Notenbeispiel) von Brahms durchgestrichen und die Fassung der Quelle A bzw. dieser Ausgabe notiert, außerdem T. 390  $ppp$  ergänzt, ohne  $p$  T. 392. 1:  

 390 Ob  
 381/382 Trb II  
 382 Clt, Fg  
 388/389 Cor 2  
 390 Fl I  
 390-394 Timp  
 392 Trb III, VI II, Va 1 bzw. 2 B: „cresc.“ aus Platzgründen erst bei 2. Taktviertel  
 392 Vc B: ohne  $p$  *cresc.*  
 393-395 Fg A:  $\llcorner$  T. 393 nach 2,  $\rightrightarrows$  erst ab T. 395  
 396 Timp 2 B: ohne „dim.“  
 399 Cb B: Pausentakt  
 408/409 Fl B:  $e^3/g^3$  statt  $c^3/e^3$