

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

Klavierauszug / Vocal score  
Hermann Levi & Petra Morath-Pusinelli



---

Carus 10.399/03

## Vorwort

Den entscheidenden künstlerischen Durchbruch erzielte Brahms 1868 mit der Uraufführung des *Deutschen Requiems* op. 45 im Bremer Dom. Bereits 1863 hatte er sich 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 seine 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. Ein Jahr vor seinem Tod (3. April 1897) schloss Brahms sein Schaffen mit den *Vier ernsten Gesängen* für eine Bass-Stimme mit Klavierbegleitung op. 121 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. 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 Klage lied zu sein im Mund der Geliebten ist herrlich“ positiverend 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* zu eigen 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.

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.

1868 beginnt die eigentliche Entstehungsgeschichte von Brahms' *Schicksalslied*. Die inspiriert begonnene Arbeit an der neuen Komposition geriet jedoch 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 den befreundeten Komponisten Carl Reintaler 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.

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 Reintaler sowie nach verschiedenen Lösungsansätzen.

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. 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. 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.

Für weitere Informationen siehe das ungekürzte Vorwort in der Partitur (Carus 10.399).

Bonn, im Frühjahr 2014

Rainer Boss

Zu diesem Werk ist das folgende Aufführungsmaterial erhältlich: Partitur (Carus 10.399), Klavierauszug (Carus 10.399/03), Klavierauszug XL Großdruck (Carus 10.399/04), Chorpartitur (Carus 10.399/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 10.399/19). Bearbeitung des Bläusersatzes für kleinere Besetzung von Russell Adrian: Partitur (Carus 10.399/50).

## Foreword

Johannes Brahms achieved his decisive artistic breakthrough in 1868 with the premiere of the *Deutsche Requiem* op. 45 in Bremen Cathedral. Earlier, in 1863, he 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 and the *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. A year before his death (3 April 1897) Brahms composed his last work, the *Vier ernste Gesänge* for bass and piano op. 121 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. In *Gesang der Parzen*, taken from the fourth act of Goethe's *Iphigenia auf Tauris*, Brahms 1882 also turned to thoughts of destiny, as he had done a year earlier in his setting of Schiller's text *Nänie*. Here again, contrary to the poetic model with the final line "for the vulgar descends silently to Orcus's shades," he ended the work 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 formal terms Brahms's model 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 in a reward beyond death. This is in complete contrast to the classical concept of destiny, as exemplified in the text of Brahms's composition, the three-verse poem "Schicksalslied" from Friedrich Hölderlin's (1770–1843) *Hyperion*.

1868 marked the actual beginning of the composition of Brahms's *Schicksalslied*. The initial work on the new composition which began in an inspired fashion soon ran into difficulties as Brahms had problems in 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 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 Carl Reintaler, a composer and friend, 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.

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 Reintaler and after various attempted solutions.

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 of the first choral verse, filled with light. High woodwind parts embellish the theme contrapuntally, presented initially only by alto voice and horn. 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. 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.

Please refer to the edition of the full score (Carus 10.399) for the complete foreword.

Bonn, spring 2014  
Translation: Elizabeth Robinson

Rainer Boss

The following performance material is available:  
full score (Carus 10.399), vocal score (Carus 10.399/03),  
vocal score XL in large print (Carus 10.399/04),  
choral score (Carus 10.399/05),  
complete orchestral material (Carus 10.399/19).  
Version with a reduced wind set by Russell Adrian: full score  
(Carus 10.399/50).

## Avant-propos

Johannes Brahms 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), il 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. 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. 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).

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 1868 commence la genèse proprement dite du *Chant du destin*. Mais le travail sur la nouvelle composition commencé sur un 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 au compositeur et amie Carl Reintaler :

Le Chant du destin est 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.

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 Reintaler et au terme de différentes approches de solution.

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. 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 vouête), 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. 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*.

Pour plus d'information, on est renvoyé à l'avant-propos non abrégé dans la partition d'orchestre (Carus 10.399).

Bonn, au printemps 2014  
Traduction : Sylvie Coquillat

Rainer Boss

Le matériel suivant est disponible :

Partition d'orchestre (Carus 10.399), réduction piano-chant (Carus 10.399/03), réduction piano-chant XL grand format (Carus 10.399/04), 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).

# Schicksalslied

op. 54

Johannes Brahms 1833–1897

Text: Friedrich Hölderlin 1770–1843

English version: Natalia Macfarren 1826–1916

Klavierauszug: Hermann Levi 1871,

revidiert von Petra Morath-Pusinelli (\*1967)

## Langsam und sehnsuchtsvoll

Legni, Archi

Legni  
Otoni  
Timpani  
Archi

*p sempre*

Fg

Timp 3

6

10

*pp*

Fg

*cresc.*

Clt

Timp 3

14

*f*

*p*

VI

Aufführungsdauer / Duration: ca. 16 min.

© 2014 by Carus-Verlag, Stuttgart – 6. Auflage / 6th Printing 2019 – CV 10.399/03

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

17

*dim.*

22

*p*

Fg *p*

Timp 3 3 3 3

27

Alto

*p dolce*

Ihr wan der dro - ben im  
 Ye <sup>lead</sup> on path - ways of

Fl

Va 3

Vc

*p dolce*

Cor

31

Licht auf wei - chem Bo - den, se - li - ge Ge - ni -  
 light, thro' fields of a - zure, spir - its be - yond the

Fl

Clt *p*

Cor

34 Soprano

*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

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

Tenore *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

Basso *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

Archi

*p*

Bassi pizz.

38

**C**

*molto p*

se - li - ge Ge - ni - en. Glän - zen - de  
spir - its be - yond the skies. Soft bal - my

*molto p*

se - li - ge Ge - ni - en. Glän - zen - de  
spir - its be - yond the skies. Soft bal - my

*molto p*

se - li - ge Ge - ni - en. Glän - zen - de  
spir - its be - yond the skies. Soft bal - my

*molto p*

se - li - ge Ge - ni - en. Glän - zen - de  
spir - its be - yond the skies. Soft bal - my

*pp*

Göt - ter - lüf - te      rü - ren Euch leicht,      rü - ren Euch leicht,  
 bree - zes light - ly      fan — your white robes,      fan your white robes,

Göt - ter - lüf - te      rü - ren Euch leicht,      rü - ren Euch leicht,  
 bree - zes light - ly      fan — your white robes,      fan your white robes,

Göt - ter - lüf - te      rü - ren Euch leicht,      rü - ren Euch leicht,      glän -  
 bree - zes light - ly      fan — your white robes,      fan your white robes,      soft —

Göt - ter - lüf - te      rü - ren Euch leicht,      rü - ren Euch leicht,  
 bree - zes light - ly      fan — your white robes,      fan your white robes,

Legni

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

Göt - ter - lüf - te      rü - ren Euch leicht,  
 bree - zes fan ye,      fan your white robes,

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

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

Archi pizz.      Legni      Archi pizz.      Legni



D

*p*

wie die Fin - ger der Künst - le - rin hei - li - ge  
 like the fin - gers that wake the harp's blest in - spi -

*p*

wie die Fin - ger der Künst - le - rin hei - li - ge  
 like the fin - gers that wake the harp's blest in - spi -

*p*

wie die Fin - ger der Künst - le - rin hei - li - ge  
 like the fin - gers that wake the harp's blest in - spi -

*p*

wie die Fin - ger der Künst - le - rin hei - li - ge  
 like the fin - gers that wake the harp's blest in - spi -

VI

*p*

Archi

*cresc.*

Sai - te die Fin - ger, wie die Fin - ger der Künst - le - rin  
 ra - tion ke the gers, like the fin - gers that wake the harp's

*cresc.*

Sai - ten, ger, die Fin - ger der Künst - le - rin  
 ra - tion the fin - gers, the fin - gers that wake the harp's

*cresc.*

ten die Fin - ger, die Fin - ger der Künst - le - rin  
 the fin - gers, the fin - gers that wake the harp's

*cresc.*

Sai - ten, wie die Fin - ger, die Fin - ger der Künst - le - rin  
 ra - tion like the fin - gers, the fin - gers that wake the harp's

Vc

*cresc. poco a poco*

60

*f* *dim.* *p*

hei - li - ge, hei - li - ge Sai - - - - - ten.  
 blest - and be - nign - in - spi - ra - - - - - tion.

*f* *dim.* *p*

hei - - - - - li - ge Sai - - - - - ten.  
 blest - - - - - in - spi - ra - - - - - tion.

*f* *dim.* *p*

8 hei - li - ge, hei - li - ge Sai - - - - - ten.  
 blest and be - nign - in - spi - ra - - - - - tion.

*f* *dim.* *p*

hei - - - - - li - ge Sai - - - - - ten.  
 blest - - - - - in - spi - ra - - - - - tion.

Ob

Archi pizz. *p*

*f* *dim.* *p*

Con. 3

65

*p*

Ottoni

69

Schick - sal - los, wie der schla - fen - de Säug - ling, at - men die Himm - li - schen;  
 Free from Fate, like a babe in its slum - ber, the heav'n - ly spir - its breathe;

*p dolce*

Schick - sal - los, wie der schla - fen - de Säug - ling, at - men die Himm - li - schen;  
 Free from Fate, like a babe in its slum - ber, the heav'n - ly spir - its breathe;

*p dolce*

Schick - sal - los, wie der schla - fen - de Säug - ling, at - men die Himm - li - schen;  
 Free from Fate, like a babe in its slum - ber, the heav'n - ly spir - its breathe;

Archi

*p*

Bassi pizz.

**E**

*p*

keusch be-wahrt in be-schei-de-ner Knos-pe  
in their hearts, like the rose-bud en-fol-ded,

*p*

keusch be-wahrt in be-schei-de-ner Knos-pe  
in their hearts, like the rose-bud en-fol-ded,

*p*

keusch be-wahrt in be-schei-de-ner Knos-pe  
in their hearts, like the rose-bud en-fol-ded,

*p*

keusch be-wahrt in be-schei-de-ner Knos-pe  
in their hearts, like the rose-bud en-fol-ded,

*pp* Fiati

blü-het e-wig, e-ewig ih-nen der Geist.  
burns the flame di-vine for e-ver en-shrin'd.

*f*

blü-het e-ewig ih-nen der Geist.  
burns the flame di-vine for e-ver en-shrin'd.

*f*

blü-het e-ewig, e-ewig ih-nen der Geist.  
burns the flame di-vine for e-ver en-shrin'd.

*f*

blü-het e-ewig, e-ewig ih-nen der Geist.  
burns the flame di-vine for e-ver en-shrin'd.

Fl

*p* Fg

Va, Vc

3

83

*p*

Und die se - li - gen Au - gen bli - cken in  
 And their vi - sion ce - les - tial ga - zes se -

*p*

Und die se - li - gen  
 And their vi - sion ce -

*p*

Und die se - li - gen Au - gen bli - cken in  
 And their vi - sion ce - les - tial ga - zes se -

*p*

Die se - li - gen Au - gen bli - cken in  
 Their vi - sion ce - les - tial ga - zes se -

Ob

VI

*p*

87

*p*

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

*p*

Au - les - tial e - wi - ger Klar - heit, bli - cken,  
 les - tial light e - ver - las - ting, ga - zes,

*p*

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

*p*

*dim.*

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

Cl

Archi

*pp*

*dim.*

*pp*

stil - ler, e - wi - ger Klar - - - heit.  
 re - ne on light e - ver - las - - - ting.

*pp*

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

*pp*

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

*pp*

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

Bassi

Archi

Timp

3

98

Archi

dim.

Trb

*pp*

Vc

Va

Fiat

3

104

**Allegro**

Archi *f*

Ottoni

*f*

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

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

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

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

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

kei - find - - - te zu ruhn. Es  
 find on earth no re - pose. They

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

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

schwin - - den, es fal - - len die lei - - den - den,  
 va - - nish, they fal - - ter, our suf - - fe - ring,

schwin - - den, es fal - - len die lei - - den - den,  
 va - - nish, they fal - - ter, our suf - - fe - ring,

schwin - - den, es fal - - len die lei - - den - den,  
 va - - nish, they fal - - ter, our suf - - fe - ring,

schwin - - den, es fal - - len die lei - - den - den,  
 va - - nish, they fal - - ter, our suf - - fe - ring,

Fg, Trb

lei - - den Men - - schen blind - - lings,  
 sor - - ro bro - - thers; blind - - fold,  
**ff**

lei - - den Men - - schen blind - - lings,  
 sor - - ro bro - - thers; blind - - fold,  
**ff**

- den - den Men - - schen blind - - lings,  
 - ro - wing bro - - thers; blind - - fold,  
**ff**

lei - - - den - den Men - - schen blind - - lings,  
 sor - - - ro - wing bro - - thers; blind - - fold,  
**ff**

Fl

cresc.

Fiati

**ff**

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

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

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

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

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

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

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

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



Was - ser von Klip - pe zu Klip - pe ge -  
wa - ter is dash'd 'gainst the rocks by the

wor - n, jah - lang ins -  
pest, dark - - - - - ly the

wor - jah - lang ins -  
tem - p dark - - - - - ly the

wor - jah - lang ins -  
tem - pest, dark - - - - - ly the

GP *ff* *p*  
Fiat *Archi*

*f*

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

*f*

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

*f*

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

*f*

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

*ff* *Archi* *Fiat*

*p*

ins the Un - - ge - - wis - - se  
 Un - - known - - lures us

*p*

the Un - - ge - - wis - - se  
 Un - - known - - lures us

*p*

ins the Un - - ge - - wis - - se  
 Un - - known - - lures us

*p*

ins the Un - - ge - - wis - - se  
 Un - - known - - lures us

*pp* *dim.*

hi - - nab.  
 be - - low.

hi - - nab.  
 be - - low.

hi - - nab.  
 be - - low.

wis - - se hi - nab.  
 lures us be - low.

musical notation for piano accompaniment, measures 170-175.

*dim.*

*pp*

musical notation for piano accompaniment, measures 176-183.

*dim.*

musical notation for piano accompaniment, measures 184-191.

musical notation for vocal line, measures 192-199.

*p* auf  
 To

auf kei -  
 To find

*p espress.*

*p espress.*

Doch uns ist ge - ge - ben\_ auf kei - ner,  
 But we have been fa - ted\_ to find on

Doch uns ist ge - ge - ben\_ auf kei - ner, kei - ner,  
 But we have been fa - ted\_ to find on earth, on

Fl  
 Fg

*p*

musical notation for flute and fagotto parts, measures 192-199.

*dim.* *pp*

kei - - - - - ner Stät - - - - - te zu  
 find - - - - - on earth - - - - - no re -

*dim.* *pp*

- - - - - ner Stät - - - - - te zu  
 on earth - - - - - no re -

*dim.* *pp*

kei - - - - - ner Stät - - - - - te zu  
 earth, - - - - - on earth - - - - - no re -

*dim.* *pp*

kei - - - - - ner Stät - - - - - te zu  
 earth, - - - - - on earth - - - - - no re

*dim.* *pp* *ppp*

Archli

*pp*

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

*pp*

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

*pp*

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

*pp*

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

ruhn, - - - - -  
 pose, - - - - -

ruhn, - - - - -  
 pose, - - - - -

*p espress.*

doch uns ist ge - ge - - ben auf kei - ner  
 But we have been fa - - ted to find on

*p espress.*

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

Fl

Ob

*p*

Fg

*espress. cresc.*

doch uns, doch uns ist ge - ge - ben,  
 But we, but we have been fa - ted,

*cresc.*

stät-te zu  
 earth no re - pos

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

*cresc.*

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

*p espress.*

*cresc.*

*f*

doch uns ist ge - ge - ben, doch uns ist ge - ge - ben,  
 But we have been fa - ted, but we have been fa - ted,

VI

*cresc.*

Archi

*mf*

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

*f* *p*

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

*f* *p*

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

*f* *p*

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

*sf* *pp*

ner on earth Stät earth te no zu re pose, ruhn, pose,

*f* *p*

ner on earth Stät earth te no zu re pose, ruhn, pose,

*f* *p*

ner on earth Stät earth te no zu re pose, ruhn, pose,

*f* *p*

ner on earth Stät earth te no zu re pose, ruhn, pose,

*f* *p*

*pp*

zu ruhn.  
re - - - pose.

*pp*

zu ruhn.  
re - - - pose.

*pp*

zu ruhn.  
re - - - pose.

*pp*

zu ruhn.  
re - - - pose.

*ppp*

*pp*

*p*

Doch uns,  
But we,

*p*

Doch uns,  
But we,

*p*

Doch uns,  
But we,

*p*

Doch uns,  
But we,

*p*

*p* *molto cresc.*

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

*p* *molto cresc.*

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

*p* *molto cresc.*

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

*p* *molto cresc.*

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

*ppp*

Cor, Fg

*p* *molto cresc.*

auf kei - ner Stät - - - te zu ruhn.  
 to find earth - - - no re - pose.

ben, kei - ner Stät - - - te zu ruhn.  
 ted, find on earth - - - no re - pose.

ted, auf kei - ner Stät - - - te zu ruhn.  
 to find on earth - - - no re - pose.

ben, auf kei - ner Stät - - - te zu ruhn.  
 ted, to find on earth - - - no re - pose.

Piano accompaniment for the second system, featuring a rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand.



*f*

Es schwin - - den, es fal - - len die lei - -  
 They va - - nish, they fal - - ter our suf - -

*f*

Es schwin - - den, es fal - - len die lei - -  
 They va - - nish, they fal - - ter our suf - -

*f*

Es schwin - - den, es fal - - len die lei - -  
 They va - - nish, they fal - - ter our suf - -

*f*

Es schwin - - den, es fal - - len die lei - -  
 They va - - nish, they fal - - ter our suf - -

*f*

den - - den Men - - schen, blind - - lings,  
 fe - - ring, lei - - sor - - ro - wing bro - - thers, blind - - fold,

*ff*

den - - den Men - - schen, blind - - lings,  
 fe - - ring, lei - - sor - - ro - wing bro - - thers, blind - - fold,

*ff*

den - - den Men - - schen, blind - - lings,  
 fe - - ring, lei - - sor - - ro - wing bro - - thers, blind - - fold,

*ff*

den - - den, lei - - den - den Men - - schen, blind - - lings,  
 fe - - ring, lei - - sor - - ro - wing bro - - thers, blind - - fold,

Fl

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

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

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

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

Stun - de zur an - - dern, wie Was - ser  
 hour they are dri - - ven, like wa - ter

Stun - de zur an - - dern, wie Was - ser  
 hour they are dri - - ven, like wa - ter

Stun - de zur an - - dern, wie Was - ser  
 hour they are dri - - ven, like wa - ter

Stun - de zur an - - dern, wie Was - ser  
 hour they are dri - - ven, like wa - ter

Archi

*molto f*

*f* Fiati

von is Klip dash'd - pe gainst zu the Klip rocks - pe by ge the -

von is Klip dash'd - pe gainst zu the Klip rocks - pe by ge the -

von is Klip dash'd - pe gainst zu the Klip rocks - pe by ge the -

von is Klip dash'd - pe gainst zu the Klip rocks - pe by ge the -

wor fen, pest, jahr dark - - - lang ly ins the

wor tem - fen. jahr dark - - - lang ly ins the

fen, pest, jahr dark - - - lang ly ins the

wor tem - fen, pest, jahr dark - - - lang ly ins the

GP

*ff* *p*

*ff* *p*

*ff* *p*

*ff* *p*

*fp*

*f*

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

*f*

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

*f*

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

*f*

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

*pp*

*ff*

*p*

ins the Un - - ge - - wis - - se  
 the Un - - known lures us

*p*

ins the Un - - ge - - wis - - se  
 the Un - - known lures us

*p*

ins the Un - - ge - - wis - - se  
 the Un - - known lures us

*p*

ins the Un - - ge - - wis - - se  
 the Un - - known lures us

*pp*

*dim.*

Archi

hi - - nab,  
be - - low,

hi - - nab,  
be - - low,

hi - - nab,  
be - - low,

hi - - nab,  
be - - low,

Cor Fg

*p*

Timp

Ob Fl

Soprano *p*

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

Tenore *p*

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

349

355

Alto

*p*

ins the Un - - ge - - lu  
 the Un - - known lu

Basso

*p*

ins the Un - - ge - - wis  
 the Un - - known res

Archi

*pp*

se

hi - - nab!  
 be - - low!

se  
us

hi - - nab!  
 be - - low!

VI

*f*

Va, Vc

Timp

367 *mf* *pp* VI  
Vc Timp Fl  
*p*

373 VI pizz.

**Adagio**

*Fl legato e molto espress.*

380 *pp sempre* *f*  
Archi

384

388 *pp* *ppp*  
Fl, VI  
Cl, Fg

391

*p cresc.*

Cor

394

*f*

*p*

*dim.*

VI

397

Timp

*p sempre*

406

Cor

Clt

Fl

*pp*