

Johannes
BRAHMS

Gesang der Parzen

Song of the Fates
op. 89

Coro (SAATBB)
2 Flauti (Piccolo), 2 Oboi, 2 Fagotti, Contrafagotto
4 Corni, 2 Trombe, 3 Tromboni, Tuba, Timpani
2 Violini, Viola, Violoncello, Contrabbasso

herausgegeben von / edited by
Rainer Boss

Urtext

Partitur / Full score



Carus 10.400

Inhalt / Contents

Vorwort	3
Foreword	6
Singtext / Singing text	8
Gesang der Parzen / Song of the Fates	9
Kritischer Bericht	45

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 10.400), Klavierauszug (Carus 10.400/03),
Chorpartitur (Carus 10.400/05), komplettes Orchestermaterial
(Carus 10.400/19).

Digitale Ausgaben sind erhältlich: www.carus-verlag.com/10400

The following performance material is available:
full score (Carus 10.400), vocal score (Carus 10.400/03),
choral score (Carus 10.400/05), complete orchestral material (Carus 10.400/19).

Digital editions for this work are listed at www.carus-verlag.com/10400.

Vorwort

Johannes Brahms' (1833–1897) Begeisterung für Stoffe der griechischen Mythologie hinterließ Spuren im eigenen Schaffen. In Erinnerung an die antikisierende Kunst des Malers Anselm Feuerbach (*Iphigenie* 1862) komponierte Brahms 1880 in Bad Ischl ein Klagelied zu Friedrich von Schillers Gedicht „Nänie“, das 1779 in der Epoche der Weimarer Klassik auf Basis antiker Trauergesänge entstanden war. Damit gab Brahms dem Ideal aus antiker Ästhetik und klassischer Dichtkunst musikalische Form und Struktur. Als sich Brahms 1882 wiederum in die Ischler Ferienidylle begab, komponierte er erneut ein Chorstück mit Orchester: *Gesang der Parzen* op. 89. Wie beim Vorgänger *Nänie* op. 82 ließ er sich durch ein literarisches Werk inspirieren, das in klassischer Umdeutung mythologischer Inhalte mit sechs ausgewählten Strophen die textliche Basis liefert. „Das Lied der Parzen“ ist Johann Wolfgang von Goethes Bühnenstück *Iphigenie auf Tauris* entnommen. Der Monolog der Iphigenie mit integriertem Parzenlied findet sich im 4. Aufzug. Goethe verfasste 1779 zunächst eine Prosafassung. Nach ersten Überarbeitungen 1780/81 gelang ihm 1786/87 der Umbau zu einem Versdrama, worauf dann letztlich auch Brahms' *Gesang der Parzen* basiert.¹ Goethe wiederum konnte sich an den literarischen Vorlagen der Antike orientieren, wie Euripides' Drama *Iphigenie bei den Taurern*, einem Volk, das auf Tauris resp. der Halbinsel Krim an den Ufern des Schwarzen (und Asowschen) Meeres zur Zeit der Handlung wenige Jahre nach dem Trojanschen Krieg lebte. Mythologischer Ausgangspunkt des Dramas um Iphigenie ist der sogenannte Atridenfluch, auch als Tantalidenfluch bezeichnet, da sich die Prophezeiung der Götter auf den Halbgott Tantalus und seine Nachkommen bezieht. Nachdem dieser seine Beliebtheit bei den Göttern durch Übermut und Betrug „verscherzt“ hatte – er setzte ihnen zum Mahl seinen Sohn Pelops vor, um ihre Weisheit auf die Probe zu stellen –, wurde er in den Tartarus, den unterirdischen Strafhort in den äußersten Tiefen des Hades, verstoßen und seine Familie mit einem Fluch belegt, der über Generationen hinweg eine unheilvolle Folge von Gewalt und Mord verkündet.

Und genau da setzt die Geschichte um Iphigenie an, die dem Geschlecht des Tantalus entstammt. Auf der Insel Tauris dient sie der Göttin Diana als pflichtbewusste Priesterin, sehnt sich aber gleichzeitig nach ihrer Heimat und der Beendigung des über Generationen währenden Fluchs. Auf den Plan einer heimlichen Flucht nach Griechenland geht Iphigenie nicht ein, sondern schenkt dem Taurokönig Thoas reinen Wein ein, so dass dieser ihr schließlich die Rückkehr nach Griechenland gewährt und der Fluch durch die Reinheit wahrhaften und edlen Handelns sein Ende findet. So das glückliche Finale in der klassischen Umdeutung durch Goethe.

Im Moment höchster Anspannung und existenzieller Gärungsprozesse erinnert Iphigenie an das Lied der Parzen, der drei Schicksalsgöttinnen mit Entscheidungsgewalt über den Lebensfaden von Geburt bis zum Tod. Die Amme sang es ihr einst vor, um vom scheinbar gnadenlosen Fluch der Götter zu berichten. Die einleitende Strophe, die das Parzenlied ankündigt, ließ Brahms weg, die ausleitende „Es sangen die Parzen“ hingegen komponierte er mit, was auch der Metrik der literarischen Vorlage entspricht, die mit dem Parzenlied das strenge Schema der Blankverse in fünfhebigen Jamben verlässt zugunsten daktylischer Versrhythmis mit der für Brahms' Vertonung prägenden Betonungsfolge lang-kurz-kurz (inkl. kurzem Auftakt).

Nicht vertonte Einleitungsstrophe:

Vor meinen Ohren tönt das alte Lied –
vergessen hatt' ich's und vergaß es gern –,
das Lied der Parzen, das sie grausend sangen,
als Tantalus vom goldenen Stuhle fiel:
Sie litten mit dem edlen Freunde; grimmig
war ihre Brust, und furchtbar ihr Gesang.
In unsrer Jugend sang's die Amme mir
und den Geschwistern vor, ich merkt' es wohl.

Mit dem Parzenlied wählte Brahms wiederum einen zutiefst düsteren Ausschnitt der dichterischen Vorlage, um ihn, aus den ursprünglichen dramatischen Untiefen antiker Mythologie kommend, über die Vermittlung tiefgründiger humanistischer Umdeutung der Weimarer Klassik auf ganz eigene Art und Weise zu interpretieren. Aufschlussreiche Aussagen von Brahms selbst finden sich im Briefwechsel mit dem befreundeten Chirurgen Theodor Billroth:² „Es geht Dich ein wenig besonders an – es wird ja mit Schere und Faden gearbeitet.“ Auf die ersten Kommentare von Billroth nach Zusendung des Partiturmanuskripts reagierte Brahms am 6. August: „Daß das Lied aus ›Iphigenie‹ ist, möchte ich auf dem Titel verschweigen. [...] Dennoch habe ich das ganze Stück während meiner Arbeit gelesen und angesehen.“

Somit wird klar, dass Brahms die komplette Rahmenhandlung der Dichtung mit Überwindung des Fluchs nach dem Parzenlied im 5. Aufzug im Hinterkopf hatte. Dies lässt Rückschlüsse zu auf die vielfach hinterfragte Gestaltung des bedrohlichen Textinhalts zum generationsübergreifenden Fluch in den letzten beiden Strophen mit Verklärung in milden Durklängen und mystischen Tönen der Stille. Brahms geht darauf viele Jahre nach der Komposition noch einmal ein: „Dem arglosen Zuhörer müßte beim bloßen Eintritt des Dur das Herz weich und das Auge feucht werden; da erst faßt ihn der Menschheit ganzer Jammer an.“³

¹ Brahms hatte die 4. Strophe aus der Vorlage von Goethe geteilt in zwei separate Einheiten, so dass es durch die so entstandene Diskrepanz der Strophenzählung „5“ und „6“ im Rahmen der frühen Rezeption und Analyse des Werkes partiell zu Missverständnissen kam. Bemerkenswert ist allerdings, dass der Erstdruck den vor dem Partiturnotentext abgedruckten Liedtext nach dem dichterischen Original mit kompletter 4. Strophe ohne Teilung in zwei durch Absatz getrennte Stropheneinheiten präsentierte.

² Margit L. McCorkle, *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1984, S. 366f. Vgl. Max Kalbeck, *Johannes Brahms*. 8 Bde. Berlin 1904–1914, Bd. 3, S. 359 ff.

³ Brief an Gustav Ophüls vom 13.6.1896, Kalbeck (Anm. 2), S. 360.

Dies streicht Brahms' spezielles kompositorisches Verständnis zum Dur-Geschlecht heraus. So sind in der *Nänie* trotz der inhaltlichen Schwere zum „Tod des Schönen“ sogar alle drei Teile in Dur gesetzt, was zudem auf die Neuinterpretation der dichterischen Vorlage hinweist, deren Klage Brahms in Trost und Verklärung unsterblicher Kunst umdeutet und womit sich wie im *Schicksalslied* op. 54 (1871) die Inspiration durch eine das unabwendbare Menschenschicksal beschreibende Textvorlage mit subjektiver Weltanschauung verbindet, die auf ein gutes Finale setzt. Ein übergeordnetes Gestaltungsmodell, dessen Spuren auch noch im letzten großen Chor-Orchesterwerk aus Brahms' Werkstatt durchschimmern und gleich zu Anfang der Rezeption nach der Uraufführung am 10. Dezember im Baseler Musiksaal unter der Leitung des Komponisten sowie im Rahmen einer darauf folgenden Tournee für große Erfolge sorgten. Das hat sich allerdings weniger auf die Bereiche der musikalischen Analytik übertragen. So attestiert Siegfried Kross⁴ dem „sonst bei Brahms wandlungs- und anpassungsfähigen Rhythmus“ ein „starres Schema“, womit in erster Linie das stets präsente „daktyliche Hauptmotiv“ gemeint ist, das aber gerade als musikalisches Symbol für den ebenso stets präsenten Fluch, vielfältig kontrapunktisch und motivisch-thematisch variiert, bis zur seiner strukturellen Auflösung in den letzten beiden Strophen den roten Faden spinnt. Zudem gilt als Kritikpunkt vor allem die Vertonung der vorletzten, besonders tragischen Strophe zur Ausweitung des Götterfluchs über mehrere Generationen in entdramatisierenden „sehr weichen und gebundenen“ Duraufhellungen im beschwingten Dreivierteltakt. Kross spricht von „Diskrepanz zwischen Dichtung und Vertonung.⁵

Wie bei *Alt-Rhapsodie*, *Schicksalslied* und *Nänie* ist wiederum eine dreiteilige Gesamtform erkennbar, die nach modulatorischer Mitte ab T. 100 reprisenartig den Bogen zum Werkbeginn der 1. Strophe mit instrumentaler Einleitung spannt, dabei aber entsprechend variiert, um nach vorangegangenen gewaltigen Spannungen und deren adäquater musikalischer Umsetzung die Entwicklung zu sedieren. Der mit „Maestoso“ überschriebene monumental-wuchtige Beginn der Einleitung in d-Moll gibt einen Hinweis auf ungewohnte Parallelen zum Komponistenkollegen Anton Bruckner, der u. a. seine *Sechste Symphonie* (1879–1881) ebenso „Maestoso“ anfangen lässt. Auch das sogleich im vollen Fortissimo startende Orchester mit tieftonig-kraftvoller Ergänzung durch Kontrafagott und Bassstuba weist auf andere klangliche Konzepte als in den lyrisch verwobenen instrumentalen Einleitungen von *Schicksalslied* und *Nänie*. Wie dort, wird die Hauptthematik des Chores instrumental vorstrukturiert. Vor allem ist die musikalische Entwicklung von Anfang an bestimmt durch die von Goethes Dichtung inspirierte Metrik, mit Auftaktquarte zur Hauptbetonung, fallendem Stufengang und ebenfalls fallenden Sequenzierungen, was dem im Parzenlied zu vertonenden Fluch mit Verbannung des Tantalus in die Unterwelt des Tartarus sogleich die adäquate Gestalt gibt. Diesem Bild entspricht auch der akzentuierte Abstieg in dramatisierenden Achtelketten, die „pesante“ vorzutragen sind, während in den tiefsten Bass-Stimmen von Kontrafagott, 3. Posaune, Bassstuba, Violoncello und Kontrabass ein mächtiger Vierteltonaufstieg mit abschließendem hochexplosiven

verminderten Duodezimen-Sprung in die Tiefe kontrapunktiert. Die folgenden Augmentierungen ab T. 5 in halbe und gebundene Viertelnoten weisen zudem auf die Anwendung dieses kontrapunktischen Verarbeitungsmittels im weiteren Verlauf des Chorsatzes in der 2. Strophe ab T. 37. Ab T. 14 findet sich die auftaktige Hauptmotivik mit fallendem Stufengang und Sequenzierung zu reiner Entwicklungsmotivik der tiefen Streicher verwandelt, um den unmittelbaren Anschluss der 1. Strophe vorzubereiten.

Der *Gesang der Parzen* kennt zwar nicht so strenge kontrapunktische Sätze wie die *Nänie*, greift aber auf imitatorische Techniken zurück, um adäquate Spannungen zu erzeugen. So verteilt sich in typischer Brahms-Technik der sechsstimmige Chor imitatorisch auf Männer- (T. 19 ff.) und Frauenstimmen (T. 21 ff.), bevor nach rhythmisch verschobener Wiederholung der instrumentalen Einleitung (T. 31 ff.) die 2. Strophe in T. 35 im Forte des vollen Chores einsetzt mit gesteigerter Warnung vor den Göttern und ihrer Macht über die Menschen: „Der fürchte sie doppelt ...“. Die Hauptthematik wird diastematisch variiert, die Rhythmisierung bleibt erhalten. Die bereits erwähnte Augmentierung im Fortissimo der vollen Tutti-Besetzung mündet in die eng geführte Imitation „Auf Klippen und Wolken ...“ (T. 39 ff.), womit wie an paralleler Stelle im *Schicksalslied* mit Konfliktrhythmisierung zu den Worten „wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen“ das ungewisse Schicksal der Menschen am Abgrund beschrieben sein soll, die dort zwar in personam Tantalus an „Stühle um goldene Tische“ geladen sind, aber mit der 3. Strophe (T. 47 ff.) durch einen „Zwist [...] geschmäht und geschändet, in nächtliche Tiefen stürzen“. Dabei wird die von der 2. Strophe übernommene Hauptthematik in Augmentierung (T. 37 ff.) rhythmisch mit Halben und Viertelnoten übernommen, aber durch große Sprünge wie der verminderten Septime (T. 48) hoch aufgeladen. Die in rhythmischer Dehnung stufenweise fallende Darstellung „nächtlicher Tiefen“ (T. 53 f., 58 ff.) mündet wiederum in die von der 2. Strophe ebenfalls übernommene dreitönige, polyphon verzahnte Viertel-Motivik, nun in beklemmenden Stufengängen gehalten zur musikalischen Illustration des Verharrens „vergebens, im Finstern“, nachdem die melodische Intensität in T. 64 f. ausgesprochen klangschön, scheinbar voller Sehnsucht nach Lösung des Konflikts sucht.

Zur Darstellung der schönen Götterwelt „in ewigen Festen an goldenen Tischen“ moduliert die 4. Strophe ab T. 71 daher kontrastreich in die Durparallele F-Dur der Grundtonart d-Moll. Von dort entfernt sich das harmonische Geschehen nun zunehmend und leitet, nach Wiederaufgreifen der augmentierten Version der Hauptthemenrhythmisierung von T. 38 f. aus der 2. Strophe zum erhaltenen „Schreiten vom Berge zu Bergen“, in das harmonisch weit entlegene cis-Moll „Aus Schlüßen der Tiefe [...] erstickter Titanen“ der 5. Strophe weiter, analog zur Distanz zwischen Götterwelt und Verbanntem. Dabei taucht auch das zu Anfang in der instrumentalen Einleitung vorgestellte Viertelton-Bassmotiv mit abschließendem Sprung einer diesmal nicht verminderten, sondern enharmonisch verwechselten Duodezime es-gis in die Tiefe geradezu tonmalend wieder auf. Und auch die den modulatorischen Mittelteil abschließenden cis-Moll-Arpeggien in T. 98 f. (Sopran, Tenor) zum „leichten Gewölke“ setzen bildhaft den Kontrast zwischen stabiler Götterwelt „hoch oben“ und zerbrechlicher Menschenwelt „tief unten“ in Töne um.

⁴ Siegfried Kross, *Die Chorwerke von Johannes Brahms*, Bonn 1957, S. 391f.

⁵ Ebd., S. 397 f.

Der in sich wiederum dreiteilige Schlusspart kehrt mit der Reprise der 1. Strophe zur Warnung vor der Macht der Götter über das Menschengeschlecht auch zur dunklen Grundtonart d-Moll der originalen Thematik mit ihrer unnachgiebigen Rhythmis zurück, verkürzt und umrahmt von instrumentaler Einleitung (T. 100–103) und Überleitung (T. 111–115) zur vorletzten Strophe.

Diese verlässt den dramatischen Charakter des Vorgeschehens, um die nach wie vor auftaktige Thematik in die ausgesprochen aufhellende Durvariante in D und den gnadenlosen 4/4-Rhythmus in einen beschwingten Dreiertakt zu verwandeln. Dass dies ausgegerechnet zum dramatischsten Teil des Textes zur Ausweitung des Fluchs passiert, wo „die Herrscher ihr segnendes Auge von ganzen Geschlechtern wenden“, hat zu vielen Spekulationen geführt. Doch der scheinbare Widerspruch zwischen Text und Vertonung löst sich auf, indem der ambivalente Wohlklang als Vision auf ein gutes Ende gedeutet wird. Brahms selbst gab den Hinweis, dass er als Komponist die ganze Dichtung Goethes mit der Auflösung des Fluchs nach dem Parzenlied im 5. Aufzug stets im Hinterkopf hatte. So wird mit der Verwandlung nach Dur im 3/4-Takt dem Fluch als bloße Erinnerung Iphigenies an das einst von der Amme vorgesungene Lied der Parzen die Dramatik genommen.

So ist auch die letzte Strophe zu deuten als verblassende Erinnerung, die wie ein Albtraum letztlich verschwindet und ein gutes Erwachen ermöglicht. Mit der Rückkehr zur Haupttonart d-Moll wird zwar nochmals die Rhythmis der Hauptthematik aufgegriffen, aber die Melodik stagniert im leisen Klang fragmentarisch und pianissimo eingeworfener Chorstellen, gleich einem Pendeln zwischen den einzelnen verblassenden Stimmen, und ist vielfach zu choralartiger Diastematik auf einem Ton reduziert. Die Piccolo-flöte indessen vertont mit punktiert-variierter Hauptthematik einen letzten Blick der Götter von weit oben auf den „Verbann-ten“, der dem Gesang der „Parzen [...] in nächtlichen Höhlen“ horcht und schlussendlich das „Haupt schüttelt“, als er an „Kinder und Enkel“ denkt. Brahms lässt dies „perdendosi“ im dreifachen Pianissimo geradezu misterioso ausklingen, was sicher so manchen Rezipienten ebenfalls „kopfschüttelnd“ aus dem Werk entlassen hat. Damit endet aber auch der Fluch, und die Auflösung struktureller Gedanken an das einst von den Parzen „grausend gesogene“ Lied bahnt letztlich den positiven Schluss der Mythologie um Iphigenie an. Brahms bietet wie im *Schicksalslied* wiederum eine ganz persönliche Sicht des Schicksalsgedankens, die Götter- und Menschenwelt nach dramatischen Zerwürfnissen annähert und letztlich auf die Kraft der Hoffnung in großer Musik setzt.

Meine vierte Brahms-Edition möchte ich zum einen dem Gedenken an Johannes Brahms' 125. Todestag am 3. April 2022 widmen und zum anderen, adäquat zu den metaphysischen Inhalten des Parzenliedes, an Reni († 2022) sowie einige Freunde erinnern, die vom Schicksal früh und mitten in ihrer kreativen Schaffenszeit in eine andere Welt abberufen wurden: Hansi (1957–1982), Erich (1959–2014), Stefan (1962–2015).

Foreword (abridged)

Johannes Brahms' (1833–1897) enthusiasm for material from Greek mythology left traces in his own creative work. In 1880 in Bad Ischl – in memory of the archaizing art of the painter Anselm Feuerbach (*Iphigenie* 1862) – Brahms composed a lament to Friedrich von Schiller's poem "Nänie," which the latter had written on the basis of ancient funeral dirges, during the era of Weimar Classicism, in 1779. In this way Brahms lent musical form and structure to the ideal of ancient aesthetics and classical poetry. In 1882, on another idyllic vacation in Ischl, Brahms once again composed a choral piece with orchestra: *Gesang der Parzen* (*Song of the Fates*) op. 89. As with its predecessor *Nänie* op. 82, he was inspired by a literary work that provided the textual basis in a classical reinterpretation of mythological content with six selected stanzas. "Das Lied der Parzen" ("Song of the Parcae") is taken from Johann Wolfgang von Goethe's stage play *Iphigenie auf Tauris* (*Iphigenia in Tauris*). Iphigenia's monologue which contains the Song of the Parcae is found in Act 4. Goethe initially wrote a prose version in 1779. After first revisions in 1780/81, he succeeded during 1786/87 in transforming it into a verse drama, on which Brahms's *Gesang der Parzen* is ultimately based. Goethe, in turn, was able to draw on literary models from antiquity, such as Euripides's drama *Iphigenia among the Taurians*, a people who lived on Tauris or the Crimean peninsula on the shores of the Black (and Azov) Sea at the time of the narrative a few years after the Trojan War. The mythological starting point of the drama about Iphigenia is the so-called Atreus Curse, also called the Tantalid Curse, since the prophecy of the gods refers to the demigod Tantalus and his descendants. After the latter had "forfeited" his popularity with the gods through recklessness and deceit, he was cast into Tartarus and his family was cursed with a curse that proclaimed an ominous sequence of violence and murder for generations.

And this is exactly where the story of Iphigenia begins, who comes from the lineage of Tantalus, serves the goddess Diana as a dutiful priestess on the island of Tauris, but at the same time longs for her homeland and an end to the curse that has lasted for generations. Iphigenia does not go along with the plan of a secret escape to Greece, but makes a clean breast of it to the Taurian king Thoas, so that he finally grants her return to Greece and the curse finds its end thanks to the purity of truthful and noble actions. Thus the happy finale in Goethe's classical reinterpretation.

At the moment of highest tension and existential turbulence, Iphigenia calls to mind the Song of the Parcae, the three goddesses of fate with the power of decision over the thread of life from birth to death. The nurse once sang it to her to relate of the seemingly merciless curse of the gods. With the Song of the Parcae, Brahms in turn chose a profoundly somber excerpt of the poetic original in order to interpret it – coming from the original dramatic shallows of ancient mythology, through the mediation of profound humanistic reinterpretation of the Weimar Classicism – in his very particular manner. Informative statements of Brahms himself can be found in the correspondence with his surgeon friend Theodor Billroth: "It concerns you rather particularly – it is worked with

scissors and thread. [...] That the song is from 'Iphigenia,' I would like to conceal on the title. [...] Nevertheless, I read and looked at the whole piece during my work."¹

Thus it becomes clear that Brahms had in mind the complete background narrative of the poem, including the overcoming of the curse in the 5th Act, after the Song of the Parcae. This allows conclusions to be drawn regarding the often questioned shaping of the threatening textual content of the cross-generational curse in the last two stanzas into a transfiguration in benign major keys and mystical tones of silence. Brahms referred to this many years after the composition: "The unsuspecting listener's heart should soften and his eyes moisten at the mere entry of the major; only then does the whole misery of mankind take hold of him."²

As in the *Alto Rhapsody*, *Schicksalslied* and *Nänie*, a three-part overall form is again discernible, which, after a modulatory center from m. 100 onward, draws a reprise-like arch to the beginning of the work's first stanza with an instrumental introduction, but varies accordingly in order to sedate the development after the preceding tremendous tensions and their appropriate musical realization. The monumentally powerful beginning of the introduction in D minor, titled "Maestoso," with a deep-toned, powerful intensification by contrabassoon and bass tuba, points to different tonal concepts than in the lyrically interwoven instrumental introductions of *Schicksalslied* and *Nänie*. As in these, the main theme of the chorus is instrumentally pre-structured. Above all, the musical development is determined from the beginning by the meter inspired by Goethe's poetry, with an ascending fourth interval upbeat to the first beat, descending steps, and likewise descending sequencing, which immediately lends an adequate form to the curse to be set to music in the Song of the Parcae, with its banishment of Tantalus to the underworld of Tartarus.

The accented descent in dramatizing eighth-note chains, which are to be performed "pesante," also corresponds to this image, which is counterpointed by the lowest bass parts of contrabassoon, 3rd trombone, bass tuba, violoncello and double bass in a powerful quarter-note ascent with a concluding highly explosive diminished twelfth leap into the depths. The subsequent augmentations from m. 5 onward into half and tied quarter notes also point to the use of this contrapuntal processing method in the further course of the choral movement in the second stanza from m. 37 onward. From m. 14 onward, the upbeat main motive with its descending stepwise progressions and sequencing is transformed into pure developmental motivic material in the low strings, in preparation for the immediate connection to the first stanza.

¹ Margit L. McCorkle, Johannes Brahms. *Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Munich, 1984, pp. 366f. Cf. Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, 8 vols., Berlin, 1904–1914, vol. 3, pp. 359ff.

² Letter to Gustav Ophüls, June 13, 1896, Kalbeck (footnote 1), p. 360.

The *Song of the Fates* does not display the strict contrapuntal settings found in *Nänie*, but it resorts to imitative techniques to create appropriate tensions. Thus, in a typically Brahmsian technique, the six-part chorus is divided imitatively between male (mm. 19 ff.) and female voices (mm. 21ff.) before – after a rhythmically shifted repetition of the instrumental introduction (mm. 31ff.) – the second verse begins in m. 35 with a full choral *forte* proclaiming an intensified warning against the gods and their power over mankind: “Der fürchte sie doppelt” (“He doubly shall tremble”). The main theme is varied diastematically, the rhythm being preserved. The aforementioned augmentation in *fortissimo* of the full *tutti* instrumentation leads into a close imitation in “Auf Klippen und Wolken” (“On turrets of cloudbanks,” mm. 39 ff.) which, as in a parallel occurrence in the *Schicksalslied*, aims to describe the uncertain fate of people on the edge of the abyss with cross-rhythms portraying the words “wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen” (“like water is dash’d ‘gainst the rocks by the tempest”). In the 3rd stanza (mm. 47 ff.) the people, who are indeed invited, in the person of Tantalus, to “banquet on turrets of cloudland, pour[ing] golden libations,” fall into “deepest shadows, dishonor[ed] and ruin[ed].” Here, the main theme taken over from the second stanza in augmentation (mm. 37 ff.) is rhythmically retained with half and quarter notes, but highly energized by means of wide leaps such as the diminished seventh (m. 48). The depiction of “deepest shadows” (mm. 53 f., 58 ff.), in rhythmically augmented stepwise descent, leads in turn to the three-note, polyphonically interlocked quarter-note motive also taken from the second stanza, now confined in an oppressive stepwise movement to musically illustrate an endurance “vainly, in darkness,” after which the melodic intensity in mm. 64 f. seeks resolution of the conflict, seemingly full of yearning, in particularly beautiful sonorities.

In order to depict the beautiful world of the gods “in eternal carousals, pour[ing] golden libations,” the fourth stanza, beginning in m. 71, modulates with much contrast to F major, the relative major of the home key of D minor. From here, the harmonic events become increasingly remote and, after resuming the augmented version of the main thematic rhythm from mm. 38f. of the second stanza for the sublime “They stride over height unto height,” continue towards the harmonically very distant C-sharp minor “From earthy abysses [...] of long smother’d Titans” of the fifth stanza, analogous to the distance between the world of the gods and that of the banished human. Here, the quarter-note bass motive introduced at the beginning of the instrumental introduction reappears almost in the manner of a tone-painting, with the final leap of a twelfth into the depths not diminished this time, but enharmonically shifted to E-flat–G-sharp. Likewise, the C-sharp minor arpeggios that conclude the modulatory middle section in mm. 98 f. (soprano, tenor), accompanying the “light clouds,” graphically render the contrast between the stable world of the gods “high above” and the fragile world of man “deep below” into music.

The final section – in itself divided into three sections – returns, with the reprise of the first stanza which warns of the power of the gods over the “sons of men,” also to the somber D minor key of the original theme with its unyielding rhythm, shortened and

framed by an instrumental introduction (mm. 100–103) and the transition to the penultimate stanza (mm. 111–115). The latter departs from the dramatic character of the preceding events to transform the theme, still displaying an upbeat, into the decidedly brightened parallel key of D major, and the merciless 4/4 rhythm into a buoyant triple meter. That this occurs at the most dramatic part of the text, the expansion of the curse when “the all-ruling Gods shut the gates of their blessings on whole generations” has led to much speculation. But the apparent contradiction between text and setting is resolved by interpreting the ambivalent euphony as a vision of a felicitous outcome. Brahms himself indicated that as a composer he always had Goethe’s entire poem in mind, including the resolution of the curse in the 5th Act, after the Song of the Parcae. Thus, the transformation to major key and 3/4 meter takes the drama out of the curse; it becomes merely Iphigenia’s memory of the Song of the Parcae which was sung by the nurse long ago.

Thus, the last stanza is also to be interpreted as a fading memory that, like a nightmare, ultimately vanishes and enables a good awakening. With the return to the home key of D minor, the rhythm of the main theme is taken up again, but there is a melodic stagnation in the softest sound of fragmentary and *pianissimo* choral interjections, moving like a pendulum between the individual fading voices, frequently reduced to chorale-like diastemas on a single note. The piccolo, meanwhile, with its dotted variation of the main theme, sets to music a last glance of the gods from far above onto the “Exil’d one” who is listening to the singing of the “Sisters below, ‘mong the Shadows” and finally “thinking on his children, all darkness and doubt.” Brahms shapes this *perpendosi* in triple *pianissimo* into a downright *misterioso* ending, which surely also left many a listener reflecting pensively on the conclusion of the work. With this, however, the curse also ends, and the resolution of structural thoughts of the song once “cruelly sung” by the Parcae ultimately heralds the positive conclusion of the mythology surrounding Iphigenia. As in *Schicksalslied*, Brahms again offers a very personal view of the concept of fate, which reconciles the world of the gods and the world of men after dramatic discord, and ultimately relies on the power of hope in great music.

I would like to dedicate my fourth Brahms edition on the one hand to the commemoration of the 125th anniversary of Johannes Brahms’s death on 3 April 2022 and on the other hand – in keeping with the metaphysical content of the Song of the Parcae – to the memory of Reni († 2022) and of some friends whom fate called early into another world, in the midst of their time of creativity: Hansi (1957–1982), Erich (1959–2014), and Stefan (1962–2015).

Bonn, summer 2022

Rainer Boss

Translation (abridged): Gudrun and David Kosviner

Singtext / Singing text

Gesang der Parzen

Es fürchte die Götter
das Menschengeschlecht!
Sie halten die Herrschaft
in ewigen Händen,
und können sie brauchen,
wie's ihnen gefällt.

Der fürchte sie doppelt,
den je sie erheben!
Auf Klippen und Wolken
sind Stühle bereitet
um goldene Tische.

Erhebet ein Zwist sich,
so stürzen die Gäste,
geschmäht und geschändet,
in nächtliche Tiefen
und harren vergebens,
im Finstern gebunden,
gerechten Gerichtes.

Sie aber, sie bleiben
in ewigen Festen
an goldenen Tischen.
Sie schreiten vom Berge
zu Bergen hinüber:

Aus Schlünden der Tiefe
dampft ihnen der Atem
erstickter Titanen,
gleich Opfergerüchen,
ein leichtes Gewölke.

Es wenden die Herrscher
ihr segnendes Auge
von ganzen Geschlechtern
und meiden, im Enkel
die ehmals geliebten,
still redenden Züge
des Ahnherrn zu sehn.

So sangen die Parzen;
es horcht der Verbannte
in nächtlichen Höhlen,
der Alte, die Lieder,
denkt Kinder und Enkel
und schüttelt das Haupt.

Johann Wolfgang von Goethe
(1749–1832)

Song of the Fates

In fear of the Gods
shall ye dwell, sons of men!
Sole empire they hold
in their hands everlasting,
and wield at their pleasure
the lightnings of fate.

He doubly shall tremble
whom they have exalted!
On turrets of cloudland
enthroned they banquet,
pour golden libations.

But are they offended,
they hurl forth the guest,
to dishonour and ruin,
where shadows are deepest.
There vainly he waiteth,
in darkness and bondage,
for justice and judgment.

But they hold, th' Immortals,
eternal carousals,
pour golden libations.
They stride over height
unto height thro' the heavens:

From earthy abysses
arises the groaning
of long smother'd Titans,
a fragrant oblation,
faint cloud on the azure.

The all-ruling Gods shut
the gates of their blessings
on whole generations,
avoiding the once cherish'd,
still speaking features
of Grandsire in far distant
and blameless sons.

Thus chanted the Sisters;
below, 'mong the Shadows
the Exil'd one hearken'd
the Fates' dread foreboding,
he thinks on his children,
all darkness and doubt.

Translation: Natalia Macfarren
(1836–1916)

Gesang der Parzen op. 89

Johannes Brahms (1833–1897)
Text: Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832)
English version: Natalia Macfarren (1826–1916)

Maestoso

Flauto I, II (Piccolo)

Oboe I, II

Clarinetto I, II in Sib/B

Fagotto I, II

Contrafagotto

Corno I, II in Re/D

Corno III, IV in Fa/F

Tromba I, II in Re/D

Trombone I, II

Trombone III

Tuba

Timpani Re-La/d-A

Soprano

Alto I, II

Tenore

Basso I, II

Violino I, II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

Aufführungsdauer / Duration: ca. 12 min.

© 2022 by Carus-Verlag, Stuttgart – 1. Auflage / 1st Printing – CV 10.400

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

10

Fl > dim.

Ob > dim.

Clt (B \flat) > dim.

Fg a 2 p dim. pp

Cfg > dim. dim. pp

Cor (D) > dim. p dim.

Cor (F)

Tr (D) pp dim.

Trb dim.

Tb dir.

Tim p tr

Vl > dim. p dim.

Va > dim. p dim. pp

Vc 3 dim. dim. pp

Cb dim. dim. pp

16

A

Fl
Ob
Clt (B \flat)
Fg
Cfg

Cor (D)
Cor (F)
Tr (D)
Trb
Tb

Timp

S
A
T
B

V1
Va
Vc
Cb

*Es fürch - te die Göt - ter das Men-schen-ge - schlecht!
In fear of the Gods shall ye dwell, sons of men!*

*Es fürch - te die Göt - ter das Men-schen-ge - schlecht!
In fear of the Gods shall ye dwell, sons of men!*

22

Fl
Ob
Clt (B \flat)
Fg
Cfg

Cor (D)
Cor (F)
Tr (D)
Trb
Tb

Timp
S
A
T
B

Vl
Va
Vc
Cb

Large stylized letters are overlaid on the musical staff: 'ALIUS' on the upper staff and 'ALIAS' on the lower staff.

Soprano (S) lyrics:

- fürch - te die Göt - ter Men - dwelt!
- fürch - te die Göt - ter shake - Men - geschlecht!

Alto (A) lyrics:

- fürch - te die Göt - ter Men - dwelt!
- fürch - te die Göt - ter shake - Men - geschlecht!

Tenor (T) lyrics:

- Sie hal - ten die Herr - schaft in e - wi - gen Hän - den, und
- Sie hal - ten die Herr - schaft in e - wi - gen Hän - den, und

Bass (B) lyrics:

- Sole em - pire they hold in their hands ev - er - last - ing, and
- Sole em - pire they hold in their hands ev - er - last - ing, and

26

F₁

Ob

Clt (B₂)

F_g { *f*
C_{fg} { *p*

Cor (D) { *mf*
Cor (F) { *p*
mf

Tr (D)

Trb { *p*
Tb

Timp { *tr*
f
p

S { *tr*
p
f

A { *tr*
p
f

T { *tr*
p
f

B { *tr*
p
f

V₁

Va

Vc { *p*
f

Cb { *p*
f

Sie hal - ten die Herr - schaft in e - wi-gen Hän - den, und
Sole em - pire they hold in their hands ev - er - last - ing, and

Sie hal - ten die Herr - schaft in e - wi-gen Hän - den, und
Sole em - pire they hold in their hands ev - er - last - ing, and

kö - n, wie's ih - nen ge - fällt.
wield at their pleas ure the light - nings of fate.

kön - nen sie brau - chen, wie's ih - nen ge - fällt.
wield at their pleas ure the light - nings of fate.

B

34

Fl
Ob
Clt (B \flat)
Fg
Cdg
Cor (D)
Cor (F)
Tr (D)
Trb
Tb
Timp
S
A
T
B
Vi
Va
Vc
Cb

*Der fürch - te sie dop - pelt, den je sie er - he - ben, den
He dou - bly shall trem - ble whom they have ex - alt - ed, whom*

*Der fürch - te sie dop - pelt, den je sie er - he - ben, den
He dou - bly shall trem - ble whom they have ex - alt - ed, whom*

*Der fürch - te sie dop - pelt, den je sie er - he - ben, den
He dou - bly shall trem - ble whom they have ex - alt - ed, whom*

*Der fürch - te sie dop - pelt, den je sie er - he - ben, den
He dou - bly shall trem - ble whom they have ex - alt - ed, whom*

Carus 10.400

43

Fl Ob Clt (B \flat) Fg Cfg

Cor (D) Cor (F) Tr (D) Trb Tb

S A T B

Vl Va Vc Cb

The musical score page 43 features a vocal section with four parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are in French, with some words in English. The vocal parts are supported by an orchestra including Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Clt) in B-flat, Bassoon (Fg), Cello (Cfg), Horn (Cor) in D, Horn (Cor) in F, Trombone (Tr) in D, Trombone (Trb), Bass Trombone (Tb), and strings (Vl, Va, Vc, Cb). Large, stylized letters 'CARS' are superimposed on the music staff, with 'C' and 'A' on the top staff and 'R' and 'S' on the bottom staff.

rei - tet
ban - quet,
pour
de - ne - Ti - sche, um gol - de-ne en li -

et, pour
de - ne - Ti - sche, um gol - de-ne en li -

um gol - de-ne Ti - sche, um gol - de-ne en li -

they ban - quet, um gol - de-ne Ti - sche, um gol - de-ne en li -

52

F1
Ob
Clt (B \flat)
Fg
Cf_g
Cor (D)
Cor (F)
Tr (D)
Trb
Tb
S
A
T
B
Vl
Va
Vc
Cb

schmäht und ge-schä hon - our and where li - che Tie ows are deep fen; est; so stür - zen die Gäs - te, ge -
sch - und ge-sch - our and ru - in, where nächt - li - che Tie ows are deep fen; est; so stür - zen die Gäs - te, ge -
schmäht und ge-schän - det, in nächt - li - che Tie ows are deep fen; est; so stür - zen die Gäs - te, ge -

hon - our and ru - in, where shad - ows are deep fen; est; they hurl forth the guest, to dis -
sch - und ge-sch - our and ru - in, where shad - ows are deep fen; est; they hurl forth the guest, to dis -
schmäht und ge-schän - det, in nächt - li - che Tie ows are deep fen; est; so stür - zen die Gäs - te, ge -

hon - our and ru - in, where shad - ows are deep fen; est; they hurl forth the guest, to dis -

56

Fl
Ob
Clt (B \flat)
Fg
Cfgr
Cor (D)
Cor (F)
Tr (D)
Trb
Tb
S
A
T
B
VI
Va
Vc
Cb

schmäht und ge-schän - hon - our and ru - sh
li - che Tie - fei.
schmäht hon - and ru - näcl
li - che Tie - fen, in nächt - li - che Tie
sc ru - det, in'd, nächt - li - che, nächt
li - ows, where shad - li - che Tie
schmäht und ge-schän - det, in nächt - li - che, nächt
hon - our and ru - in, where shad - ows, where shad
li - ows - are Tie
sf 3 sf 3 sff
sf 6 sf 6 sff 3
sf 3 sf sff 3
sf 3 sf sff

73

Fl Ob Clt (B \flat) Fg Cfg Cor (D) Cor (F) Tr (D) Trb Tb S A T B I B II Vl Va Vc Cb

8

blei - ben in - *ga -* *an gol - de - nen li -*
mor - tals, e - *ca -* *pour gold - en li -*
blei - be e - *gen Fes - ten an gol - de - nen li -*
mor - ta - *ca - rous - als,* *pour gold - en li -*
blei - be e - wi - *gen Fes - ten an gol - de - nen li -*
mor - ta - *ca - rous - als,* *pour gold - en li -*
sie blei - ben in e - wi - *gen Fes - ten an gol - de - nen li -*
th'Im - mor - tals, e - ter - nal - ca - rous - als, *pour gold - en li -*

81

F1
Ob
Clt (B)
Fg
CfG
Cor (D)
Cor (F)
Tr (D)
Trb
Tb
S
A
T
B
VI
Va
Vc Cb

Ber height - ge to Ber height
Ber height - ge un zu to height
Ber height - gen thro' hin the - ü heav - ber: ens:
Aus From Schlün den der Tie fe dampft earth y a abyss es a -
Ber height - gen thro' hin the - ü heav - ber: ens:
Aus From Schlün den der Tie fe dampft earth y a abyss es a -
Ber height - ge un zu to Ber height - gen thro' hin the - ü heav - ber: ens:
Aus From Schlün den der Tie fe dampft earth y a abyss es a -
molto marc.

Fl

Ob

Clt (B \flat)

Fg

Cfg

Cor (D)

Cor (F)

Tr (D)

Trb

Tb

S

A

T

B

Vi

Va

Vc Cb

85

ih - me - te
ris - es groan - in

A - tem er - stick - ter Ti - ta - nen, dampft ih - nen der
groan - ing of long - smoth - er'd Ti - tans, a - ris - es the

an - den der Ti -
th - y a -

ih - en - der A - tem er - stick - ter Ti - ta - nen, der
ris - es the groan - ing of long - smoth - er'd Ti - tans, the

groan - - tem, - - ing,

dampft a - ih - en - der
ris - es the groan - ing of

ih - en - der A - tem aus Schlün - den der Tie - fe dampft ih - en - der A - tem er -
ris - es the groan - ing, from earth - y a - abyss - es a - ris - es the groan - ing of

sf sf

3 3

ff

sf sf

3 3

ff

sf sf

ff

sf sf

ff

ff

102

Fl

Ob

Clt (B \flat)

Fg { dim.

Cfg

Cor (D) { dim.

Cor (F)

Tr (D)

Trb { Trb III

Tb

Timp { dim.

S

A I

A II

T

B I

B II

V I

Va

Vc { dim.

Cb { dim.

I

pp

tr

pp

tr

tr

tr

tr

sotto voce p

*Es fürch - te die Göt - ter das
In fear of the Gods shall ye*

*Es fürch - te die Göt - ter das
In fear of the Gods shall ye*

*Es fürch - te die Göt - ter das
In fear of the Gods shall ye*

*Es fürch - te die Göt - ter das Men - schen-ge - schlecht!
In fear of the Gods shall ye dwell, sons of men!*

*Es fürch - te die Göt - ter das Men - schen-ge - schlecht!
In fear of the Gods shall ye dwell, sons of men!*

*Es fürch - te die Göt - ter das Men - schen-ge - schlecht!
In fear of the Gods shall ye dwell, sons of men!*

pp

107

Fl
Ob
Clt (B)
Fg
Cfgr
Cor (D)
Cor (F)
Tr (D)
Trb
Tb
Timp
S
AI
A II
T
BI
B II
VI
Va
Vc
Cb

poco cresc.

poco cresc.

pp

mf

pp

pp

pp

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

poco cresc.

cresc.

mf

p

mf

p

mf

p

mf

p

cresc.

mf

p

mf

p

mf

p

pizz.

pp

pizz.

pp

pizz.

pp

pizz.

pp

pizz.

poco cresc.

poco cresc.

pp

116 (♩ = ♩)

Fl

Ob

Clt (B♭)

Fg

Cfg

Cor (D)

Cor (F)

Tr (D)

Trb

Tb

S

AI

A II

T

B I

B II

Vl

Va

Vc

Cb

Sehr weich und gebunden

wen-den die Herr-scher ihr se - nen-des
all - rul - ing Gods shut the of their
ben - des of their Au - ge von gan - zen Ge - schlech - tern,
bless - ings on whole gen - er - a - tions, ihr the

wen-den die Herr-scher ihr se - nen-des
all - rul - ing Gods shut the of their
ben - des of their Au - ge von gan - zen Ge - schlech - tern,
bless - ings on whole gen - er - a - tions, ihr the

wen-den die Herr-scher ihr se - nen-des
all - rul - ing Gods shut the of their
ben - des of their Au - ge von gan - zen Ge - schlech - tern,
bless - ings on whole gen - er - a - tions, ihr the

wen-den die Herr-scher ihr se - nen-des
all - rul - ing Gods shut the of their
ben - des of their Au - ge von gan - zen Ge - schlech - tern,
bless - ings on whole gen - er - a - tions, ihr the

p dolcissimo

pp

div.

p dolcissimo

p dolcissimo

p dolcissimo

p dolcissimo

124 G

Fl Ob Clt (B \flat) Fg Cfg

Cor (D) Cor (F) Tr (D) Trb Tb

S A I A II T B I B II Vl Va Vc Cb

seg - nen - des Au - ge von gan - zen Ge - schlech - tern
 gates of their blessings on whole gen - er - a - tions,
 seg - nen - des ge von gen - er - a - tions,
 gates on void - den,
 seg - nen - des von gan - zen Ge - schlech - tern und - mei - den,
 gates on whole gen - er - a - tions, a - void - ing
 seg - nen - des Au - ge von gan - zen Ge - schlech - tern und - mei - den,
 gates of their blessings on whole gen - er - a - tions, a - void - ing

132

Fl

Ob

Clt (B \flat)

Fg

Cfg

Cor (D)

Cor (F)

Tr (D)

Trb

Tb

S

A I

A II

T

B I

B II

Vl

Va

Vc

Cb

II

pp

pp

Trb III

dim.

p

p

dim.

p

dim.

p

dim.

p

im the En - kel, die ge - lieb - ten, still re - den - den Zü - ge des Ahn - herrn, - des less,

the on - ing fea - tures of Grand - sire in far dis - tant and blame - less,

once cher - ish'd, still speak - ing fea - tures of Grand - sire in far dis - tant and blame - less,

one e - mals ge - lieb - ten, still re - den - den Zü - ge des Ahn - herrn, - des less,

the once speak - ing fea - tures of Grand - sire in far dis - tant and blame - less,

the im the En - kel, die ge - lieb - ten, still re - den - den Zü - ge des Ahn - herrn, - des less,

140

H dolcissimo dolcissimo dolcissimo dolcissimo dolcissimo dolcissimo

Fl Ob Clt (B \flat) Fg Cfg Cor (D) II dim. dolcissimo

Cor (F) Tr (D)

Trb Tb S p express.

S und a m - den, im En - kel die cher - ish'd,

A I Ahn and zu less sehn, sons, und a mei - den, im En - kel die once cher - ish'd,

A II und a mei - den, im En - kel die once cher - ish'd,

T des in Ahn - herrn zu sehn, sons, und a mei - den, im En - kel die once cher - ish'd,

B I Ahn - herrn - zu - sehn, zu - sehn, und a mei - den, im En - kel die once cher - ish'd,

B II dim. Ahn - herrn - zu - sehn, zu - sehn, und a mei - den, im En - kel die once cher - ish'd,

Vl pizz. pizz. pizz. pizz. arco

Va Vc Cb

148

Fl Ob Clt (B♭) Fg Cfg

Cor (D) Cor (F) Tr (D) Trb Tb

S A T BI B II

Vl Va Vc Cb

eh - mals ge - lieb - ten, still
still speak - ing fea - tures

den in Zü - ge des Ahn - terrn, — des Ahn-herrn zu sehn, des
in far dis far dis - tant and blame less sons, in dim.

eh - mal still re Gran
still speak - ing fea - tures

den in Zü - ge des Ahn - herrn, — des Ahn - herrn, — des
in far dis - tant and blame less,

st ge - lieb - te re - den - den Ahn - herrn, — des
ing fea - ture Grand - sire in far dis - tant and blame less,

eh - mals ge - neb - ten, still re - den - den Zü - ge des Ahn - herrn - zu sehn, des
still speak - ing fea - tures of Grand-sire in far dis - tant and blame less sons, in dim.

VI Va Vc Cb

156

I Piccolo
pp sempre

Fl

Ob

Clt (B \flat)

Fg

Cfg

Cor (D)

Cor (F)

Tr (D)

Trb

Tb

S

A

T

B I

B II

Vl

Va

Vc

Cb

*Ahn-herrn zu sehn,
far dis - tant blame*

*z - les
pp*

*sehn.
sons.*

*So
Thus*

*san - gendie Par - zen;
chant - ed the Sis - ters;*

pp sempre

*Ahn
far*

*herrn
blame*

*zu
less*

*sehn.
sons.*

*So
Thus*

*herrn,
dis - tant*

*herrn
blame*

*zu
less*

*sehn.
sons.*

pp sempre

*herrn,
and*

*herrn
blame*

*zu
less*

*sehn.
sons.*

*So
Thus*

*san - gendie Par - zen;
chant - ed the Sis - ters;*

con sordini

con sordini

con sordini

con sordini

pp sempre, ma marc.

pp sempre, ma marc.

pp sempre, ma marc.

pp

163

F1
Ob
Clt (B \flat)
Fg
Cfg
Cor (D)
Cor (F)
Tr (D)
Trb
Tb
S
A
T
B I
B II
Vl
Va
Vc
Cb

II

pp sempre

pp sempre

pp sempre

pp sempre

pp sempre

semre pp

a 2

in the

san - gen die Par - zen; es be - horcht der Ver - bann - te

chant ed' Par - zens; be low, 'mong the Shad - ows

in the nächt - li - chen Höh - len, Ex - il'd one heark - en'd

in the nächt - li - chen Höh - len, Ex - il'd one heark - en'd

in the nächt - li - chen Höh - len, Ex - il'd one heark - en'd

es be - horcht der Ver - bann - te

dim.

dim.

dim.

dim.

The musical score page 163 features a complex arrangement of instruments and voices. The vocal parts include Flute (F1), Oboe (Ob), Clarinet (Clt) in B-flat, Bassoon (Fg), Cello (Cfg), Horn (Cor) in D, Horn (Cor) in F, Trombone (Tr) in D, Trombone (Trb), Bass (Tb), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass I (B I), Bass II (B II), Violin (Vl), Viola (Va), Cello (Vc), and Double Bass (Cb). The vocal parts are annotated with lyrics in German and English. Large white letters 'C', 'A', 'S', and a large circle are overlaid on the music staff, particularly around the vocal entries. Measure 163 starts with a dynamic of 'semre pp' for the woodwind section. The vocal entries begin with 'san - gen die Par - zen;' followed by 'chant ed' Par - zens;'. The vocal parts continue with 'in the nächt - li - chen Höh - len,' 'Ex - il'd one heark - en'd,' and 'in the nächt - li - chen Höh - len, Ex - il'd one heark - en'd.' The score concludes with a dynamic of 'dim.' for the strings.

167

I Piccolo *ppp* *do* *b*

Fl dim.

Ob dim.

Clt (B \flat) dim.

Fg *ppp* dim.

Cfg *ppp* dim.

Cor (D) dim.

Cor (F)

Tr (D)

Trb

Tb

S nächt - li - chen Höh - Ex - ill'd one heark denkt Kin - der und En - kel he thinks on his child - ren, *ppp*

A der the Al Fates' te, dread die fore Lie - der, bod - ing, denkt he

T li - chen Höh - ill'd one denkt Kin - der und En - kel he thinks on his child - ren, *ppp*

B I der the Al Fates' te, dread die fore Lie - der, bod - ing, denkt he

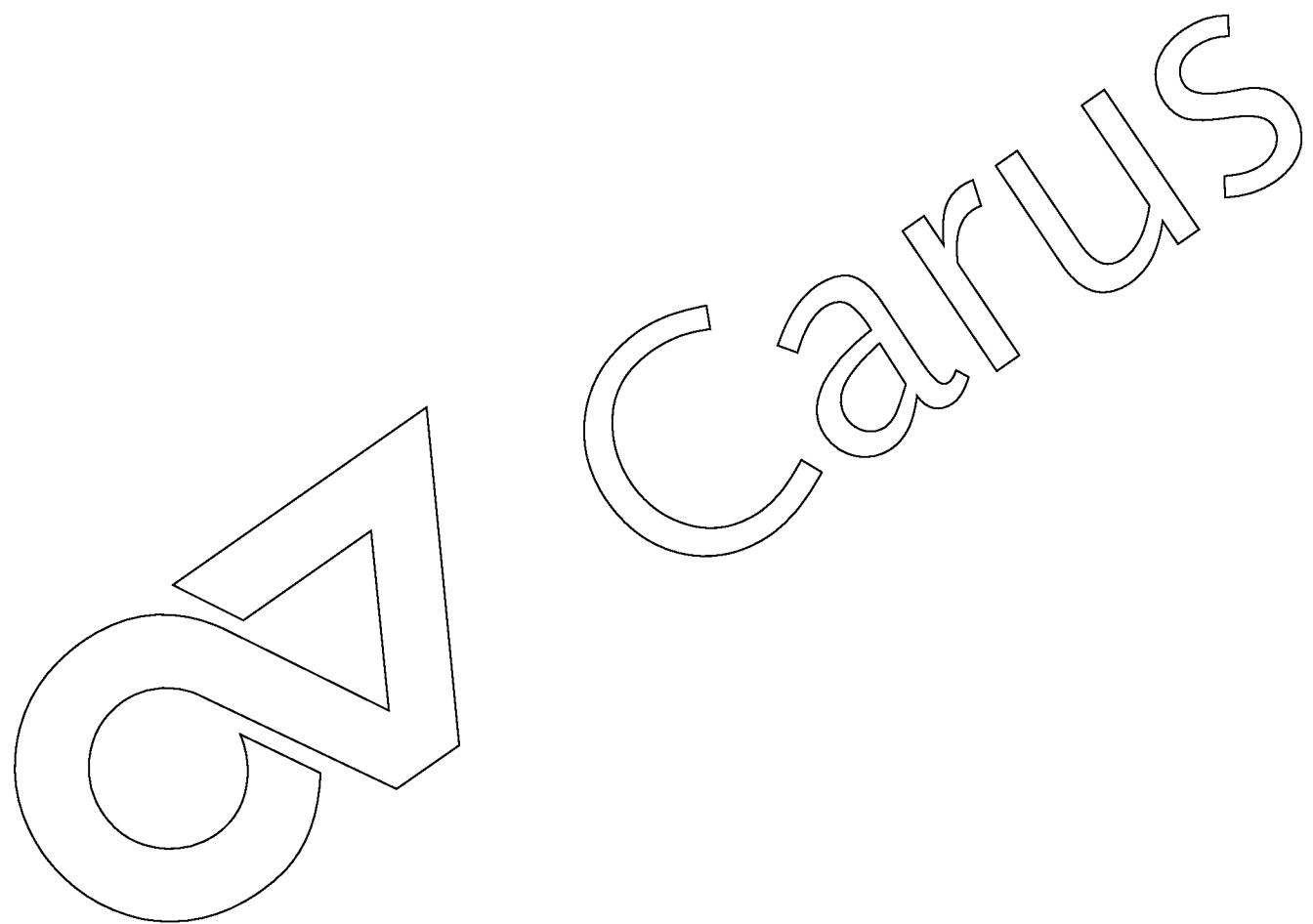
B II denkt Kin - der und En - kel he thinks on his child - ren,

V1 *ppp* dim.

Va *ppp* dim.

Vc *ppp* dim.

Cb *ppp* dim. arco



Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Der *Gesang der Parzen* op. 89 von Johannes Brahms wird hier in einer neuen Edition vorgestellt, die zum einen nach originalen Quellen gearbeitet ist, aber zum anderen gemäß aktueller Aufführungspraxis auch eine modernisierte Partitur liefert, ohne den eigentlichen Urtext des Komponisten aus den Augen zu verlieren. Die vorliegende Urtextausgabe basiert auf dem Erstdruck der Partitur als Hauptquelle (Sigle: A) vom Februar 1883, der bei N. Simrock in Berlin erschien unter der Plattennummer 8317 (8318–8320 für Orchesterstimmen, Klavierauszug und Chorstimmen). Margit McCorkle beschreibt im Werkverzeichnis¹ zur Chronologie der Herausgabe den raschen Verlauf von der Werkentstehung im Sommer 1882 in Bad Ischl bis zur Uraufführung noch im gleichen Jahr in Basel und der Publikation kurze Zeit später 1883 in Berlin. Dieser ist vergleichbar mit dem Prozedere des ebenfalls (partiell) in Bad Ischl 1880 komponierten chorsymphonischen Vorgängerwerkes *Nänie* op. 82, das von konkreter Kontaktnahme zum Verlag am 23. September 1881 bis zur Publikation im Dezember sogar noch weniger Zeit brauchte.

Die Vorgeschiede der Drucklegung ist durch folgende Eckpunkte dokumentiert: Nach dem Schaffensprozess im Ischler Sommer sandte Brahms das fertige Partitur-Manuskript zur Begutachtung am 31. Juli 1882 an Theodor Billroth.² Für den 10. August ist bereits die Übersendung des Klavierauszugs an den Kopisten Franz Hlavaczek belegt, der neben der Chorstimmen verantwortlich für die Lieferung der Manuskripte sowie des Klavierauszugs an den Verlag am 21. Oktober die restlichen Orchesterstimmen am 11. Oktober geschickt. Gleichzeitig an Herzog Georg richtet. Korrekturen von Klavierauszug. Eine Anmerkung wäre hübsch, w
Durch die Unterschriften von Billroth am 10. August und Hlavaczek am 11. Oktober ist die Übersendung des Klavierauszugs bestätigt: „es werden neu gestochen werden möchte.“³

Der Uraufführung am 10. Dezember im Baseler Musiksaal unter der Leitung des Komponisten, der aus dem Manuskript dirigierte, folgten weitere Aufführungen, die vor der Publikation wichtige Korrekturhinweise für die endgültige Erstdruckfassung geben konnten: Zürich (17.12.), Straßburg (20.12.), Bonn (18.1.1883), Krefeld (23.1.), Oldenburg (5.2.), Schwerin (9.2.) und Wien (18.2.). Dies verweist schon auf die finale Qualität des Erstdrucks

¹ Margit L. McCorkle, *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1984, S. 366ff.

² Im Gegensatz zu McCorkle (Anm. 1, S. 366ff.) nennt Kalbeck ein anderes Sendedatum: „Er hatte kein ganz reines Gewissen, als er das Manuskript, das er ‚eine ganz flüchtige Bleistiftzeichnung‘ nennt, am 1. August 1882 an Billroth, den es besonders anginge, weil mit Scheren und Faden dabei gearbeitet werde, schickte, um ein freundliches Wort zu hören.“, in: Max Kalbeck, *Johannes Brahms. 8 Bde.* Berlin 1904–1914, Bd. 3, S. 355 ff.

³ McCorkle (Anm. 1), S. 367.

im Vergleich zu handschriftlichen Vorstufen wie Autographe und Stichvorlagen. Zu Weihnachten (Versanddatum 26.12.) schließlich verschickte Brahms die Partitur an Simrock mit der Bitte an Lektor Robert Keller, anhand der Stimmen- und Klavierauszug-Korrekturen die Revision vorzunehmen.

Die Autographe zu Partitur und Klavierauszug haben sich nicht zuletzt auch deswegen erhalten, weil Brahms sie großzügig verschenkte. Dies belegt wiederum die Vorstufenqualität der Manuskripte gegenüber den Erstdrucken und erklärt, warum die alte Brahms-Gesamtausgabe, die in dieser Neuausgabe als Nebenquelle bei einigen fraglichen Stellen konsultiert wird (Sigle: GA), auf die Heranziehung des Partiturautographs verzichtet hat. Im Rahmen seiner Konzerttournee 1882/83 mit dem *Gesang der Parzen* übergab Brahms aufgrund des großen Erfolgs der begeisterten Aufführung in Krefeld am 21. Januar 1883 die mit „J. Brahms | Ischl, Sommer 82“ datierte Partitureinschrift an die Krefelder Konzertgesellschaft (Stadarchiv Krefeld) und 1888 den autographen Klavierauszug (1. Juli) an Rudolf Grosser (Vater von Rudolf Nydahl).

Die bei McCorkle (Anm. 1, S. 368f.) noch als verschollen dokumentierten Stichvorlagen der Partitur und Klavierauszug des Kopisten Hlavaczek sind zwischenzeitlich wieder aufgetaucht (Brahms-Institut Musikhochschule Lübeck). Die Partitur ist mit handschriftlichen Anmerkungen und Korrekturen von Brahms (in Blei), Simrock (in Blau) und R. Keller (in Rot) versehen. Für die vorliegende Neuausgabe wurde die Gelegenheit genutzt, die wieder aufgefundene Partitur-Stichvorlage (Sigle: B) hinzuzuziehen, ohne allerdings den Wert einer solchen Nebenquelle zu hoch anzusetzen und alle möglichen Lesartvarianten zu dokumentieren, die naturgemäß bei einem Konglomerat von vier Handschriften des Kopisten, Komponisten, Verlegers und Lektors reichlich vorhanden sind und gegenüber dem Erstdruck als finale Hauptquelle weitgehend nur Vorstufenqualität aufweisen. So bietet schon die erste Partiturseite der Stichvorlage ein buntes Korrekturfeld: Hlavaczek lässt ab T. 2 die Flöten in oktavierten Parallelen zu den Oboenstimmen laufen mit der Abbreviaturangabe „in 8a col Ob:“. Simrock ergänzt Akzentzeichen, Metronomvorgaben, Dynamik *sff* und die Plattennummer „8317“, während Keller Stimmenbezeichnungen, Bögen sowie zur musikalischen Gestaltung „pesante“ hinzufügt und Brahms die Hornstimmen revidiert.

Zudem hat sich mit dem Korrekturabzug zur Erstausgabe eine weitere Editionsvorstufe erhalten (Wien, Gesellschaft der Musikfreunde, Nachlass Brahms), die kaum Abweichungen vom Autograph, dafür aber nachträgliche Korrekturen von Brahms (in Blei) und dem Lektor (in Rot) enthält, die im Erstdruck berücksichtigt wurden (McCorkle, S. 368), was erneut die finale Qualität nach den Vorstufen von Autograph, Stichvorlage und Korrekturabzug heraustreicht. Und da sämtliche Eintragungen und Korrekturen in den Erstdruck eingeflossen sind, sah die alte Gesamtausgabe auch hier davon ab, diese Vorstufen für den Beleg anderer, früherer Lesarten im Schaffensprozess extra zu dokumentieren.

Dies gilt auch für Brahms' Handexemplar des Erstdrucks, das bei anderen Werken oft die letzten Korrekturen des Komponisten selbst enthält, auf den Erfahrenswerten der ersten Konzertaufführungen fußend. Diese Erprobung hatte aber im Fall des Parzenliedes schon vor dem Erstdruck im Rahmen einer Tournee stattgefunden, so dass ähnlich wie bei der *Nänie* wiederum die **GA** dazu aufklärt: „Da das Handexemplar ohne nachträgliche Bemerkungen geblieben ist, ist anzunehmen, daß der Komponist auch in späteren Jahren mit der ersten Ausgabe durchaus einverstanden war.“⁴ Auch die Anmerkungen bei McCorkle bestätigen dies (S. 368): „Handexemplar: Wien, Gesellschaft der Musikfreunde, Nachlaß Brahms; Exemplar der 1. Auflage der Partitur ohne Korrekturen von Brahms. [...] 2. Auflage ohne Änderungen.“ Dies unterstreicht nochmals die Bedeutung des editorisch perfekt vorbereiteten Erstdrucks von 1883 für diese neue Ausgabe mit Urtextqualität. Die 1. Auflage der Partitur erschien nur in deutscher Sprache. Erst die 2. Auflage, die noch im gleichen Jahr 1883 herauskam, lieferte auch die englische Übersetzung des Textes durch Natalia Macfarren.

A: Erstdruck der Partitur, 1883

handrastriert. Den von S. 2–38 paginierten 37 Notenseiten ist eine Titelseite vorangestellt mit der Aufschrift des Kopisten Hlavaczek in Tinte: „Gesang der Parzen I von I Goethe I für sechsstimmigen Chor und I Orchester I von I Johannes Brahms.“ Mit Blaufüllstift ergänzte Simrock ebenfalls auf dem Titelblatt die Opusnummer „op. 89“ und merkte an: „Partitur in 4to. I beginnt mit p[a]g 6. I Kopf wie I im ClavierAuszug! I Sofort!! I eilt I Raum für englischen I Text lassen..!! I 41276 I p[a]g 2 bleibt weiß I “[p[a]g] 3 Dedication I “[p[a]g] 4 Warnung I “[p[a]g] 5 Textplatte I “[p[a]g] 6. beginnt I Partitur“. Weitere Anmerkungen und Korrekturen vom Verleger wie auch von Brahms (in Blei) und Lektor R. Keller (in Rot) finden sich auf den folgenden Partiturseiten.

GA: „Alte Gesamtausgabe“, 1926

Johannes Brahms, Sämtliche Werke. Ausgabe der Gesellschaft der Musikfreunde, hrsg. von Eusebius Mandyczewski und Hans Gál, Band XIX: Chorwerke mit Orchester III, Wiesbaden/Leipzig 1926.⁸ Wie die Erstauflage des Erstdrucks teilt die nur den originalen deutschen Text mit, auf die englische Übersetzung wurde verzichtet.

II. Zur Edition

Die vorliegende Neugabe basiert auf dem Erstdruck als Hauptquelle **A**, da fast sämtliche autographen Ergebnisse und Korrekturzettel in der editorischen Vorlage, Stichvorlage und Korrekturabzug, berücksichtigt sind und so ist der authentische Urtext nach letzten Revisionen nahezu unverändert seitens des Komponisten selbst vorliegt. Um Herausgeberentscheidungen zu stützen und alternative Lesarten aufzuzeigen, wurde auch die Stichvorlage (**B**) als sekundäre Nebengabe hinzugezogen. Da die **GA** nun schon fast 100 Jahre die Prägung des Werkes geprägt hat, wurde sie für einige relevante Abweichungen in den Einzelanmerkungen hinzugezogen. Alle Änderungen und Ergänzungen des Herausgebers gegenüber Quelle **A** sind als Einzelanmerkungen in Teil III des Kritischen Berichts belegt bzw. im Notentext diakritisch gekennzeichnet, insofern darstellbar: ergänzte Bögen und Gabeln für Crescendo / Decrescendo durch Strichelung, Akzidentien sowie Angaben zu Dynamik, Ausdruck und Artikulation im Kleinstich, in Klammern oder kursiv.

Die Modernisierung der Partitur erfolgt entsprechend heutiger Editionspraxis wie u. a. bei der Bogensetzung und der Akkoladenanordnung des kompletten Streichersatzes unterhalb des Chores ohne die Aufspaltung in hohe und tiefe Streichergruppen. Auch die C-Schlüsselung wurde bei Sopran, Alt und Tenor zugunsten von Violinschlüsselung geändert. Warnakzidentien unterliegen nicht der Editionskritik, d. h. überflüssige sind weitgehend ohne Nachweis getilgt und notwendige eingefügt resp. nur in besonderen Fällen als Einzelanmerkung oder diakritisch belegt. Zur besseren Orientierung wurden die im Erstdruck fehlenden Taktzahlen in Ergänzung der vorhandenen Buchstaben hinzugefügt.

⁴ Vgl. den Revisionsbericht mit quellenkritischen Angaben zur Edition: *Johannes Brahms, Sämtliche Werke*. Ausgabe der Gesellschaft der Musikfreunde, hrsg. von Eusebius Mandyczewski und Hans Gál, Band XIX: Chorwerke mit Orchester III. Wiesbaden/Leipzig 1926.

⁵ https://brahmsinstitut.de/Archiv/web/bihl_digital/jb_werkekatalog/op_089.html [Inv. Nr.: ABH 1.7.6.269].

6 Zudem unter den Titel gesetzte Angaben zu den Urheberrechten: „Ent.d Stat.s Hall. [Abkürzung für: entered (registered) at Stationers' Hall (Angabe zum Schutz des Urheberrechts für Publikationen vor 1924)] | Verlag und Eigentum. I von I N. SIMROCK in BERLIN I 1883. I Lith. Anst. v. C. G. Röder, Leipzig. I“ Das Widmungsblatt folgt mit dem Text: „Seiner Hoheit I dem Herzog I GEORG I von Sachsen-Meiningen Lehrerbüf fest zugeeignet.“

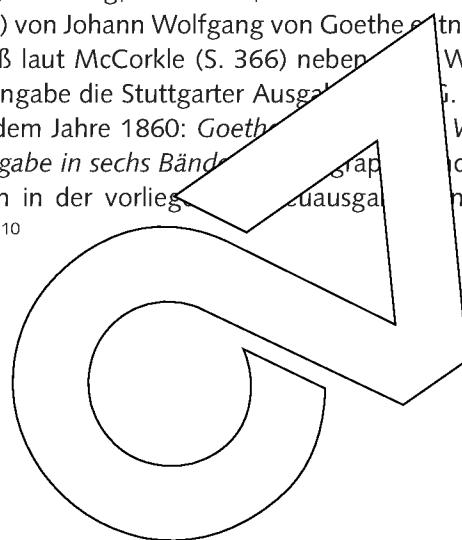
⁷ Vgl. dazu Brahmhs-Institut Lübeck, „32 Stichvorlagen von Werken Johannes Brahmhs“, in: *Patrimonia*, Heft 107, 1995, S. 47 ff.

⁸ 1949 gab es einen Reprint für den nordamerikanischen Markt, 1965 eine weitere Neuauflage mit Korrekturen von Gál. In der neuen Johannes Brahms-Gesamtausgabe (JBG), erstellt von der Forschungsstelle Kiel in Verbindung mit der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, ist der *Gesang der Parzen* bislang (2022) noch nicht erschienen.

Auf polyphone Pausensetzung in Systemen für zwei Instrumente wurde vielfach zugunsten von separierenden Stimmenangaben „I“ und „II“ verzichtet, ebenso auf Doppelhalsung bei unisono geführten Stimmen zugunsten der Angabe „a 2“. Die Stichvorlage hat teilweise „I^a“, „II^{do}“, „I^{mo}“ oder auch „I.“ und „II.“ für die Stimmenzuteilung angebracht, aber inklusive Pausen. Deutsche Stimmen- und Instrumentenbezeichnungen wie „Violine“ wurden in der Neuausgabe durch italienische ersetzt („Violino“). Bei (annähernd) gleichrhythmischem Verlauf von zwei Instrumentalstimmen (bzw. Doppelgriffen in VI/Va in T. 3, 34, 88) in einem System (mit oder ohne Doppelhalsung) genügt die einfache Setzung von Bögen, Artikulations- und Dynamikangaben. Die Bögen in Quellen A und B sind aus Gründen polyphoner Übersichtlichkeit im Gegensatz zur GA öfter doppelt gesetzt (auch bei Zusammenhalsung): u. a. schon zu Anfang beim Auftakt-Bogen (Fg, Cor in Re/D, Tr I, Trb II).

In den Streicherstimmen sind nur wenige Stellen durch Doppelhalsung und/oder den Hinweis „divisi“ als geteilt zu spielen gekennzeichnet. Die Urtextausgabe verzichtet auf Ergänzungen, verweist jedoch auf die Möglichkeit zu freier Handhabung der Stimmentrennung durch „divisi“ statt Doppelgrifftechnik in Violine I/II sowie Viola an folgenden Stellen: T. 2 ff., 33 ff., 48 ff., 80 ff., 87 ff.

Der deutsche Text dieser Partitur-Ausgabe folgt dem Hauptquellentext der Erstausgabe, den Brahms der dichterischen Vorlage „Das Lied der Parzen“ aus dem Bühnenstück *Iphigenie auf Tauris. Ein Schauspiel*⁹ (4. Aufzug, 5. Auftritt, Verse 1726–1766, Monolog der Iphigenie) von Johann Wolfgang von Goethe entnommen hat. Brahms besaß laut McCorkle (S. 366) neben der Erstausgabe ohne Jahresangabe die Stuttgarter Ausgabe des Verlags aus dem Jahre 1860: *Goethes Iphigenie auf Tauris. Eine vollständige Ausgabe in sechs Bänden*. Die Silbentrennung wurden in der vorliegenden Ausgabe modernisiert.¹⁰



III. Einzelanmerkungen

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

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

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

Maestoso (Instrumentale Einleitung)

1	Ob I 1	B: mit Akzent (>); A, GA: ohne Akzent
1	Fg 1	A: Auftakt-Crescendogabel fehlt; B, GA: vorhanden
3	VI II 1	A, B: „pesante“ fehlt; GA: vorhanden

1.–4. Strophe (T. 19–31–47–70/71–83)

21–22	Cor I	GA: Bogen 21.4–22.1 fehlt; A, B: vorhanden
31	Ob II 2	GA: Akzent (>); A, B: ohne Akzent
31	Clt II 3	A: Akzent (>) fehlt; B: als Korrektur in Rot; GA: vorhanden
32	Fl I 4	B: Akzent (>) als Brahms-Korrektur in Blei; GA: fehlt
32	Cor II 2–3	B: Bogen als Brahms-Korrektur in Blei; GA: fehlt
32	Va 7–8	GA: mit Staccatopunkten; A, B: ohne Staccatopunkte
33	Trb III 1	A: ff fehlt; B: Korrektur in Rot; GA: vorhanden
33	Trb III 1	A, GA: Akzent (>) fehlt; B: vorhanden
47	VI II 5, Va 3	A: Staccatopunkte fehlen; B: vorhanden
50	Va 7	A: Staccatopunkt fehlt; B: vorhanden
52	A II 3	A, GA: „e ¹ “; B: e ¹
55	Cor IV 4	: sf fehlt; B, GA: vorhanden
56	Va 2,3	Staccatopunkte fehlen; B, GA: vorhanden
57	Fl II 2	A, GA: „div.“; B: Staccatopunkt fehlt; B: vorhanden
63	Va 4	A, GA: „div.“; B: „à 2“; GA: k. A.

5. Strophe (T. 84–84–100)

86	Clt I 2–3	GA: mit ♯ (klingend g ¹ statt ges ¹); A, B: ohne ♯
----	-----------	---

Reprise der 1. Strophe (T. 100–115) und

6.–7. Strophe (T. 115/116–161/162–176)		
110	Cb 4	A, GA: „pizz.“; B: fehlt (da Doppelung zu T. 100)
111	Fg I 3	GA: p fehlt; A, B: vorhanden
114–115	Cor I/II	GA: pp und Decrescendogabel fehlen; A, B: vorhanden
121	Va 3	A: „div.“, B: „à 2“; GA: k. A.
165	Fl II 4	A: II. Gr. Flöte“; B: „Große Flöte II ^{do} “; GA: „2. gr. Flöte“
169f.	Fl, Pic	A: „I. Kl. Flöte. [...] II. Gr. Flöte“; B: „I. kl. Flöte. [...] II“; GA: „1. kl. Flöte [...] 2. gr. Flöte“
170	Cfg 1	A, GA: Bogen erst ab 170.2; B: ab 170.1

⁹ Erstausgabe: „Leipzig, bey Georg Joachim Göschen, 1787“.

¹⁰ U. a. alte Schreibweise in A, B: T. 85 ff. „Athem“.

Urtext-Editionen von Carus sind historisch-kritische Ausgaben für die Praxis und werden mit komplettem Aufführungsmaterial angeboten. Die „Stuttgarter Ausgaben“ mit Vokalwerken von Bach, der Bach-Familie, Mozart, Mendelssohn, Schubert, Telemann u. a. sind weltweit als führende Urtext-Editionen im Bereich der geistlichen Chormusik anerkannt und berücksichtigen alle aktuell verfügbaren Quellen.

Auf dem Urtext basieren auch die innovativen Übehilfen des Carus-Verlags: carus music, die Chor-App, Carus Choir Coach, die Übe-CD-Reihe, sowie Klavierauszüge XL im Großdruck. Alle Ausgaben, zu denen entsprechendes Zusatzmaterial vorliegt, sind nachfolgend zusammengestellt.

Carl Philipp Emanuel Bach

Magnificat BR E4

■ 33.215

Johann Sebastian Bach

Messe in h-Moll / Mass
in B minor BWV 232

■ 31.232

Johannes-Passion / St. John Passion
BWV 245 (dt/en)

■ 31.245

Matthäus-Passion / St. Matthew
Passion BWV 244 (dt/en)

■ 31.244

Weihnachtsoratorium
Christmas Oratorio
BWV 248 (dt/en)

■ 31.248

Himmelfahrtsoratorium
Ascension Oratorio BWV 11 (dt/en)

■ 31.011

Missa in g / G minor BWV 235
■ 31.235

Magnificat in D / D major BWV 243
■ 31.243

Ein feste Burg BWV 80 (dt/en)
■ 31.080

Gott der Herr ist Sonn und Schö
BWV 79 (dt/en)
■ 31.079

Sämtliche Motetten
Complete Motets

■ 31.224/10

Ludwig van
Messe in C
■ 40.688/01

Missa solem

■ 40.689

Symphonie Nr. 9
■ 23.801

Johannes Brahms

Ein deutsches Requiem op. 45 (dt)
■ 27.055

Liebeslieder-Walzer op. 52 (dt)
■ 40.211

Anton Bruckner

Te Deum

■ 27.190

Luigi Cherubini

Requiem in c / C minor
■ 40.086

Hugo Distler

Die Weihnachtsgeschichte
■ 10.011

Antonín Dvořák

Messe in D / D major, Orgelfassung
■ 40.651

Gabriel Fauré

Requiem op. 48
■ 27.312

Charles Gounod

Messe brève no. 7
■ 40.654

Georg Friedrich Händel

Alexander's Feast HWV 75 (dt/en)

■ 55.075

Brockes Passion HWV 48 (dt)

■ 55.048

Dettinger Te Deum

HWV 283 (en/dt)

■ 55.283

Israel in Egypt Part I–III HWV 56
(en/dt)

■ 55.054/50

Messiah HWV 56 (dt/en)

■ 55.056

Ode for St. Cecilia's Day HWV 76 (en)

■ 10.372

Saul HWV 53 (en/dt)

■ 55.053

Dixit Dominus HWV 232

■ 55.232

Nisi Dominus HWV 238

■ 55.238

Joseph

Die drei Pilger HWV 991 (dt)

■ 40.601

Missa bre

Hob. XXII:

■ 40.601

Missa Cell

Hob. XXII:5

■ 40.605

Missa brevis

Hob. XXII:6

■ 40.605

Missa brevis Sti. Joannis de Deo
kleine Orgelsonomesse

■ 40.600

Missa in tempore belli in c / C minor

Paukenmesse / Mass in Time of War

Hob. XXII:9

■ 40.607

Missa in Angustiis. Nelsonmesse

Lord Nelson Mass Hob. XXII:11

■ 40.609

Missa in B / B flat major

Theresienmesse / Theresien Mass

Hob. XXII:12

■ 40.610

Gottfried August Homilius

Johannespassion „Der Fromme stirbt“

St. John Passion HoWV I.4 (dt)

■ 37.103

Die Freude der Hirten

Weihnachtssoratorium HoWV I.1 (dt)

■ 37.105

Ergreift die Psalter HoWV II.1 (dt)

■ 37.205

Carus "Urtext" stands for historical-critical editions designed for practical performance. Complete performance material is available. The "Stuttgart Editions" of works by Bach, Mozart, Schubert and Mendelssohn are recognized world wide as leading Urtext editions of sacred repertoire and include the latest musicological research and newly discovered sources.

Based on Urtext Carus also offers innovative practice aids: carus music, the choir app, Carus Choir Coach, the practice CD series, and vocal scores XL in large print. The editions for which extra material is available, are listed below.

carus plus – Innovative Übehilfen und Klavierauszüge XL

Innovative practice aids and vocal scores XL

Felix Mendelssohn Bartholdy

Elias / Elijah MWV A 25 (dt/en)

■ 40.130

Paulus / St. Paul MWV A 14 (dt/en)

■ 40.129

Christus (Teil I und II) MWV A 26 (dt/
en)

■ 40.131

Der 42. Psalm „Wie der Hirsch
schreit“ / Psalm 42 "Like as the hart
longs" MWV A 15 (dt/en)

■ 40.072

Lobgesang. Symphonie-Canta
MWV A 18 (dt/en)

■ 40.076

Magnificat in D / D major MWV A 2

■ 40.484

Nor mein Br / An. Hym

Hear my prayer B (dt)

■ 40.165

Lauda Sion A 24 (dt/en)

■ 40.077

O Haupt voll / It und Wunden
MWV A 8 / (dt/en)

■ 40.185

Stimme im Himmel hoch (dt/en)

■ 40.189

Wer nur den lieben Gott lässt walten
MWV A 7 (dt/en)

■ 40.132

Claudio Monteverdi

Marienvesper / Vespro della Beata

Vergine / Vespers 1610

■ 27.801

Wolfgang Amadeus Mozart

Requiem (Version Süßmayr) KV 626

■ 51.626

Missa brevis in G / G major

Pastoralmesse / Pastoral Mass KV 140

■ 40.623

Missa brevis in D / D major KV 194

■ 40.625

Missa in C / C major. Spatzenmesse

Sparrow Mass KV 220

■ 40.626

Missa brevis in B / B flat major

KV 275

■ 40.629

Missa in C / C major. Krönungsmesse

Coronation Mass KV 317

■ 40.618

Missa in c / C minor KV 427

ergänzt und herausgegeben von

completed and edited by

Frieder Bernius and Uwe Wolf

■ 51.651

Vesperae solennes de Confessore

KV 339

■ 40.059

Giacomo Puccini

Messa a 4 voci (Messa di Gloria)

■ 56.001

Josef Gabriel Rheinberger

Abendlied / Evening song (dt/en)

■ 50.069/20

Messe in Es / Mass in E flat major

■ 50.109

Cantus Missarum

■ 50.109

Der Stern von Bethlehem

of Bel

em op. 164 (dt/en)

■ 50.16

Gioachino Rossini

petite Messe solennelle

■ 0.650

Stabat Mater

■ 70.089

Camille Saint-Saëns

Oratorio de Noël op. 12

■ 40.455

Domenico Scarlatti

Stabat Mater

■ 40.472

Franz Schubert

Magnificat D 486

■ 70.053

Messe in G / Mass in G major

D 167

■ 40.675

Messe in C / Mass in C major

D 452

■ 40.658

Messe in As / Mass in A flat major

D 678

■ 40.659

Messe in Es / Mass in E flat major

D 950

■ 40.660

Heinrich Schütz

Musikalische Exequien

SWV 279–281 (dt/en)

■ 20.279

Georg Philipp Telemann

Machet die Tore weit

TVWV 1:1074 (dt/en)

■ 39.105

Giuseppe Verdi

Messa da Requiem

■ 27.303

Antonio Vivaldi

Credo RV 591 (lat/en)

■ 40.004

Gloria RV 589

■ 40.001

Magnificat RV 610 (lat/en)

■ 40.002