

Johannes
BRAHMS

Ave Maria
op. 12

Coro (SSAA)

2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 2 Corni
2 Violini, Viola, Violoncello, Contrabbasso

mit einem Vorwort von / with a foreword by
Karl Michael Komma

herausgegeben von / edited by
Günter Graulich

Partitur / Full score



Carus 40.180



Johannes Brahms (1833–1897)
Pastellbild von Ludwig Michalek, 1891 – 52 x 72 cm
Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg

In der Brahms-Literatur findet man häufig die Meinung, daß das *Ave Maria*, op. 12, aus der Zeit von 1858, mit Recht vergessen sei. Man sollte es besser nicht wieder zu beleben versuchen, wenn man sich nicht den Weg zu den großen Chorwerken verstellen wolle. Es wird eine gewisse Monotonie der Stimmstrukturen bemängelt und Schwerfälligkeit in der gesamten Diktion festgestellt. Das sei befremdlich, weil der 25-jährige Brahms doch schon seine drei Klaviersonaten, die vier Balladen op. 10 und die Lieder op. 3,6 und 7, also eine Reihe meisterlicher Kompositionen geschrieben gehabt hätte.

Mit rein chronologischem Denken und unangemessenen Vergleichen wird man aber dem liebenswürdigen Werkchen nicht gerecht. Es stammt aus der Zeit der ersten Chorleiterpraxis in Detmold. Der „helle, silberne Klang“ der Frauenstimmen hatte es ihm angetan. „Namentlich in der Kirche mit Orgel“ fand er diese Chorbesetzung „ganz reizend“. Die Ansicht, daß das *Ave Maria* ursprünglich mit Orchesterbegleitung gesetzt gewesen sei, ist inzwischen widerlegt. Sicher steht in der Urfassung die Orgel. Die Orchestrierung erfolgte vermutlich im Zusammenhang mit einem Konzert in seines Freundes Karl Grädeners Konzert- und Gesangsakademie. Der Klassizist Grädener, dessen Kompositionen Brahms auch gelten ließ, leitete diese Akademie seit 1851. Am 2. Dezember 1859 war Brahms in seiner Vaterstadt Solist des Schumann'schen Klavierkonzertes. Im gleichen Konzert erklang das *Ave Maria*, erstmals auch der *Begräbnisgesang* op. 13. Da dieser orchestriert war und keine Orgel zur Verfügung stand, wird Brahms dem *Ave Maria* aus diesem Anlaß die Fassung mit Frauenchor, doppelten Holzbläsern, zwei Hörnern und Streichern gegeben haben. Die ersten Hamburger Aufführungen des *Ave Maria* fanden aber am 6. Juni und 19. September 1859 statt, wobei nur die Orgel begleitete. Der Hamburger Frauenchor, der erstmals aus Anlaß einer Trauung mit Brahms musiziert hatte, ist also mit dem Werk eng verbunden.

Die Begeisterung des Lutheraners Brahms für das Mariengebet der römischen Kirche aus dem Briefe Pius V. wird zunächst Verwunderung erregen. Mit den sieben *Marienliedern* op. 22 ließ der Komponist 1859/60 ein weiteres Zeugnis für seine Neigung erscheinen, die zutiefst mit der deutschen Romantik verquickt ist. E.T.A. Hoffmann war ihm mit vielen anderen als Dichter und Komponist von Mariengesängen vorausgegangen. Brahms benützte nicht den ganzen Text, sondern kürzte die Fürbitte.

Als formaler Gedanke schwebte ihm der eines Reprisenbar vor. Die duettierenden Stimmpaare erinnern an alte Mehrstimmigkeit. Dieser würde jedoch der wiegende, romantische Sechschachteltakt widersprechen. Zudem ist der Satz dank der auf weiten Strecken herrschenden Austerzung und der Orgelpunkte im Grunde homophon. Mendelssohn ist greifbar nahe. Aber das Stück hat nicht nur Berceusen-Charakter aus dem Empfinden des XIX. Jh., es geht auch stark auf volksliedhafte Vorbilder, auf alte Gesänge zum „Kindelwiegen“ zurück. Maria als die Mutter des Jesuskindes ist gemeint. Ihr gilt wohl auch die Verehrung der Landleute auf dem Titel der Erstausgabe bei Rieter und Biedermann, Leipzig und Winterthur 1861.

Reutlingen, 6. Juni 1983 Karl Michael Komma

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
 Partitur (CV 40.180/01), Klavierauszug, zugleich Chorpart.
 (CV 40.180/03), Violino I (CV 40.180/11), Violino II
 (CV 40.180/12), Viola (CV 40.180/13), Violoncello
 (CV 40.180/14), Contrabbasso (CV 40.180/15), Flauto I
 (CV 40.180/21), Flauto II (CV 40.180/22), Oboe I
 (CV 40.180/23), Oboe II (CV 40.180/24), Clarinetto I
 (CV 40.180/25), Clarinetto II (CV 40.180/26), Fagotto I
 (CV 40.180/27), Fagotto II (CV 40.180/28), Corno I
 (CV 40.180/31), Corno II (CV 40.180/32),
 Harmoniestimmen komplett (10 Stimmen) (CV 40.180/09).

FOREWORD

In literature on Brahms one frequently encounters the opinion that the *Ave Maria* Op.12, of 1858, has been justly forgotten and that it would be better not to try to revive it so as not to obstruct the way to Brahms' great choral works. One also finds the work faulted for having a certain monotony in the structure of its vocal lines and for being sluggish in its diction as a whole, both of these weaknesses being allegedly odd because the 25-year-old composer had already written his three piano sonatas, the four ballades of Op.10 and the songs of Opp. 3, 6 and 7, hence a series of skillful compositions.

Purely chronological thinking and inappropriate comparisons will never do justice to the lovely little work which stems from the period of Brahms' first experience as a choral director in Detmold. He had grown fond of the "bright, silvery sound" of women's voices and found "namely, in the church with organ", this choral combination "quite charming". The view that the *Ave Maria* was originally set for orchestral accompaniment has been proved erroneous. It is certain that the original version was with organ. The orchestration presumably came about in connection with a concert in the Concert and Singing Academy of Brahms' friend Karl Grädener. Classicist Grädener, whose compositions Brahms also respected, had directed the academy since 1851. On December 2, 1859, Brahms was in his native city as the soloist in Schumann's piano concerto. The *Ave Maria* and also, for the first time, the *Begräbnisgesang* (Funeral Hymn) Op.13 were performed in the same concert. As the latter work was orchestrated and no organ was available, Brahms surely then produced the version of the *Ave Maria* with women's choir, doubled woodwinds, two horns and strings. The first Hamburg performances of the *Ave Maria* took place on June 6 and September 19, 1859, with only organ accompaniment. The Hamburg Women's Choir, which had performed with Brahms for the first time in connection with a wedding, is, consequently, closely bound to the work.

Lutheran Brahms' enthusiasm for the Marian prayer of the Roman Catholic Church (from the brevi-

ary of Pope Pius V) seems surprising at first glance. With the seven *Marienlieder* of Op.22 (1859/60), he provided further evidence of his inclinations that were deeply intermixed with German romanticism. E.T.A.Hoffmann had, after all, preceded him and many others as a poet and composer of Marian songs. Brahms did not use the entire text, however; he shortened the prayer of intercession.

What he had in mind formally was the idea of the bar form with repetition. The paired voices in duet recall early polyphony, which, however, is contradicted by the romantically lilting 6/8 rhythm.

Moreover, the writing is basically homophonic due to the pedal point and to the thirds predominating in long stretches. Mendelssohn is clearly close at hand. Yet the piece does not simply have the character of a nineteenth-century lullaby; it also calls strongly on folksong models, on old songs for "rocking the baby". The Virgin Mary is thought of as the mother of the little child Jesus. It is probably to her, too, that the country people on the title page of the first edition (published by Rieter and Biedermann of Leipzig and Winterthur in 1861) are paying homage.

Translation: E.D.Echols

Karl Michael Komma

On lit souvent dans les écrits sur Brahms que l'*Ave Maria* op. 12, datant d'environ 1858, est aujourd'hui justement oublié: il serait mieux de ne plus le reprendre pour ne pas se fermer le chemin qui mène aux grandes œuvres chorales. On relève une certaine monotonie des combinaisons vocales et une diction empreinte de lourdeur. Ces critiques constatent par ailleurs que Brahms, à vingt-cinq ans, avait déjà composé ses trois sonates pour piano, les quatre ballades op. 10 et les lieder op. 3, 6 et 7, œuvres dont nul ne conteste le caractère magistral.

Une perspective purement historique et des comparaisons inadéquates ne permettent pas de rendre justice à une œuvre fort belle au demeurant. Elle fut composée à l'époque où Brahms tenait son premier emploi de chef de chœurs, à Detmold. Il avait été touché par le «son clair, argentin» des voix de femmes; il trouvait le chœur féminin «très charmant», «surtout à l'église et avec accompagnement d'orgue». On a maintenant abandonné l'hypothèse selon laquelle cet *Ave Maria* aurait d'abord été composé avec accompagnement d'orchestre: la version primitive faisait certainement appel à l'orgue. L'orchestration fut sans doute entreprise à l'occasion d'un concert donné à l'Académie de Concerts et de Chant de son ami Karl Grädener. Le classiciste Grädener, dont Brahms estimait également les compositions, dirigeait cette académie depuis 1851. Le 2 décembre 1859, Brahms tint dans sa ville natale la partie de soliste du concerto pour piano de Schumann; on donna l'*Ave Maria* au cours du même concert, ainsi que la première exécution du *Begräbnisgesang* op. 13. Comme ce dernier était orchestré et qu'il n'y avait pas d'orgue dans la salle, ce fut sans doute l'occasion pour Brahms d'écrire la version de l'*Ave Maria* pour chœur de femmes, bois par deux, deux cors et cordes. Mais les deux premières exécutions de l'*Ave Maria* à Hambourg avaient eu lieu le 6 juin et le 19 septembre 1859, avec accompagnement d'orgue. Le chœur de femmes de Hambourg, qui avait déjà chanté sous la direction de Brahms à l'occasion d'un mariage, fut aussi étroitement associé à cette œuvre.

Il est curieux de voir l'enthousiasme avec lequel un luthérien comme Brahms aborda une prière de l'é-

lise catholique romaine, tirée du bréviaire de Pie V. Le compositeur donna avec les sept *Marienlieder* op. 22 un nouveau témoignage de cet intérêt, qui participe d'un courant profond du romantisme allemand: E.T.A.Hoffmann l'avait déjà précédé avec un grand nombre de poèmes et de compositions consacrés à Marie. Brahms n'utilisa pas le texte tout entier, mais abrégea la prière d'intercession.

La pensée formelle suit le modèle du bar à reprises. Les duos de voix par paires rappellent la polyphonie ancienne, mais cette impression est contredite par l'effet romantique de berceuse donné par la mesure à 6/8. En outre, l'écriture est fondamentalement homophone, tant par l'emploi étendu du parallélisme à la tierce que par les pédales de basse. De toute évidence, Mendelssohn n'est pas loin. Mais le caractère de berceuse issu de la sensibilité du XIX^{ème} siècle n'est pas la seule composante de cette pièce: elle s'inspire aussi fortement de modèles populaires comme les vieux «Kindelwiegen». Marie est conçue comme la mère de l'Enfant Jésus. Elle est aussi honorée à la manière des campagnards, comme le montre la page de titre de la première édition, parue chez Rieter et Biedermann, Leipzig et Winterthur, 1861.

Traduction: Michel Noiray Karl Michael Komma

Ave Maria

Orchesterfassung

Johannes Brahms, op. 12
1833–1897

Andante 3 5

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto in B I, II

Fagotto I, II

Corno in F I, II

Violino I
p dolce
con sordino

Violino II
p dolce

Viola

Soprano I
p dolce
ve Ma - ri - a, Ma - ri -
O Mar - y, O Mar -

Sopra
p dolce
ve Ma - ri - a, Ma - ri -
O Mar - y, O Mar -

Alto II

Violoncello
p

Contrabbasso
p

Organo
(nach dem
Bläuersatz
ergänzt)

Andante 3 5

On Carus-CD with *The Schütz Choir of London*, conducted by Roger Norrington (CV 83.117).

Aufführungsdauer / Duration: ca. 4,5 min.

© 1983 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.180

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

Herausgeber: Günter Graulich

Orgelsatz: Paul Horn

English version by Jean Lunn

14 1. 16 18 20

p

1.

p

pp

p

14 16 18 20

te - cum, A - ve - ri - - a, A - ve! hail,
with you. Hail, Mar - y, O

te with you A - ve Ma - ri - - a, A -
Hail, O Mar - - y, O

Do - mi - - cum, A - ve Ma - ri - -
God has been with you. Hail, O Mar - -

as te - - cum, A - ve Ma - ri - -
been with you. Hail, O Mar - -

14 16 18 20

Fl. Clar. Fl. Fg.

pp

21 23 25 27

21 23 25 27

p dolce

A - ve Ma - a, Ma - ri -
hail, O y, O Mar

p dolce

ve! hail, - ve Ma - ri - a, Ma - ri -
hail, O Mar - y, O Mar

a!
y,

p

p

21 23 25 27

Ob.

p dolce

28 30 32 34 1.

28 30 32 34

a,
y;

gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum,
God has been with you, God has been with you,

a,
y;

gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum,
God has been with you, God has been with you,

A - hail,
p dolce

a, Ma - ri - a, Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus
y, O Mar - y, O Mar - y; God has been with you, God has been

hail,
- ve Ma - ri - a, Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus
O Mar - y, O Mar - y; God has been with you, God has been

28 30 32 34 1. Fl.

Clar. *p*

Corni *p*

36 38 40 42

p

pp

36 38 40 42

A - - - ve M - - - a A - ve! hail.

Hail, - - - y O - - - hail.

A - - - ve Ma - - - a, A - - - ve! hail.

Hail, O - - - y, O - - - hail.

- - - cum, A - - - ve Ma - ri - - - a!

yo Hail, O Mar - - - y.

te am. A - - - ve Ma - ri - - - a!

with you. Hail, O Mar - - - y.

36 38 40 42

Clar. Fl.

Fg.

pp

43 45 47

p

p

p

p

p

43 45 47

Be - ne - di - cta tu, be - ne - di - cta tu in mu - ri - bus, et
 You are the - most blest, you are the - most blest of wom - en ev' - ry - where, and

Be - ne - di - cta, be - ne - dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus, et
 You are the - most blest, most blest of wom - en, wom - en ev' - ry - where, and

tu, be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus,
 blest, you are the - most blest of wom - en ev' - ry - where,

Be - ne - di - cta tu, be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus,
 You are the - most blest, you are the - most blest of wom - en ev' - ry - where,

43 45 47

Fl. Clar.

p

p

49 51 53 55

p dolce *p*

p dolce *p dolce*

49 51 53 55

be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i, Je -
 bless - ed is the fruit of your own body, Je -
 be - ne - di - ctus ven - tris tu - i, Je -
 bless - ed is the fruit of your own body, Je -
 et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i,
 and bless - ed is the fruit of your own body,
 et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i,
 and bless - ed is the fruit of your own body,

pp *pp*

49 51 53 55

Fl. Clar. *p dolce* *p dolce*

56 58 60 62

senza sord.

56 58 60 62

sus.
sus.

sus, Je - - - sus. San - cta Ma - ri - - a!
sus. O ho - ly Mar - - y,

Je - - - sus. San - cta Ma - ri - - a!
Je - - - sus. O ho - ly Mar - - y,

Je - - - sus. San - cta Ma - ri - - a!
Je - - - sus. O ho - ly Mar - - y,

pp

pp

dolce

p *f*

p *f*

p *f*

f

f

f

56 58 60 62

Tutti

f

f

f

64 66 68 70

64 *p* 66 *f* 68 *f* 70

San - cta Ma - ri - - - ra,
 O ho - ly Mar - ly, pray - - - now,

San - cta Ma - ri - a,
 O ho - ly Mar - y, pray - - - now,

- cta Ma - ri - a,
 ho - ly Mar - y, pray - - - now,

San - cta Ma - ri - a!
 O ho - ly Mar - - y, pray - - - now,

San - cta Ma - ri - a,
 O ho - ly Mar - y, pray - - - now,

64 66 68 70

79 81 83 85

79 81 83 85

- ra, now, o - ra, now, o - pray - ra, now,

- ra, o pray - ra, now, o - pray - ra, now,

- ra, now, pray - ra, now, o - pray - ra, now,

o - ra, o - ra, now, pray - ra, now,

79 81 83 85

86 88 90 92 1.

p dolce
pp
 con sord.
p
 con sord.
pp

86 *p* 88 90 92 *p*

o - - - ra, - - - ra pro no - bis, o -
 pray - - - now, ay - - - for us sin - - - ners, *dolce* pray -

o - - - ra, - - - ra pro no - - - bis! San - - - cta Ma -
 pray - - - now, for us sin - - - ners. O - - - ho - ly

p *dolce*

o - - - ra pro no - bis! San - - - cta Ma -
 pray - - - now, for us sin - - - ners. O - - - ho - ly

p *dolce*

o - - - ra, o - - - ra pro no - bis,
 pray - - - now, pray - - - for us sin - - - ners,

pp
pp

86 *p dolce* 88 90 92 Fl.
 Clar.
pp
 Corni
pp

94 96 98 100

1. *p*

pp

94 96 98 100

- - ra, o - ra pro
now, pray for us - - - - -

ri - a, Ma - ri - a, ra pro no - - - bis!
Mar - y, O - y, for us sin - - - ners.

a, Ma - ri - a, ra pro no - - - bis!
- y, O Ma - y, for us sin - - - ners.

p

- ra, o - ra pro no - - - bis!
now, pray for us sin - - - ners.

p *pp*

94 96 Ob. 98 Fl. 100 *pp*

p

