

Johannes
BRAHMS

Ein deutsches Requiem
op. 45

Soli (SB), Coro (SATB)
Piccolo, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti
4 Corni, 2 Trombe, 3 Tromboni, Tuba, Timpani, Arpa
2 Violini, Viola, Violoncello, Contrabbasso
ad libitum: Contrafagotto, Organo

herausgegeben von / edited by
Günter Graulich

Urtext

Partitur / Full score



Carus 27.055

Inhalt / Contents

Vorwort / Foreword / Avant-propos	III
Text / texte	XII
Faksimiles	XV
I. Selig sind, die da Leid tragen (Coro SATB)	1
II. Denn alles Fleisch, es ist wie Gras (Coro)	22
III. Herr, lehre doch mich (Solo Bar, Coro)	70
IV. Wie lieblich sind deine Wohnungen (Coro)	111
V. Ihr habt nun Traurigkeit (Solo S, Coro)	135
VI. Denn wir haben hie keine bleibende Statt (Solo Bar, Coro)	150
VII. Selig sind die Toten (Coro)	206
Kritischer Bericht	234

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:

Partitur (Carus 27.055), Studienpartitur (Carus 27.055/07),
Klavierauszug des Komponisten (Carus 27.055/03), Klavierauszug XL (Carus 27.055/04),
Bearbeitung der Vokal- und Instrumentalpartien durch den Komponisten für Klavier zu 4 Händen (Reprint der Erstausgabe) (Carus 50.999),
Bearbeitung des Orchestersatzes für 2 Klaviere von August Grütters (Carus 23.006/03), Chorpartitur (Carus 27.055/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 27.055/19).
Bearbeitung des Orchestersatzes für Kammerensemble von Joachim Linckelmann (Partitur, Carus 27.055/50),
komplettes Orchestermaterial (Carus 27.055/69). Für den Klavierauszug und die Chorpartitur siehe die Originalausgabe.

Eine CD-Einspielung mit dem *Kammerchor Stuttgart* und der *Klassischen Philharmonie* unter der Leitung von Frieder Bernius ist erhältlich (Carus 83.200).

The following performance material is available:

Full score (Carus 27.055), study score (Carus 27.055/07),
vocal score by the composer (Carus 27.055/03), vocal score in larger print (Carus 27.055/04),
arrangement of the vocal and instrumental parts by the composer for piano four hands (reprint of the first edition) (Carus 50.999),
arrangement of the orchestral parts for two pianos by August Grütters (Carus 23.006/03), choral score (Carus 27.055/05),
complete orchestral material (Carus 27.055/19).
Arrangement of the orchestral parts for chamber ensemble by Joachim Linckelmann (full score, Carus 27.055/50),
complete orchestral material (Carus 27.055/69). For the vocal score and choral score, see the information for the original version.

Available on CD, performed by the *Kammerchor Stuttgart* and the *Klassische Philharmonie*, conducted by Frieder Bernius (Carus 83.200).

Zu diesem Werk ist **carus music**, die Chor-App, erhältlich. Sie enthält die Noten, eine Einspielung des Werkes und einen Coach zum Üben der eigenen Chorstimme. Weiterhin ist eine Übe-CD aus der Reihe Carus Choir Coach erhältlich.

For this work **carus music**, the choir app, is available. In addition to the score and a recording, the app offers a coach to learn the choral parts. A practice CD from the Carus Choir Coach series is also available. www.carus-music.com

Unter den Chorwerken des Konzertrepertoires nimmt *Ein deutsches Requiem* von Johannes Brahms mit den Passionen von Johann Sebastian Bach und dem Requiem von Wolfgang Amadeus Mozart einen führenden Platz ein. Presse und Publikum waren sich der zeitlosen Größe des *Deutschen Requiem* von Anfang an bewusst. Eduard Hanslick, der führende Wiener Musikkritiker jener Zeit, schrieb unter dem Eindruck der ersten – unvollständigen und durchaus unvollkommenen – Aufführung am 1. Dezember 1867:¹

Den Text [des Requiem] bilden Bibelstellen, welche die Vergänglichkeit des Irdischen und die Hoffnung auf ein Jenseits aussprechen; die Composition ist als eine großartige Todtenfeier mehr noch für die Kirche als für den Concertsaal gedacht. Das „Deutsche Requiem“ ist ein Werk von ungewöhnlicher Bedeutung und großer Meisterschaft. Es dünkt uns als eine der reifsten Früchte, welche aus dem Styl der letzten Beethovenschen Werke auf dem Felde geistlicher Musik hervorgewachsen. Seit den Todtenmessen und Trauerkantaten unserer Classiker hat kaum eine Musik die Schauer des Todes, den Ernst der Vergänglichkeit, mit solcher Gewalt dargestellt.

Brahms' Zeitgenossen hoben drei Dinge besonders hervor: die undogmatische, letztlich überkonfessionelle Auswahl der Textstellen, die Ausgewogenheit und Geschlossenheit der Werkanlage und die Souveränität, mit der es der Komponist verstanden hatte, historische Satztechniken und damals neue Harmonien zu einer überzeugenden Einheit zu verbinden. Über die Anknüpfungen an Bach, Beethoven und Schumann vergessen wir heute leicht, dass Brahms' Requiem zum Zeitpunkt seiner Uraufführung ein ausgesprochen modernes Werk war. Zwei Beispiele mögen genügen: Ungewöhnlich ist schon der Beginn (ohne Violinen wie in der *Serenade* op. 16 aus dem Jahre 1859). Er wirkt harmonisch so instabil und ist doch fest auf dem tiefen F der Bässe gegründet. Der minutenlang ausgehaltene Orgelpunkt am Ende des dritten Satzes sprengt in seiner schon fast beängstigenden Unbarmherzigkeit alles bis dahin Dagewesene (und hat übrigens Johannes Brahms bei der Komposition durchaus Probleme bereitet).

Gänzlich neuartig ist die Textwahl: Der traditionelle lateinische Requiemtext ist ein Gebet für den Verstorbenen angesichts des drohenden Jüngsten Gerichts. Die von Brahms gewählten Bibelstellen betonen hingegen, dass nicht die Toten, sondern die Hinterbliebenen der Ruhe und des Trostes bedürfen. Brahms spielt zwar auf das Jüngste Gericht an: Der Vers „Denn es wird die Posaune schallen“ aus dem ersten Korintherbrief erinnert deutlich an das „Tuba mirum spargens sonum“ des liturgischen Textes. Es wird aber sofort die Hoffnung ausgesprochen, dass der Tod „in den Sieg ... verschlungen“ ist. So endet auch der sechste Satz mit einer groß angelegten Fuge über drei Themen, die simultan verarbeitet werden: „Herr du bist würdig zu nehmen Preis und Ehre und Kraft“. Brahms schließt allerdings nicht mit diesem Lobpreis Gottes, sondern wendet sich wieder zum Beginn des Werkes zurück. Die Wiederaufnahme der Musik des ersten Satzes ist auch durch die Parallelität der Texte „Selig sind ...“ bedingt.

Brahms hatte sich bewusst gegen die Aufnahme christologischer Bibeltexte entschieden. In Zusammenhang mit der Bremer Aufführung vom Karfreitag 1868 (siehe unten) schrieb er an den Dirigenten Karl Reintaler: „Was den Text betrifft will ich bekennen, daß ich recht gerne auch das ‚Deutsch‘ fortließe und ein-

fach den ‚Menschen‘ setzte, auch mit allem Wissen und Willen Stellen wie Evang. Joh. Kap. 3, Vers 16, entbehrte.“²

Eine ausführliche Besprechung des Partiturdruks in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* von 1869 schloss mit den Worten:³ „Brahms' Deutsches Requiem wird überall dort, wo es in gelungener Aufführung gehört wird, durchschlagen ... [Es ist, durch die] vollständige Übereinstimmung des zeitgemäßen Inhalts mit der schönsten Form, ein modernes Meisterwerk, wie wir es seit langem ersehnt haben.“

Zu einer ähnlichen Einschätzung kam auch Hugo Wilhelm Paul Kleinert, dessen ausgewogene Rezension Brahms seinen Freunden zum Lesen empfohlen hat. Dort heißt es:⁴

Brahms hat den alten Meistern das Geheimnis ihrer Kunst, das nicht in der Form steht, sondern aus dem Grunde der Seele quillt, abgelauscht und ist dann seinen eigenen Weg gegangen, die Schwingungen der Gegenwart in seiner Seele. Wir haben moderne Musik vor uns. Modern in dem schmucklosen Aufriß gegenüber den wunderbaren Schnörkeln der Bachschen Gotik und den bunten Farbenspielen der Händelschen Tonmalereien. Modern in dem Überwiegen des reflexiv-lyrischen Elements; in den bezaubernden Klangwirkungen der Instrumentation; modern auch darin, daß nicht mehr so sehr die Harmonik als die Rhythmik die oberste Stelle behauptet.

Entstehungs- und Aufführungsgeschichte

Die Entstehungsgeschichte des Requiem liegt – wie bei fast allen Werken Brahms' – weitgehend im Dunkel. Nach einem Bericht des Jugendfreundes Albert Dietrich stammt das Thema des zweiten Satzes aus einem Trauermarsch, den Brahms um 1854 für eine Sonate für zwei Klaviere verwenden wollte. Die Sonate wurde verworfen und ging später unter Auslassung des Marsches im Klavierkonzert in d-Moll op. 15 auf. Folgt man den Erinnerungen von Brahms' Freunden, so wäre die Sonate unter dem Eindruck von Schumanns Sprung in geistiger Umnachtung in den Rhein geschrieben. Da die Sonate für zwei Klaviere verloren ist, bleibt unklar, ob es sich hierbei wirklich um die musikalische Keimzelle des Werkes gehandelt hat. Max Kalbeck, der langjährige Freund von Brahms und Autor der bis heute kenntnisreichsten Biographie des Komponisten, vermutet, dass Brahms den Titel des Werkes bei der Sichtung von Schumanns Nachlass in dessen Projektbuch fand und das Requiem zur Erinnerung an den Freund schrieb, der 1853 in seinem Aufsatz „Neue Bahnen“ das Talent des jungen Komponisten visionär erfasst hatte.

¹ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 2. Jg., Nr. 51, 18. Dez. 1867, S. 408–409.

² Zitiert nach Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, 4 Bde., unveränderter Nachdruck nach der Ausgabe letzter Hand (1921), Tutzing 1976, Bd. II, S. 264. Joh. 3,16 lautet: „Also hat Gott die Welt geliebt, dass er seinen eingebornen Sohn gab, auf dass alle, die an ihn glauben nicht verloren gehen, sondern das ewige Leben haben“. Bei einigen frühen Aufführungen, so etwa in Bremen am Karfreitag 1868, wurden christologische Gedanken durch die Aufnahme weiterer Stücke in die Aufführung eingebracht: Man spielte dort die Arie „Erbarme dich“ aus Bachs *Matthäuspassion* und „Ich weiß, dass mein Erlöser lebt“ aus Händels *Messias*.

³ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 4. Jg., Nr. 34, 25. Aug. 1869, S. 266.

⁴ *Neue evangelische Kirchenzeitung*, Nr. 11 vom 13. März 1869; wiedergegeben nach Kalbeck, *Brahms* II, S. 276–277.

Wesentlich naheliegender ist dennoch der Zusammenhang mit dem Tod der eigenen Mutter, Christiane, die am 1. Februar 1865 zusammengebrochen und völlig überraschend verstorben war. Vieles spricht dafür, dass Brahms, der sich äußerlich nichts anmerken ließ, die Arbeit am Requiem im Gedenken an die Mutter aufnahm (oder intensivierte, falls die Planungen in der Tat schon einige Jahre zurückreichten). Im April des Jahres schickte er an Clara Schumann ein „Chorstück ... aus einem deutschen Requiem“, bei dem es sich angeblich um den 4. Satz des Werkes handelte; offenbar waren zu diesem Zeitpunkt auch die Nummern 1 und 2 bereits komponiert. Die Sätze 3, 6 und 7 folgten im Frühjahr und Frühsommer 1866 in Karlsruhe und in der Schweiz; am 17. August 1866 wurde das Werk in Lichtenthal bei Baden-Baden vorläufig abgeschlossen. Einen Klavierauszug fertigte er noch im selben Jahre für Clara Schumann an, den sie zu Weihnachten erhielt. Sieht man den Tod der Mutter im Jahr 1865 als den eigentlichen Anlass an, zu dessen Gedächtnis das Requiem entstanden ist, so bleibt freilich merkwürdig, dass ausgerechnet Satz 5, der sich von der Textwahl am leichtesten darauf beziehen ließe, erst nach Abschluss aller übrigen Sätze entstanden ist.

Gänzlich unklar bleibt, wie sich ein eigenhändiges Textblatt in die Werkgenese einordnet: Es steht auf der Rückseite der vierten Romanze des Zyklus *Die schöne Magelone* op. 33, die 1861 entstanden ist; der Eintrag kann aber ohne weiteres auch einige Jahre später erfolgt sein.⁵ Dieses Textblatt enthält bereits sieben Sätze, wobei die Einordnung der erst im April 1868 nachkomponierten Nr. 5 schwankte: Brahms veränderte zeitweilig die Zählung der Sätze 4 und 5, kehrte dann aber wieder zum ursprünglichen Plan zurück. Auf Grund des Schriftbefundes kann nicht ganz ausgeschlossen werden, dass das Textblatt ursprünglich nur die Sätze 1 bis 4 enthielt, denn die Sätze 5 bis 7 sind mit hellerer Tinte und deutlich flüchtigerem Duktus geschrieben. Auffällig ist auch, dass nur die ersten Sätze poetisch in Verszeilen – wie später auch im Textdruck zur Partitur – abgeteilt sind, während die letzten drei Sätze als prosaischer Fließtext notiert sind. Auf dem Blatt hat Brahms die jeweiligen Bibelstellen identifiziert.⁶ Aus welcher Bibelausgabe er den Text zusammenstellte, ist rätselhaft, denn die Texte weichen – vor allem in den Sätzen 3, 5 und 6 – deutlich von der Textfassung der Altonaer Bibel aus dem Geburtsjahr 1833 ab, die Brahms bis an sein Lebensende verwahrte und die ihm zumindest für die späten Werke mit biblischen Texten nachweislich als Vorlage diente.⁷

Die erste Aufführung des *Deutschen Requiem* fand am 1. Dezember 1867 in Wien statt; sie umfasste nur die drei ersten Sätze, da Johann Herbeck, Leiter des Singvereins der Gesellschaft der Musikfreunde, offenbar fürchtete, das Wiener Publikum zu überfordern. Wesentlich größere Begeisterung löste die Aufführung des sechssätzigen Zyklus am Karfreitag, 10. April 1868, im Bremer Dom aus, die Johannes Brahms selbst leitete; am selben Ort, nunmehr aber im Saale der „Union“ wurde das Werk unter Karl Reintaler drei Wochen später, am 28. April 1868, ein zweites Mal gegeben. Schon diese beiden Aufführungen zeigen, dass das Werk gleichermaßen für die Kirche wie für den Konzertsaal bestimmt war. Der fünfte Satz erlebte seine erste Premiere unter Friedrich Hegar am 17. September 1868 in Zürich. Das Werk wurde schließlich erst am 18. Februar 1869 im Leipziger Gewandhaus unter Karl Reinecke vollständig zu Gehör gebracht; hieran schlossen sich in rascher Folge im selben Jahr noch mehr als zwanzig Aufführungen an siebzehn verschiedenen Orten an. Ab 1872 sind auch Aufführungen außerhalb des deutschen Sprachraums nachweisbar, zuerst in St. Petersburg und London sowie in mehreren holländischen Städten. Das Werk trug damit maßgeblich dazu bei, den gefeierten Klaviervir-

tuosen auch als Komponisten in ganz Europa bekannt zu machen.

Voraussetzung für diesen Erfolg war das Erscheinen der Druckausgabe Anfang November 1868. Aus heutiger Sicht bemerkenswert ist, dass einige der frühen Aufführungen nur einzelne Sätze des Werkes umfassten, was keineswegs gegen die Intentionen des Komponisten ging, der in einem Brief vom 24. Mai 1868 an seinen Verleger Melchior Rieter-Biedermann betonte:⁸ „Praktisch an dem Werk ist wohl vor allem, daß man durchaus jeden Satz einzeln aufführen kann.“

Quellsituation

Zum *Deutschen Requiem* sind die Quellen in nahezu wünschenswerter Vollständigkeit erhalten. Die autographe Partitur, die auch als Stichvorlage diente, hatte Brahms nach der Drucklegung an eine namentlich nicht bekannte Freundin verschenkt (Elisabeth von Herzogenberg?), nach deren Tod er das Manuskript wieder erhielt. Es wurde 1892 bei der großen Wiener Musik- und Theaterausstellung gezeigt und danach der Gesellschaft der Musikfreunde als Geschenk überlassen, wo es noch heute verwahrt wird. Das Autograph wurde 1926 für die Neuausgabe im Rahmen von *Johannes Brahms: Sämtliche Werke* durch Eusebius Mandyczewski herangezogen.⁹ Leider wird das Originalmanuskript erst nach dem Erscheinen des entsprechenden Bandes der *Neuen Brahms-Ausgabe*, die seit 1991 von der Johannes-Brahms-Gesamtausgabe, München, in Verbindung mit der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien herausgegeben wird, für weitere Editionsprojekte zur Verfügung stehen.

Grundlage der quellenkritischen Neuausgabe bildet daher der von Johannes Brahms autorisierte Erstdruck der Partitur (Winterthur und Leipzig: Rieter-Biedermann, 1868), der einen in sich stimmigen und nahezu fehlerfreien Text bietet (Quelle **EA** und **EA***). Brahms hat die Drucklegung selbst überwacht, wie ein Korrektorexemplar (heute im Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck, Sammlung Kurt Hofmann) belegt. Dieses Exemplar ist für das Schaffen Brahms' auch deswegen von Interesse, weil es zeigt, dass dem *Deutschen Requiem* ursprünglich die Opuszahl 48 zugeordnet war, die schließlich in op. 45 verändert wurde.¹⁰

Das Werk ist zunächst als Partitur erschienen, wobei sich zwei geringfügig verschiedene Auflagen unterscheiden lassen. Parallel dazu wurden Aufführungsmaterialien erstellt, aber nicht bis ins Detail mit der Partitur abgeglichen.¹¹ Schließlich wurde auch Brahms' Klavierauszug gedruckt, und zwar sowohl in zweihändiger (vgl. dazu Carus 27.055/03) wie in vierhändiger Fassung

⁵ Für ein Faksimile des heute in Wiener Privatbesitz befindlichen Blattes siehe Kalbeck, *Brahms II*, nach S. 232.

⁶ Satz 1 ist versehentlich mit Matth. 4,5 statt Matth. 5,4 bezeichnet.

⁷ *Die Bibel ... nach der Deutschen Übersetzung D. Martin Luthers. Fünfte Auflage, veranstaltet von der Hamburg-Altonaischen-Bibel-Gesellschaft*, Hamburg 1833. Vgl. dazu Kurt Hofmann, *Die Bibliothek von Johannes Brahms. Bücher und Musikalienverzeichnis*, Hamburg 1974, S. 11.

⁸ Zitiert nach Margit L. McCorkle, *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1984, S. 171.

⁹ Beschreibungen, die die Einsicht in das Original aber nicht ersetzen können, bieten: Kalbeck, *Brahms II*, S. 254–258; der Revisionsbericht zu *Johannes Brahms: Sämtliche Werke*, Bd. 17; McCorkle, *Brahms*, S. 172–173.

¹⁰ Siehe hierzu McCorkle, S. 174, und neuerdings das Projekt „Digitaler Notenschrank“ des Brahms-Institutes an der Musikhochschule Lübeck, wo allerdings das Korrektorexemplar gegenwärtig noch nicht online eingesehen werden kann (<http://www.brahms-institut.de/web/notendrucke.html>).

¹¹ Für Einzelheiten zu den Auflagen der Partitur und zu den Erscheinungsdaten siehe McCorkle, S. 175–179.

(Carus 50.999), die einige Monate später als die zweihändige im Druck erschien.¹² Der sehr anspruchsvolle zweihändige Klavierauszug von Brahms wurde 1880 durch einen einfacheren Theodor Kirchners abgelöst.

Auf Grund der hohen Nachfrage wurden die späteren Auflagen der Partitur (vgl. EA*) lithographisch hergestellt; dabei hat Brahms offensichtlich weitere Detailänderungen veranlasst. Diese betreffen fast ausschließlich die Beseitigung von Druckfehlern und vereinzelte Präzisierungen der Artikulation. Gravierendste Eingriffe sind die Eliminierung der ursprünglich mitgeteilten Metronomangaben – offenbar wollte Brahms einen breiteren Interpretationsspielraum in der Tempowahl offen halten – und der Verzicht auf den separaten Abdruck des Textes, der nicht ohne weiteres zu erklären ist. Die originalen Metronomzahlen, die in der Neuauflage im Kritischen Bericht mitgeteilt werden, zeigen immerhin, dass Brahms für Eingangs- und Schlusschor ein etwas rascheres Grundtempo vorschwebte, als es derzeit gängige Praxis ist, während die Schlussfugen des dritten und sechsten Satzes eher gemessener als heute üblich gedacht sind.

Fragen der Aufführungspraxis

Mit der Erstausgabe lieferte Brahms einen abgeschlossenen und verbindlichen Notentext, der in der Folge nur noch minimale Korrekturen erfuhr. Freilich hatte Brahms für jede Aufführung neue Entscheidungen zu treffen. So sind mehrere von ihm annotierte Dirigierpartituren erhalten geblieben, die zusätzliche Eintragungen enthalten, die für bestimmte Aufführungen Gültigkeit hatten, aber nicht allgemein verbindlich sein können.¹³ Von grundsätzlichem Interesse sind aber die Fixierung des Notentextes für die Ad-libitum-Instrumente Kontrafagott und Orgel, die weder in der Originalpartitur noch in der Erstausgabe der Partitur ausgeschrieben sind. Für das Verständnis des Kontrafagotts ist es essentiell zu wissen, dass Brahms es nicht parallel zu den Fagotten, sondern zum Kontrabass geführt hat, wo immer diese Stimmen voneinander abweichen. Eine nicht autographe, aber sicherlich autorisierte Kontrafagottstimme ist im Wiener Aufführungsmaterial in der Gesellschaft der Musikfreunde erhalten und wird hier nach *Johannes Brahms: Sämtliche Werke* wiedergegeben. Aus dem Briefwechsel von Brahms mit Hermann Levi, der das Werk für die Aufführung am 12. Mai 1869 in Karlsruhe einstudierte, die der Komponist dann selbst leiten sollte, wird deutlich, dass Brahms die Mitwirkung eines Kontrafagotts wenigstens für die Sätze 2, 3 und 6 unverzichtbar erschien, wenn für Aufführungen außerhalb der Kirche keine Orgel zur Verfügung stand. Die Mitwirkung der Orgel ist im Erstdruck nur durch verbale Anweisungen bei der instrumentalen Bassstimme gefordert; für die Aufführungen und den Druck der Orchesterstimmen hat sich Brahms jedoch für eine Ausarbeitung entschieden, die deutlich über das ursprünglich Geforderte hinausgeht. Die Ausarbeitung ist für vorliegende Neuauflage gleichfalls der Gesamtausgabe entnommen. Registrierungsanweisungen fehlen, doch sollte wohl wenigstens für die Pedalstellen ein 16-Fuß-Register in Erwägung gezogen werden, um die Balance zum Kontrabass zu wahren. Kontrafagott und Orgel sind somit zwar ad libitum zu verwenden, doch dürfte es Brahms Intentionen entsprechen, wenn – abhängig von der Art und Größe des Aufführungsraumes und des Ensembles – wenigstens Kontrafagott oder Orgel zur Verstärkung herangezogen werden.

Der Herausgeber dankt den im Kritischen Bericht genannten Quellenbesitzern für die Genehmigung zur Edition und Herrn Ulrich Leisinger, Salzburg, für Anregungen bei der Verfassung

des Vorworts und für seine Bemühungen um die Beschaffung des von Brahms korrigierten Partiturrexemplars aus dem Baldwin Wallace College, Berea (Ohio). Besonderer Dank gilt auch dem Besitzer der als Quelle EA* genannten Titelaufgabe, die er dem Verlage leihweise für die Erstellung der Edition überlassen hat.

Stuttgart, im Januar 2008

Günter Graulich

¹² Für die Texterstellung sind die Teilautographe des zwei- und vierhändigen Klavierauszugs von untergeordnetem Interesse, da Brahms die Singstimmen im zweihändigen Klavierauszug von Kopistenhand eintragen ließ und der vierhändige nur den Klavierpart enthält.

¹³ Außer dem Exemplar der ersten Ausgabe aus dem Riemenschneider Bach Institute, Baldwin Wallace College, Berea, Ohio, das möglicherweise mit Brahms' Wiener Aufführung vom 5. März 1871 in Verbindung steht, wurde vor kurzem auch ein Exemplar bekannt, das möglicherweise für eine Aufführung in Hamburg bestimmt war. Siehe *In memoriam Albi Rosenthal (5. 10. 1914–3. 8. 2004). A catalogue presented as a tribute in gratitude by Thierry Bodin ... Dr. Ulrich Drüner ... and Jürgen Voerster ...*, Oxford und Stuttgart, November 2004, S. 38–40. Hans Ryschawy hat im Auftrag des Verlages dieses Partiturrexemplar, das sich heute im Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck befindet, am 9. Dez. 2004 im Antiquariat Dr. Ulrich Drüner, Stuttgart, einsehen können.

Foreword

Together with the Passions of J. S. Bach and the Requiem by W. A. Mozart, Johannes Brahms's *Ein deutsches Requiem* (A German Requiem) occupies a preeminent place in the choral works of the concert repertoire. Reviewers and audiences were conscious of the timeless grandeur of the *German Requiem* right from the beginning. Eduard Hanslick, the leading Viennese music critic of the period, wrote under the impact of the first – incomplete and far from ideal – performance on 1 December 1867:¹

The text [of the *Requiem*] consists of passages from the Bible expressing the transience of earthly life and the hope of a life in the hereafter; the magnificent exequies this composition represents are intended more for the church than the concert hall. The “German Requiem” is a work of unusual importance and great mastery. It strikes us as one of the ripest fruits to have developed out of the style of Beethoven's last works in the field of sacred music. Since the classical requiem masses and funeral cantatas, there has been hardly another piece which has portrayed the horror of death, the seriousness of the transitory with such power.

Brahms's contemporaries laid particular emphasis on three things: the undogmatic, ultimately ecumenical choice of biblical texts, the balance and consistency in the design, and the masterly ease with which the composer succeeded in combining historical techniques and harmonies new for the period into a convincing unity. Because of its links with Bach, Beethoven and Schumann, we now tend to forget that at the time of its premiere, Brahms's Requiem was a decidedly modern work. Two examples may suffice. The beginning is unusual in itself (without violins, as in the *Serenade* op. 16 of 1859). It seems so unstable harmonically and yet it is firmly based on the low F of the basses. The pedal point at the end of the third movement, which is sustained for minutes on end, explodes everything that has gone before in its almost frightening mercilessness (and, incidentally, caused Brahms no little difficulty when he was writing the piece).

The choice of texts is of a completely new kind. The traditional Latin requiem text is a prayer for the deceased in light of the imminent Last Judgement. Those biblical passages which Brahms selected, on the other hand, emphasize that it is not the dead but the bereaved who are in need of peace and consolation. It is true that Brahms alludes to the Last Judgement, for the line “For the trumpet shall sound” from the First Epistle to the Corinthians clearly recalls the “Tuba mirum spargens sonum” of the liturgical text. But immediately the hope is expressed that death will be “swallowed in victory.” Thus the sixth movement ends with a large-scale fugue on three subjects which are treated simultaneously: “Worthy art thou to be praised, Lord of honor and might.” To be sure, Brahms does not conclude with this glorification of God but reverts to the work's beginning. The return to the music of the first movement is determined by the parallelism of the texts “Blessed are ...”

Brahms consciously decided against the inclusion of Christological texts from the Bible. In connection with the Bremen performance of Good Friday 1868 (see below) he wrote to the conductor Karl Reintaler: “With regard to the text, I must confess that I would very gladly leave out the word ‘German’ and simply use ‘Human,’ and would also in all conscience do without passages like Gosp. of St. John ch. 3, verse 16.”²

A detailed review of the published score that appeared in the *Allgemeine Musikalische Zeitung* in 1869 concluded with the words:³ “Brahms's German Requiem will make an impact wherever it is given an accomplished performance ... [It is, by dint of the] complete harmony between the timely subject and the most beautiful form, a modern masterpiece of the type we have long been craving.”

A similar verdict was reached by Hugo Wilhelm Paul Kleinert, whose balanced review was recommended by Brahms to his friends. Kleinert commented:⁴

Brahms has learnt from the early masters the secret of their art, which does not reside in form but flows from the bottom of the soul, and has then gone his own way, the pulse of the present age in his soul. What we have here is modern music. Modern in the unadorned design, compared to the wondrous flourishes of Bach's Gothic style and the vivid play of colors in the tone paintings of Handel. Modern in the preponderance of the lyrical-reflexive element, in the enchanting sounds produced by the orchestration; modern, too, in that it is no longer so much the harmony as the rhythm which takes precedence.

Genesis and Performance History

As is the case with nearly all Brahms's works, the genesis of the *Requiem* is largely shrouded in mystery. According to Albert Dietrich, a friend from the days of his youth, the theme of the second movement derives from a funeral march which Brahms intended to use around 1854 in a sonata for two pianos. The sonata was discarded and later absorbed into the Piano Concerto in D minor op. 15 with the march omitted. If the recollections of Brahms's friends are to be believed, the sonata was written under the influence of Schumann's leap into the Rhine when his mind was unbalanced. Since the sonata for two pianos is now lost, it is not clear whether this really provided the musical seeds of the work. Max Kalbeck, Brahms's friend for many years and author of what is still the most knowledgeable biography of the composer, surmises that when Brahms was inspecting Schumann's estate, he found the work's title in the latter's book with ideas for future projects and wrote the Requiem in memory of that friend who, in 1853, had grasped the young composer's talent with prophetic insight in his essay “Neue Bahnen” (New Paths).

¹ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 2nd year, No. 51, 18 Dec. 1867, pp. 408–409.

² Cit. Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, 4 vols, unaltered reprint of the definitive version (1921), Tutzing, 1976, vol. II, p. 264. St. John 3:16 reads: “For God so loved the world, that he gave his only begotten Son, that whosoever believeth in him should not perish, but have everlasting life.” At a number of early performances, such as the one given in Bremen on Good Friday 1868, Christological ideas were introduced by incorporating other pieces in the performance. At Bremen they added the aria “Erbarme dich” from Bach's *St. Matthew Passion* and “I know that my Redeemer liveth” from Handel's *Messiah*.

³ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 4th year, No. 34, 25 Aug. 1869, p. 266.

⁴ *Neue evangelische Kirchenzeitung*, No. 11 of 13 March 1869, reproduced from Kalbeck, *Brahms* II, pp. 276–277.

Far more obvious, however, is the connection with the death of his mother Christiane, who collapsed on 1 February 1865 and died very suddenly. There are many reasons for thinking that Brahms, although displaying no outward signs of emotion, began work on the Requiem with his mother in mind (or intensified his work on it, if in fact his plans dated back several years). In April 1865 he sent Clara Schumann a “choral piece ... from a German requiem” which was described as the work’s fourth movement; evidently the first and second numbers had also been composed by that time. Movements 3, 6 and 7 followed in the spring and early summer of 1866, in Karlsruhe and Switzerland; on 17 August 1866 the work found a preliminary conclusion in Lichtenthal near Baden-Baden. Before the end of that year Brahms made a piano reduction for Clara Schumann, who received it at Christmas. If one regards the death of Brahms’s mother in 1865 as the real inspiration for the Requiem and the work was composed in her memory, it is still curious that precisely movement 5 – the one most readily associated with this event from a literary viewpoint – was only composed when Brahms had finished all the other movements.

It is altogether unclear how an autograph page of text fits into the genesis of the work. The texts appear on the reverse of No. 4 of the romances *Die schöne Magelone* op. 33, a piece dating from 1861; the entry, however, could easily have been made a number of years later.⁵ The page already specifies seven movements, although the position of No. 5, which was not composed until April 1868, fluctuated: Brahms altered the numbering of movements 4 and 5 at some stage, but then reverted to his original plan. On the basis of a study of the handwriting, one cannot entirely rule out the possibility that the page originally contained only the texts for movements 1 to 4, because movements 5 to 7 are written in lighter ink and a distinctly hastier hand. Another striking feature is that only the first movements are – as with the subsequent text for the published score – divided poetically into lines of verse, whereas the last three movements are recorded in continuous prose. On the sheet of paper, Brahms identified the relevant Bible passages.⁶ Which edition of the Bible he used to compile the text is a mystery, because these texts clearly differ – especially in movements 3, 5 and 6 – from the text of his Altona Bible of 1833, the year Brahms was born. Yet he kept the Bible until the end of his life and used it as a resource, as can be verified, at least for his late works with biblical texts.⁷

The first performance of the *German Requiem* was given in Vienna on 1 December 1867. It comprised only the first three movements, since Johann Herbeck, who directed the Singverein of the Gesellschaft der Musikfreunde, was evidently afraid of overtaxing the Viennese audience. Considerably greater enthusiasm was evoked by the performance of the six-movement cycle in Bremen Cathedral on Good Friday, 10 April 1868, a performance which Brahms himself conducted. Three weeks later, on 28 April 1868, the work was performed again in the same city under Karl Reintaler, but this time in the “Union” Hall. These two performances already indicate that the work was equally intended for the church and the concert hall. The fifth movement was premiered under Friedrich Hegar in Zurich on 17 September 1868. Not until 18 February 1869 did the work finally receive its first complete performance under Karl Reinecke in the Leipzig Gewandhaus. During 1869 this was followed by over twenty performances given in rapid succession in seventeen different towns and cities. Performances outside the German-speaking world are also documented from 1872, the first being in St. Petersburg and London as well as several venues in Holland. Hence the work played a significant part in endowing

the famous piano virtuoso with a new celebrity as a composer throughout Europe.

This success was dependent on the appearance of the printed edition at the beginning of November 1868. From today’s vantage point it is noteworthy that some of the early performances included only single movements of the work. This was by no means contrary to the composer’s intentions, because he explicitly stated in a letter of 24 May 1868 to Melchior Rieter-Biedermann, his publisher:⁸ “Probably the work’s most practical feature is that one can perform any of the movements separately.”

The Sources

The sources for the *German Requiem* have been preserved in an almost ideally complete state. The autograph score, which also served as the engraver’s copy, was presented by Brahms after publication to a lady friend whose identity is unknown (Elisabeth von Herzogenberg?), after whose death the manuscript was returned to him. It was displayed at the great Music and Theater Exhibition in Vienna in 1892 and subsequently donated to the Gesellschaft der Musikfreunde, where it is still kept. In 1926 Eusebius Mandyczewski used the autograph as a reference tool for the new edition that was published as part of *Johannes Brahms: Sämtliche Werke*.⁹ Unfortunately the original manuscript will only be available for further editorial projects after the appearance of the corresponding volume of the *Neue Brahms-Ausgabe*, which the Johannes-Brahms-Gesamtausgabe, Munich, has been publishing in association with the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna since 1991.

The source-critical new edition is therefore based on the first published edition of the score (Winterthur and Leipzig: Rieter-Biedermann, 1868), which Brahms authorized, and which offers a consistent and almost flawless musical text (Source **EA** and **EA***). Brahms himself supervised the printing, as a proof copy (now in the Brahms-Institut at the Musikhochschule Lübeck, Sammlung Kurt Hofmann) demonstrates. This copy is also of interest with regard to Brahms’s oeuvre because it shows that the *German Requiem* was originally assigned the opus number 48, which was eventually changed to op. 45.¹⁰

The work was first published in full score, although it is possible to distinguish two slightly different impressions. Performance materials were produced in parallel with this, but not aligned with the full score in minute detail.¹¹ Finally Brahms’s piano re-

⁵ For a facsimile of this page, which is now in private ownership in Vienna, see Kalbeck, *Brahms II*, after p. 232.

⁶ Movement 1 is inadvertently marked Matt. 4:5 instead of Matt. 5:4.

⁷ *Die Bibel ... nach der Deutschen Übersetzung D. Martin Luthers. Fünfte Auflage, veranstaltet von der Hamburg-Altonaischen-Bibel-Gesellschaft*, Hamburg, 1833. Cf. Kurt Hofmann, *Die Bibliothek von Johannes Brahms. Bücher und Musikalienverzeichnis*, Hamburg, 1974, p. 11.

⁸ Cited from Margit L. McCorkle, *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Munich, 1984, p. 171.

⁹ Descriptions of it, although these are no substitute for a study of the original, will be found in: Kalbeck, *Brahms II*, pp. 254–258; the Revisionsbericht for *Johannes Brahms: Sämtliche Werke*, Vol. 17; McCorkle, *Brahms*, pp. 172–173.

¹⁰ On this subject, see McCorkle, p. 174, and recently the project “Digitale Notenschrank” (Digital Music Cabinet) of the Brahms-Institut at the Musikhochschule Lübeck, although presently it is not yet possible to inspect the proof copy on-line (<http://www.brahms-institut.de/web/notendrucke.html>).

¹¹ For details of editions of the score and dates of publication, see McCorkle, pp. 175–179.

duction was also published, both in a two-hand (cf. Carus 27.055/03) and a four-hand version (Carus 50.999), the latter appearing in print several months after the former.¹² Brahms's very challenging two-hand piano reduction was succeeded in 1880 by a simpler one made by Theodor Kirchner.

Because of a great demand, the later editions of the score (cf. EA*) were produced lithographically, and in the process Brahms evidently instigated further changes to details. These consist almost entirely of the removal of misprints and, here and there, additional instructions for the articulation. The most significant changes are the elimination of the original metronome markings – Brahms obviously wanted to admit of a broader interpretative scope in the choice of tempi – and the decision not to print the text separately, for which there is no ready explanation. However, the original metronome figures, which appear in the Critical Report of the present edition, indicate that Brahms envisaged a somewhat quicker basic tempo for the opening and closing choruses than is the current norm. The closing fugues in the third and sixth movements, on the other hand, were meant to be more measured than is customary today.

Questions of Performance Practice

For the first edition, Brahms supplied a complete and definitive musical text which subsequently underwent only minimal correction. To be sure, Brahms had to make fresh decisions for every performance. Thus several conductor's scores annotated by him have survived, containing additional entries which were valid for particular performances but which cannot have any universal application.¹³ However, what is of fundamental interest is the specification in the score for the *Ad libitum* contrabassoon and organ: voices which are written out neither in the original score nor in the first edition. To appreciate what the contrabassoon does, it is vital to know that Brahms placed it parallel not to the bassoons but to the double bass wherever their parts diverge. A non-autograph but surely authorized contrabassoon part has been preserved in the Viennese performance materials in the Gesellschaft der Musikfreunde and is reproduced here in accordance with *Johannes Brahms: Sämtliche Werke*. It emerges from Brahms's correspondence with Hermann Levi – who rehearsed the work for the Karlsruhe performance of 12 May 1869 which Brahms himself was scheduled to conduct – that he thought a contrabassoon indispensable for at least movements 2, 3 and 6 if no organ was available for performances which did not take place in a church. In the first edition, the organ's participation is only called for through verbal directions for the instrumental bass part. For performance purposes and for the printing of the orchestral parts, however, Brahms opted for an elaboration which plainly goes far beyond what was originally demanded. For the present new edition, once again, the elaboration of the organ part is taken from the Gesamtausgabe. Registration markings are lacking, but a 16-foot register should probably be considered for the pedal passages at least, in order to maintain a balance with the double bass. Thus while the contrabassoon and organ are meant to be employed *ad libitum*, it would be in accordance with Brahms's intentions if – depending on the character and size of the performance area and the ensemble – a contrabassoon or organ were at any rate used as reinforcements.

The Editor thanks those owners of sources named in the Critical Report for sanctioning this edition and Herr Ulrich Leisinger, Salzburg, for his suggestions when the Foreword was being written, and for his efforts to procure from Baldwin Wallace

College, Berea (Ohio) the copy of the score that Brahms corrected. Special thanks are tendered to the owner of the later impression of the first edition given the name Source EA*, which he placed at the publisher's disposal for the present edition.

Stuttgart, January 2008
Translation: Peter Palmer

Günter Graulich

¹² As regards the production of the text, the partial autographs of the two and four-handed piano reduction are of minor interest, since Brahms had the vocal parts entered in the two-handed piano score by a copyist, while the four-handed score contains only the piano part.

¹³ Apart from the copy of the first edition from the Riemenschneider Bach Institute, Baldwin Wallace College, Berea, Ohio, which may have been connected with Brahms' Viennese performance of 5 March 1871, another copy that was possibly intended for a performance in Hamburg recently came to our knowledge. See *In memoriam Albi Rosenthal (5. 10. 1914–3. 8. 2004). A catalogue presented as a tribute in gratitude by Thierry Bodin ... Dr. Ulrich Drüner ... and Jürgen Voerster ...*, Oxford and Stuttgart, November 2004, pp. 38–40. On behalf of the present publisher, Hans Ryschawy was able to inspect this score on 9 Dec. 2004 at the antiquarian Dr. Ulrich Drüner, Stuttgart. It is now located in the Brahms-Institut at the Musikhochschule Lübeck.

Avant-propos

Parmi les œuvres chorales du répertoire de concert, *Ein deutsches Requiem* de Johannes Brahms occupe une place dominante, aux côtés des Passions de Johann Sebastian Bach et du Requiem de Wolfgang Amadeus Mozart. Presse et public eurent aussitôt conscience de la dimension intemporelle du *Deutsche Requiem*. Eduard Hanslick, le critique musical majeur de l'époque à Vienne écrit sous l'impression de la première représentation, incomplète et imparfaite, du 1^{er} décembre 1867 :¹

Le texte [du Requiem] se compose de passages de la Bible qui parlent de l'éphémérité de la vie terrestre et de l'espérance en l'au-delà ; la composition est conçue en tant que grande célébration des défunts plus encore pour l'église que pour la salle de concert. Le « Deutsches Requiem » est une œuvre d'une portée exceptionnelle et d'une grande maîtrise. Il nous semble être l'un des fruits les plus mûrs nés du style des œuvres ultimes de Beethoven dans le genre de la musique sacrée. Depuis les messes des morts et les cantates de deuil de nos classiques, aucune musique ou presque n'a su illustré avec une telle puissance le frisson de la mort, la gravité de l'éphémérité.

Les contemporains de Brahms soulignèrent notamment trois choses : le choix des textes non dogmatique, pour ainsi dire au-dessus des confessions, l'équilibre et l'homogénéité de la structure et la maîtrise avec laquelle le compositeur avait su allier des techniques de composition historiques et des harmonies neuves à l'époque en un tout convaincant. En raison des relations à Bach, Beethoven et Schumann, nous avons aujourd'hui tendance à oublier qu'au moment de sa création, le Requiem de Brahms était une œuvre extrêmement moderne. Deux exemples suffisent : le début est déjà inhabituel (sans violons comme dans la *Serenade* op. 16 de l'an 1859). Il semble très instable sur le plan harmonique alors qu'il repose solidement sur le fa grave des basses. La pédale tenue pendant plusieurs minutes à la fin du troisième mouvement fait voler en éclats tout ce qui existait jusqu'ici dans son inflexibilité presque angoissante (et qui posa bien des problèmes à Johannes Brahms pendant la composition).

Le choix des textes est tout à fait novateur : le texte traditionnel du Requiem en latin est une prière pour les défunts face à l'imminence du Jugement dernier. Les passages de la Bible que Brahms a choisis soulignent par contre que non pas les morts mais les vivants ont besoin de paix et de consolation. Brahms fait certes allusion au Jugement dernier : le vers « Denn es wird die Posaune schallen » [La trompette sonnera] de la première épître aux Corinthiens rappelle clairement le « Tuba mirum spargens sonum » du texte liturgique. Mais aussitôt est proclamé l'espoir que la mort « a été engloutie dans la victoire ». C'est là-dessus que s'achève aussi le sixième mouvement avec une fugue de grandes dimensions sur trois thèmes qui sont traités simultanément : « Herr du bist würdig zu nehmen Preis und Ehre und Kraft » [Tu es digne, notre Seigneur et notre Dieu, de recevoir la gloire et l'honneur et la puissance]. Brahms ne conclut toutefois pas sur cette louange à Dieu mais revient sur le début de l'œuvre. La reprise de la musique du premier mouvement est aussi due au parallélisme des textes « Selig sind ... » [Heureux ...].

Brahms avait sciemment décidé de ne pas reprendre de textes bibliques christologiques. Dans le contexte de la représentation à Brême du Vendredi saint de 1868 (cf. ci-dessous), il écrit au chef d'orchestre Karl Reintaler : « Concernant le texte, je veux

bien admettre que je remplacerais volontiers « allemand » par « être humain » et que je supprimerais très consciemment des passages comme Jean, Chap. 3, Verset 16. »²

Une discussion détaillée de la première de la partition d'orchestre dans le journal *Allgemeine Musikalische Zeitung* de 1869 conclut sur ces mots :³ « Le Requiem allemand de Brahms va s'imposer partout là où il sera entendu dans une interprétation réussie ... [Par la] concordance parfaite de la teneur actuelle avec la forme la plus achevée, [il s'agit là] d'un chef-d'œuvre moderne comme nous l'avions attendu depuis longtemps. »

Hugo Wilhelm Paul Kleinert en vient à un jugement similaire, dont Brahms a recommandé à ses amis la lecture de sa critique bien pesée. Il y est dit :⁴

Brahms a arraché aux maîtres anciens le secret de leur art qui ne réside pas dans la forme, mais qui jaillit du fond de l'âme, et il a suivi ensuite son propre chemin, les ondes du temps présents dans son âme. Nous avons de la musique moderne devant nous. Moderne dans le trait direct face aux singulières fioritures du style gothique au temps de Bach et face aux jeux de couleurs irisées des peintures tonales de Haendel. Moderne dans le poids de l'élément réflexif et lyrique ; dans les effets sonores envoûtants de l'instrumentation ; moderne aussi dans le fait que l'harmonie n'y occupe plus autant la première place que le rythme.

Genèse et historique de la représentation

La genèse du Requiem se situe dans l'ombre – comme c'est le cas pour presque toutes les œuvres de Brahms. Selon un témoignage d'un ami de jeunesse, Albert Dietrich, le thème du deuxième mouvement est issu d'une marche funèbre que Brahms voulait utiliser vers 1854 pour une sonate à deux pianos. La sonate fut abandonnée et réapparut plus tard, sans la marche, dans le Concerto pour piano en ré mineur op. 15. Si l'on en croit les souvenirs des amis de Brahms, la sonate aurait donc été écrite sous le choc du saut de Schumann dans le Rhin lors d'un accès de démence. Comme la sonate pour deux pianos est perdue, on ne sait pas s'il s'agit vraiment ici du germe musical de l'œuvre. Max Kalbeck, ami de longue date de Brahms et auteur de la biographie du compositeur la plus documentée jusqu'à aujourd'hui, suppose que Brahms trouva le titre de l'œuvre en consultant le legs de Schumann dans son carnet de projets et écrivit le Requiem en mémoire de son ami qui en 1853, avait décrit de façon visionnaire le talent du jeune compositeur dans son article « Neue Bahnen » [Voies nouvelles].

¹ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 2^{ème} année, n° 51, 18 déc. 1867, p. 408–409.

² Cité d'après Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, 4 vol., réimpression inchangée de l'édition définitive (1921), Tutzing, 1976, Vol. II, p. 264. Jean 3,16 : « Dieu a tant aimé le monde qu'il a donné son Fils unique, afin que quiconque croit en lui ne périsse pas, mais possède la vie éternelle ». Dans certaines représentations précoces, par exemple à Brême pour le Vendredi saint de 1868, des pensées christologiques furent insérées dans la représentation par l'apport d'autres morceaux : on y joua l'aria « Erbarme dich » de la *Passion selon saint Matthieu* de Bach et « Ich weiß, dass mein Erlöser lebt » du *Messie* de Haendel.

³ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 4^{ème} année, n° 34, du 25 août 1869, p. 266.

⁴ *Neue evangelische Kirchenzeitung*, n° 11 du 13 mars 1869 ; rendu d'après Kalbeck, *Brahms II*, p. 276–277.

Mais beaucoup plus concevable est cependant le lien à la mort de sa propre mère, Christiane, décédée subitement le 1^{er} février 1865. Tout parle en faveur du fait que Brahms, qui ne laissait rien percer extérieurement, commence à travailler sur le Requiem en mémoire de sa mère (ou à y travailler plus intensément, si ce projet devait effectivement remonter à quelques années déjà). En avril de la même année, il envoie à Clara Schumann une « pièce chorale ... d'un Requiem allemand » ; il s'agit apparemment du 4^{ème} mouvement de l'œuvre ; manifestement à ce moment-là, les numéros 1 et 2 avaient eux aussi déjà été composés. Les mouvements 3, 6 et 7 suivent au printemps et au début de l'été 1866 à Karlsruhe et en Suisse ; le 17 août 1866, l'œuvre est temporairement achevée à Lichtenthal près de Baden-Baden. Il élabore encore une réduction pour piano la même année pour Clara Schumann qu'elle reçoit pour la Noël. Si l'on considère la mort de sa mère en 1865 comme la motivation réelle d'écrire le Requiem à sa mémoire, il semble malgré tout curieux que justement le mouvement 5, qui s'y réfère le plus aisément par le choix du texte, ne fut écrit qu'une fois tous les autres mouvements achevés.

On ignore totalement comment classer dans la genèse de l'œuvre un feuillet indépendant : il figure au dos du n° 4 des Romances *Die schöne Magelone* op. 33, écrit en 1861 ; mais la note peut très bien aussi avoir été faite quelques années plus tard.⁵ Ce feuillet contient déjà sept mouvements, la place du n° 5 composé ultérieurement en avril 1868 n'étant pas encore définitive : Brahms modifie temporairement la numérotation des mouvements 4 et 5, mais finit par revenir à l'agencement initial. Sur la foi des sources, on ne peut pas exclure que le feuillet ne contenait à l'origine que les mouvements 1 et 4, car les mouvements 5 à 7 sont écrits avec une encre plus claire et de manière beaucoup plus hâtive. Il est frappant aussi que seuls les premiers mouvements soient divisés poétiquement en versets – comme plus tard aussi dans la gravure du texte pour la partition, tandis que les trois derniers mouvements sont notés en texte courant en prose. Sur le feuillet, Brahms a identifié les passages respectifs de la Bible.⁶ On ne sait pas à quelle édition biblique il eut recours pour agencer le texte car les passages divergent – surtout dans les mouvements 3, 5 et 6 – clairement de la version de la Bible d'Altona de son année de naissance en 1833 que Brahms conserva jusqu'à la fin de sa vie et à laquelle il est sûr qu'il eut recours tout au moins pour les œuvres de la vieillesse avec des textes bibliques.⁷

La première représentation du *Deutsche Requiem* a lieu le 1^{er} décembre 1867 à Vienne ; elle ne comprend que les trois premiers mouvements, car Johann Herbeck, chef de l'Association de chant de la Société des amis de la musique craignait manifestement que le public ne soit dépassé. La représentation du cycle en six mouvements, dirigée par Johannes Brahms en personne, le Vendredi saint du 10 avril 1868 dans la cathédrale de Brême, déclenche un enthousiasme beaucoup plus grand ; à Brême encore, mais cette fois dans la salle de l'« Union », l'œuvre est donnée pour la deuxième fois sous la direction de Karl Reintaler, trois semaines plus tard, le 28 avril 1868. Ces deux représentations montrent déjà que l'œuvre était destinée autant à l'église qu'à la salle de concert. Le cinquième mouvement est joué pour la toute première fois sous la direction de Friedrich Hegar le 17 septembre 1868 à Zurich. L'œuvre n'est enfin donnée dans son intégralité que le 18 février 1869 au Gewandhaus de Leipzig sous la direction de Karl Reinecke ; s'ensuivent sans tarder la même année plus de vingt représentations en dix-sept endroits différents. A partir de 1872, sont attestées des représentations en dehors de l'espace germanophone, tout d'abord à Saint-Petersbourg et Londres, ainsi que dans plusieurs villes hollandaises. L'œuvre

contribue ainsi largement à faire connaître le pianiste virtuose reconnu, également comme compositeur dans toute l'Europe.

La condition à ce succès est la parution de l'édition gravée début novembre 1868. D'un point de vue actuel, il est remarquable que certaines des premières représentations ne comprennent que des mouvements isolés de l'œuvre, ce qui ne va aucunement à l'encontre des intentions du compositeur qui souligne dans une lettre du 24 mai 1868 à son éditeur Melchior Rieter-Biedermann :⁸ « Le côté pratique de l'œuvre est surtout que l'on peut en donner chaque mouvement isolément. »

Situation des sources

Les sources relatives au *Deutsche Requiem* sont conservées dans une intégralité presque idéale. Après la mise sous presse, Brahms avait offert la partition autographe, qui a servi aussi de modèle de gravure, à une amie dont on ignore le nom (Elisabeth von Herzogenberg ?) ; à la mort de cette dernière, il revient en possession du manuscrit. Le manuscrit est montré en 1892 lors de la grande exposition de musique et de théâtre de Vienne et le don en est fait ensuite à la Société des amis de la musique où il est conservé encore aujourd'hui. L'autographe est utilisé en 1926 pour la nouvelle édition dans le cadre de *Johannes Brahms: Sämtliche Werke* par Eusebius Mandyczewski.⁹ Malheureusement, on ne pourra disposer du manuscrit original pour d'autres projets d'édition qu'après la parution du volume correspondant de la *Neue Brahms-Ausgabe*, éditée depuis 1991 par l'Édition intégrale Johannes Brahms, Munich, en relation avec la Société des amis de la musique à Vienne.

Le fondement de la nouvelle édition critique des sources est donc la première impression autorisée par Johannes Brahms de la partition (Winterthur et Leipzig : Rieter-Biedermann, 1868), qui propose un texte logique et presque sans erreurs (Source EA et EA*). Brahms a veillé lui-même à la mise sous presse, comme l'atteste un exemplaire de correction (aujourd'hui à l'Institut Brahms au Conservatoire de musique de Lübeck, collection Kurt Hofmann). Cet exemplaire est aussi intéressant pour l'œuvre créatrice de Brahms car il révèle que le *Deutsche Requiem* devait à l'origine recevoir le numéro d'opus 48, qui fut modifié finalement en op. 45.¹⁰

L'œuvre paraît tout d'abord en partition, deux tirages légèrement différents se laissant identifier. Parallèlement à cela est élaboré du matériel d'orchestre, mais qui ne correspond pas jusque dans les moindres détails à la partition.¹¹ Enfin, la réduction pour piano de Brahms est gravée, et ce dans la version pour deux mains (cf. à ce propos Carus 27.055/03) et pour quatre mains (Carus 50.999), qui parut quelques mois après la version pour

⁵ Pour un fac-similé du feuillet se trouvant aujourd'hui en possession privée viennoise, cf. Kalbeck, *Brahms II*, après p. 232.

⁶ Mouvement 1 est désigné par inadvertance par Mat. 4,5 au lieu de Mat. 5,4.

⁷ *Die Bibel ... nach der Deutschen Übersetzung D. Martin Luthers. Fünfte Auflage, veranstaltet von der Hamburg-Altonaischen-Bibel-Gesellschaft*, Hamburg, 1833. Cf. à ce propos Kurt Hofmann, *Die Bibliothek von Johannes Brahms. Bücher und Musikalienverzeichnis*, Hamburg, 1974, p. 11.

⁸ Cité d'après Margit L. McCorkle, *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Munich, 1984, p. 171.

⁹ Descriptions mais qui ne peuvent pas remplacer la consultation de l'original proposent : Kalbeck, *Brahms II*, p. 254–258 ; l'apparat de révision à *Johannes Brahms: Sämtliche Werke*, Vol. 17 ; McCorkle, *Brahms*, p. 172–173.

¹⁰ Voir à ce propos McCorkle, p. 174, et depuis peu le projet « Armoire à notes numérique » de l'Institut Brahms au Conservatoire de musique de Lübeck, où toutefois l'exemplaire de correction ne peut pas encore être consulté online actuellement (<http://www.brahms-institut.de/web/notendrucke.html>).

¹¹ Pour les détails sur les tirages de la partition et les dates de parution, cf. McCorkle, p. 175–179.

deux mains.¹² La réduction pour piano à deux mains très difficile de Brahms est remplacée en 1880 par une version plus facile de Theodor Kirchner.

En raison de la grande demande, les tirages ultérieurs de la partition (cf. **EA***) sont confectionnés sur support lithographique ; Brahms a manifestement saisi l'occasion pour procéder à quelques modifications de détail. Celles-ci portent presque exclusivement sur la suppression d'erreurs d'impression et de précisions isolées de l'articulation. Des interventions plus importantes sont l'élimination des indications métronomiques notées à l'origine – manifestement, Brahms voulait laisser place à plus de possibilités d'interprétation dans le choix du tempo – et le renoncement à une impression séparée du texte qui n'est tout simplement pas explicable. Les indications métronomiques originales mentionnées dans la nouvelle édition dans l'Apparat critique montrent quand même que Brahms avait en tête pour les chœurs d'entrée et de conclusion un tempo fondamental un peu plus rapide que ce qui est pratiqué actuellement, tandis que les fugues de conclusion des troisième et sixième mouvements sont dotées d'un tempo plus mesuré que ce qui est courant aujourd'hui.

Questions de pratique d'exécution

Avec la première édition, Brahms fournit un texte musical achevé et obligatoire qui ne subit plus par la suite que des corrections minimales. Certes, Brahms doit prendre de nouvelles décisions pour chaque représentation. On a ainsi conservé plusieurs partitions de direction annotées de sa main qui contiennent des mentions supplémentaires valables pour des représentations précises mais non impératives en général.¹³ Mais la fixation du texte musical pour les instruments ad libitum contrebasson et orgue, qui n'est écrit en toutes notes ni dans la partition originale, ni dans la première édition de la partition est d'un intérêt fondamental. Pour la compréhension du contrebasson, il est essentiel de savoir que Brahms ne le conduit pas en parallèle aux bassons mais à la contrebasse, partout là où ces parties se distinguent. Une partie de contrebasson non autographe, mais certainement autorisée se trouve dans le matériel d'orchestre de la Société des amis de la musique à Vienne et est rendue ici d'après *Johannes Brahms: Sämtliche Werke*. Un échange épistolaire entre Brahms et Hermann Levi, qui étudia l'œuvre pour la représentation du 12 mai 1869 à Karlsruhe et que le compositeur devait diriger lui-même, nous indique que Brahms semblait trouver indispensable la participation d'un contrebasson au moins pour les mouvements 2, 3 et 6, si l'on ne disposait pas d'un orgue pour des représentations en dehors de l'église. La participation de l'orgue n'est requise dans la première impression que par des indications verbales pour la partie de basse instrumentale, tandis que pour les représentations et la gravure des parties d'orchestre, Brahms a opté pour une version qui va bien au-delà de ce qui est exigé à l'origine. L'élaboration a été également reprise de l'édition intégrale pour l'édition nouvelle présente. Les indications de registration manquent mais on devrait envisager un registre de 16 pieds tout au moins pour les passages avec pédale, afin de maintenir l'équilibre avec la contrebasse. Contrebasson et orgue sont certes utilisables ad libitum mais ceci devrait correspondre aux intentions de Brahms lorsque – indépendamment du type et des dimensions du lieu de représentation et de l'ensemble – au moins le contrebasson ou l'orgue viennent renforcer le tout.

L'éditeur remercie les propriétaires de sources cités dans l'Apparat critique pour l'autorisation d'édition et monsieur Ulrich Leis-

singer, Salzbourg, pour ses conseils dans la rédaction de l'avant-propos et ses efforts pour obtenir l'exemplaire de la partition corrigé par Brahms du Baldwin Wallace College, Berea (Ohio). Des remerciements particuliers sont adressés au propriétaire du tirage principal désigné comme Source **EA*** dont il a fait le prêt pour l'élaboration de l'édition.

Stuttgart, en janvier 2008
Traduction : Sylvie Coquillat

Günter Graulich

¹² Pour l'élaboration du texte, les autographes partiels de la réduction pour piano à deux et quatre mains sont d'un moindre intérêt, car Brahms avait fait inscrire les voix chantées dans la réduction pour piano à deux mains par un copiste et que la version à quatre mains ne contient que la partie de piano.

¹³ En dehors de l'exemplaire de la première édition du Riemenschneider Bach Institute, Baldwin Wallace College, Berea, Ohio, qui est peut-être en relation avec la représentation viennoise de Brahms du 5 mars 1871, on a eu connaissance récemment d'un exemplaire qui était peut-être destiné à une représentation à Hambourg. Cf. *In memoriam Albi Rosenthal (5. 10. 1914–3. 8. 2004). A catalogue presented as a tribute in gratitude by Thierry Bodin ... Dr. Ulrich Drüner ... and Jürgen Voerster ...*, Oxford et Stuttgart, 14 novembre 2004, p. 38–40. Hans Ryschawy a pu consulter à la demande de l'édition cet exemplaire de partition qui se trouve aujourd'hui à l'Institut Brahms au Conservatoire de musique de Lübeck, le 9 déc. 2004 dans l'antiquariat Dr. Ulrich Drüner, Stuttgart.

Ein Deutsches Requiem

I. Selig sind, die da Leid tragen

Selig sind, die da Leid tragen,
denn sie sollen getröstet werden

Matthäus 5,4

Die mit Tränen säen,
werden mit Freuden ernten.
Sie gehen hin und weinen
und tragen edlen Samen
und kommen mit Freuden
und bringen ihre Garben.

Psalms 126,5–6

II. Denn alles Fleisch, es ist wie Gras

Denn alles Fleisch, es ist wie Gras
und alle Herrlichkeit des Menschen
wie des Grases Blumen.
Das Gras ist verdorret
und die Blume abgefallen.

1. Petrus 1,24

So seid nun geduldig, lieben Brüder,
bis auf die Zukunft des Herrn.
Siehe, ein Ackermann wartet
auf die köstliche Frucht der Erde
und ist geduldig darüber,
bis er empfahe
den Morgenregen
und Abendregen.

Jakobus 5,7

Aber des Herrn Wort
bleibet in Ewigkeit.

1. Petrus 1,25

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

Jesaja 35,10

III. Herr, lehre doch mich

Herr, lehre doch mich,
dass ein Ende mit mir haben muss
und mein Leben ein Ziel hat
und ich davon muss.

Siehe, meine Tage sind einer Hand breit vor dir,
und mein Leben ist wie nichts vor dir.

Ach, wie gar nichts sind alle Menschen,
die doch so sicher leben.
Sie gehen daher wie ein Schemen
und machen ihnen viel vergebliche Unruhe;
sie sammeln und wissen nicht,
wer es kriegen wird.
Nun Herr, wes soll ich mich trösten?
Ich hoffe auf dich.

Psalms 39, 5–8

Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand,
und keine Qual rühret sie an.

Weisheit 3,1

IV. Wie lieblich sind deine Wohnungen

Wie lieblich sind deine Wohnungen,
Herr Zebaoth!
Meine Seele verlangt und sehnet sich
nach den Vorhöfen des Herrn;
mein Leib und Seele freuen sich
in dem lebendigen Gott.
Wohl denen, die in deinem Hause wohnen,
die loben dich immerdar!

Psalms 84,2–3 und 5

V. Ihr habt nun Traurigkeit

Ihr habt nun Traurigkeit;
aber ich will euch wieder sehen,
und euer Herz soll sich freuen,
und eure Freude soll niemand von euch nehmen.
Ich will euch trösten,
wie einen seine Mutter tröstet.
Sehet mich an:
Ich habe eine kleine Zeit
Mühe und Arbeit gehabt
und habe großen Trost funden.

Johannes 16,22

Jesaja 66,13

Sirach 51,35

VI. Denn wir haben hie keine bleibende Statt

Denn wir haben hie keine bleibende Statt,
sondern die zukünftige suchen wir.

Hebräer 13,14

Siehe, ich sage euch ein Geheimnis:
Wir werden nicht alle entschlafen,
wir werden aber alle verwandelt werden;
und dasselbige plötzlich, in einem Augenblick,
zu der Zeit der letzten Posaune.
Denn es wird die Posaune schallen,
und die Toten werden auferstehen
unverweslich,
und wir werden verwandelt werden.
Dann wird erfüllet werden
das Wort, das geschrieben steht:
Der Tod ist verschlungen in den Sieg.
Tod, wo ist dein Stachel?
Hölle, wo ist dein Sieg?

1. Korinther 15,51–55

Herr, du bist würdig zu nehmen
Preis und Ehre und Kraft,
denn du hast alle Dinge erschaffen,
und durch deinen Willen haben sie das Wesen
und sind geschaffen.

Offenbarung 4,11

VII. Selig sind die Toten

Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben von nun an.
Ja der Geist spricht, dass sie ruhen von ihrer Arbeit;
denn ihre Werke folgen ihnen nach.

Offenbarung 14,13

A German Requiem

I. Blessed are they that mourn

Blessed are they that mourn,
for they shall have comfort. Matthew 5:4

They that sow in tears
shall reap in joy.
Who goeth forth and weepeth,
and beareth precious seed,
shall doubtless return with rejoicing,
and bring his sheaves with him. Psalm 126:5-6

II. Behold, all flesh is as the grass

Behold, all flesh is as the grass,
and all the goodliness of man
is as the flower of grass;
for lo, the grass with'reth,
and the flower thereof decayeth. 1 Peter 1:24

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

Albeit the Lord's word
endureth for evermore. 1 Peter 1:25

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

III. Lord, make me to know

Lord, make me to know
the measure of my days on earth,
to consider my frailty
that I must perish.

Surely, all my days here are as an handbreadth to thee,
and my lifetime is as naught to thee.

Verily, mankind walketh in a vain show,
and their best state is vanity.
Man passeth away like a shadow,
he is disquieted in vain,
he heapeth up riches, and cannot tell
who shall gather them.
Now, Lord, O, what do I wait for?
My hope is in thee. Psalm 39:4-7

But the righteous souls are in the hand of God,
nor pain, nor grief shall nigh them come.
The Wisdom of Solomon 3:1

IV. How lovely is thy dwelling place

How lovely is thy dwelling place,
O Lord of Hosts!
For my soul, it longeth, yea fainteth
for the courts of the Lord;
my soul and body crieth out,
yea, for the living God.
O blest are they that dwell within thy house;
they praise thy name evermore! Psalm 84:1-2,4

V. Ye now are sorrowful

Ye now are sorrowful,
howbeit ye shall again behold me,
and your heart shall be joyful,
and your joy no man taketh from you. John 16:22
Yea, I will comfort you,
as one whom his own mother comforteth. Isaiah 66:13
Look upon me;
ye know that for a little time
labor and sorrow were mine,
but at the last I have found comfort. Ecclesiasticus 51:27

VI. Here on earth have we no continuing place

Here on earth have we no continuing place,
howbeit, we seek one to come. Hebrews 13:14

Lo, I unfold unto you a mystery.
We shall not all sleep,
but we shall all be changed in a moment,
in a twinkling of an eye, at the sound of the trumpet.
For the trumpet shall sound,
and the dead shall be raised
incorruptible,
and all we shall be changed.
Then, what of old was written,
the same shall be brought to pass.
For death shall be swallowed in victory!
Death, O where is thy sting?
Grave, where is thy triumph? 1 Corinthians 15:51-52, 54-55

Worthy art thou to be praised,
Lord of honor and might,
for thou hast earth and heaven created,
and for thy good pleasure all things have their being,
and were created. Revelation 4:11

VII. Blessed are the dead

Blessed are the dead which die in the Lord from henceforth.
Sayeth the spirit, that they rest from their labors,
and that their works follow after them. Revelation 14:13

Translation: E. M. Traquair, revised by Robert Hugh Benson

Un Requiem Allemand

I. Heureux les affligés

Heureux les affligés,
car ils seront consolés !

Saint Matthieu 5,4

Ceux qui sèment avec larmes
moissonneront avec chants d'allégresse.
Celui qui marche en pleurant,
quand il porte la semence,
revient avec allégresse,
quand il porte ses gerbes.

Psaume 125,5-6

II. Car toute chair est comme l'herbe

Car toute chair est comme l'herbe,
et toute sa gloire
comme la fleur de l'herbe.
L'herbe sèche,
et la fleur tombe.

1 Pierre 1,24

Soyez donc patients, frères,
jusqu'à l'avènement du Seigneur.
Voici, le laboureur attend
le précieux fruit de la terre,
prenant patience à son égard,
jusqu'à ce qu'il ait reçu
les pluies de la première
et de l'arrière-saison.

Jacques 5,7

Mais la parole du Seigneur
demeure éternellement.

1 Pierre 1,25

Les rachetés de l'Eternel
retourneront,
ils iront à Sion avec chants de triomphe,
et une joie éternelle couronnera leur tête ;
l'allégresse et la joie s'approcheront,
la douleur et les gémissements s'enfuiront.

Isaïe 35,10

III. Seigneur ! dis-moi

Seigneur ! dis-moi
quel est le terme de ma vie,
quelle est la mesure de mes jours ;
que je sache combien je suis fragile.

Voici, tu as donné à mes jours la largeur de la main,
et ma vie est comme un rien devant toi.

Oui, tout homme debout n'est qu'un souffle.
Oui, l'homme se promène comme une ombre,
il s'agite vainement ;
il amasse, et il ne sait qui recueillera.
Maintenant, Seigneur, que puis-je espérer ?
En toi est mon espérance.

Psaume 38,5-8

Les âmes des justes sont dans la main de Dieu,
et aucune peine ne les accablera.

Sagesse de Salomon 3,1

IV. Que tes demeures sont aimables

Que tes demeures sont aimables,
Dieu Zébaoth !
Mon âme soupire et languit
après les parvis de l'Eternel,
mon cœur et ma chair poussent des cris
vers le Dieu vivant.
Heureux ceux qui habitent ta maison !
Ils peuvent te célébrer encore.

Psaume 83,2-3,5

V. Vous donc aussi, vous êtes maintenant dans la tristesse

Vous donc aussi, vous êtes maintenant dans la tristesse ;
mais je vous reverrai,
et votre cœur se réjouira,
et nul ne vous ravira votre joie.

Jean 16,22

Comme un homme que sa mère console,
ainsi je vous consolerais.

Isaïe 66,13

Regardez-moi : quelque temps,
j'ai connu la peine et le chagrin,
mais j'ai trouvé une grande consolation.

Jésus Siracq 51,35

VI. Car nous n'avons point ici-bas de cité permanente

Car nous n'avons point ici-bas de cité permanente,
mais nous cherchons celle qui est à venir.

Hébreux 13,14

Voici, je vous dis un mystère :
nous ne mourrons pas tous,
mais tous nous serons changés,
en un instant, en un clin d'oeil,
à la dernière trompette.
La trompette sonnera,
et les morts ressusciteront
incorruptibles,
et nous, nous serons changés.
Alors s'accomplira
la parole qui est écrite :
La mort a été engloutie dans la victoire.
O mort, où est ta victoire ?
O mort, où est ton aiguillon?

1 Corinthiens 15,51-55

Tu es digne, notre Seigneur et notre Dieu,
de recevoir la gloire et l'honneur et la puissance ;
car tu as créé toutes choses,
et c'est par ta volonté qu'elles existent
et qu'elles ont été créées.

Apocalypse 4,11

VII. Heureux dès à présent les morts

Heureux dès à présent les morts qui meurent dans le Seigneur !
Oui, dit l'Esprit, afin qu'ils se reposent de leurs travaux,
car leurs œuvres les suivent.

Apocalypse 14,13

Traduction : Louis Segond



III 25268
2. Expl.

Ein
deutsches Requiem
nach Worten der heil. Schrift
für
Soli, Chor und Orchester
(Orgel ad libitum)
componirt
von
Johannes Brahms.
OP. 45.
Eigenthum des Verlegers für alle Länder
LEIPZIG, J. RIETER-BIEDERMANN.
Ent. Stat. Hall
592 - 596.

BALDWIN - WALLACE COLLEGE
RIEMENSCHNEIDER BACH LIBRARY

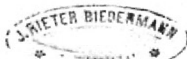


Abb. 1: Johannes Brahms, *Ein deutsches Requiem* op. 45, Titelseite des Erstdruckes der Partitur (vgl. Kritischer Bericht, Quelle EA). Das Exemplar wurde wahrscheinlich von Brahms für Aufführungen in Wien 1871 verwendet. Es befindet sich heute im Riemenschneider Bach Institute, Baldwin Wallace College, Berea/Ohio.



Ein deutsches Requiem

nach Worten der heiligen Schrift.

I.

Selig sind, die da Leid tragen,
denn sie sollen getröstet werden.
Die mit Thränen säen,
werden mit Freuden ernten.

Sie gehen hin und weinen
und tragen edlen Samen,
und kommen mit Freuden
und bringen ihre Garben.

II.

Denn alles Fleisch ist wie Gras
und alle Herrlichkeit des Menschen
wie des Grases Blumen.
Das Gras ist verdorret
und die Blume abgefallen.

So seid nun geduldig, lieben Brüder,
bis auf die Zukunft des Herrn.
Siehe, ein Ackermann wartet
auf die köstliche Frucht der Erde
und ist geduldig darüber,
bis er empfahe
den Morgenregen
und Abendregen.

Denn alles Fleisch ist wie Gras
und alle Herrlichkeit des Menschen
wie des Grases Blumen.

Das Gras ist verdorret
und die Blume abgefallen.

Aber des Herrn Wort
bleibet in Ewigkeit.
Die Erlöseten des Herrn
werden wieder kommen,
und gen Zion kommen mit Jauchzen;
ewige Freude wird über ihrem Haupte sein;
Freude und Wonne werden sie ergreifen
und Schmerz und Seufzen wird weg müssen.

III.

Herr, lehre doch mich,
dass ein Ende mit mir haben muss,
und mein Leben ein Ziel hat,
und ich davon muss.

Siehe, meine Tage sind einer Hand breit vor dir,
und mein Leben ist wie nichts vor dir.

Ach wie gar nichts sind alle Menschen,
die doch so sicher leben.
Sie gehen daher wie ein Schemen,
und machen ihnen viel vergebliche Unruhe;
sie sammeln und wissen nicht
wer es kriegen wird.
Nun Herr, wess soll ich mich trösten?
Ich hoffe auf dich.
Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand
und keine Qual rühret sie an.

BIBLIOTHEK
der
Stiftung Mozarteum
Salzburg

IV.

Wie lieblich sind deine Wohnungen,
Herr Zebaoth!
Meine Seele verlangt und sehnet sich
nach den Vorhöfen des Herrn;
mein Leib und Seele freuen sich
in dem lebendigen Gott.
Wohl denen, die in deinem Hause wohnen,
die loben dich immerdar.

V.

Ihr habt nun Traurigkeit;
aber ich will euch wieder sehen
und euer Herz soll sich freuen
und eure Freude soll niemand von euch nehmen.
Sehet mich an:
Ich habe eine kleine Zeit
Mühe und Arbeit gehabt
und habe grossen Trost funden.

Ich will euch trösten,
wie Einen seine Mutter tröstet.

VI.

Dem wir haben hie keine bleibende Statt,
sondern die zukünftige suchen wir.
Siehe, ich sage Euch ein Geheimniss:
Wir werden nicht alle entschlafen,
wir werden aber alle verwandelt werden;
und dasselbige plötzlich, in einem Augenblick,
zu der Zeit der letzten Posaune.
Denn es wird die Posaune schallen,
und die Todten werden auferstehen
unverweslich,
und wir werden verwandelt werden.
Dann wird erfüllet werden
das Wort, das geschrieben steht:
Der Tod ist verschlungen in den Sieg.
Tod, wo ist dein Stachel?
Hölle, wo ist dein Sieg?
Herr, du bist würdig zu nehmen
Preis und Ehre und Kraft,
denn du hast alle Dinge geschaffen,
und durch deinen Willen haben sie das Wesen
und sind geschaffen.

VII.

Selig sind die Todten, die in dem Herrn sterben, von
nun an.
Ja der Geist spricht, dass sie ruhen von ihrer Arbeit;
denn ihre Werke folgen ihnen nach.

Ein deutsches Requiem.



I.

Johannes Brahms, Op. 45.

Ziemlich langsam und mit Ausdruck.

Contra-Fagott *Handwritten*

Ziemlich langsam und mit Ausdruck.

Stich und Druck der Rieder'schen Officin in Leipzig.

Abb.4: Erste Notenseite des Erstdruckes der Partitur (wie Abb.1). Das Exemplar weist durchweg eigenhändige Eintragungen von Johannes Brahms auf, hier am unteren Rand einen Hinweis mit Bleistift, dass das ohnehin nicht obligate Kontrafagott in Satz 1 nicht mitwirken soll.

Ein deutsches Requiem

op. 45

I. Selig sind, die da Leid tragen

Johannes Brahms
1833–1897

Ziemlich langsam und mit Ausdruck

Flauto I, II

Oboe I, II

Fagotto I, II

Corno I, II
in Fa / F

I
II
Trombone

III

Arpa (mindestens
doppelt besetzt)

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Viola

I
II
Violoncello

III

Contrabbasso

Organo (ad lib.)

Pedal

pp

pp

p

p legato

p legato

p legato

p legato

p legato

p

pp

Aufführungsdauer/Duration: ca. 70 min.

© 2008 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 27.055

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 Günter Graulich

10

Se lig sind,
Se - lig sind,
Se - lig sind,
Se - lig sind,

10

dim. pp

19

I

espr.

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

espr.

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

espr.

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

espr.

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

19

27 A

p dolce

p dolce

p

p

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

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

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

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

27

p

p

p

pizz.

arco

p

pizz.

arco

p

p

37

p espr.

p

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

gen, sie sol - len, sie sol - len ge - trö -

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

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

37

p

p

p

p

Ped.

dolce
p

[B]

p dolce

p dolce

p dolce

wer - den. Die mit *p cresc.*
- tet wer mit Trä - nen sä - en, die mit *p cresc.*
- den. Die mit Trä - - nen, die mit Trä - nen, die mit *p cresc.*
wer Die mit Trä - - nen, die mit Trä - nen, die mit

p cresc.
unis.
p cresc.
p cresc.
p cresc.

p espr.
p
p
p cresc.

44

mf
p

f
p

f

Trä - - - nen, mit - - - nen sä - e wer - den mit Freu - den, mit Freu - den
 Trä - nen, die mit - - - nen sä - en, wer - den mit
 Trä - - - nen, mit Trä - - - en, wer - den mit Freu - den - ern - ten,
 Trä - - - mit Trä - nen sä - - - en, wer - den mit Freu - den -

mf cresc.
f pizz. mf cresc.
f pizz. f

57

mf *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

dim. *dim.* *dim.* *dim.* *mf* *dim.* *dim.* *dim.* *dim.* *dim.* *dim.* *dim.*

p *p* *p* *p* *p*

mf cresc. *mf cresc.* *mf cresc.* *mf cresc.* *mf cresc.* *mf cresc.* *mf cresc.* *mf cresc.* *mf cresc.* *mf cresc.* *mf cresc.*

arc. *arc.* *arc.* *arc.* *arc.* *arc.* *arc.* *arc.* *arc.* *arc.* *arc.* *arc.*

unis.

ern - ten, wer - den mit Freu - den
Freu - den, mit - den ern - ten, mit Freu - den
wer - den, mit Freu - den ern - ten, mit
...n. wer - den mit Freu - den, mit Freu - den ern - ten, mit

57

mf cresc. *mf cresc.* *mf cresc.* *mf cresc.* *mf cresc.* *mf cresc.* *mf cresc.* *mf cresc.* *mf cresc.* *mf cresc.* *mf cresc.*

dim. *dim.* *dim.* *dim.* *dim.* *dim.* *dim.* *dim.* *dim.* *dim.* *dim.* *dim.*

p *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

61

C

ern - ten. Sie ge - hen hin und
 ern - ten. Sie ge - hen hin und
 Freu - ten. Sie ge - hen hin und wei - nen, und
 Fr den ern Sie ge - hen hin und wei - nen, und

61

Ped.

70

p espr.
I

pp

p espr.
Sie ge-hen hin und wei - - - - - nen, und wei - - - - - en
espr.
wei - nen, hin und wei - nen, - - - - -
wei - nen, sie ge - - - - - hin und wei - nen, wei - - - - - nen, sie
pp
pp
- - - - - nen, sie hin - - - - - und wei - nen, sie

70

pp legato
dim.
dim.
dim.

79

D

p dolce

cresc.

p cresc.

p cresc.

p cresc.

p cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

und tra - gen, tra - gen ed - len
sie gehn und tra - gen, und tra - gen, und tra - gen ed - len,
ge wei - nen, hin und wei - nen und tra - gen, und tra - gen ed - len
g hin wei - nen, hin und wei - nen und tra - gen, und tra - gen ed - len,

79

ppp

p

cresc.

ppp

p

cresc.

ppp

p

cresc.

ppp

p

cresc.

87

mf

mf

mf

f

p

p

f

f

f

f

Sa - men, ed - len men und kom - men mit Freu - den kom - men mit Freu - den und brin -
 ed - len Sa - men und kom - men mit Freu - den, kom -
 mit Freu - den, mit Freu - den, und kom - men mit
 Sa men und kom - men mit Freu - den, mit Freu - den, und

mf cresc.

mf cresc.

pizz.

pizz.

f arco

f arco

87

91

dim. *pp* II

mf dim.

dim.

- gen ih - re - - be ih re Gar - ben.
 men mit Freu - den und brin - gen ih - re Gar - ben.
 Freu - den und brin - gen ih - re Gar - ben.
 kom - men mit Freu - den und brin - gen ih - re Gar - ben.

p

91

dim. *p*

pp Ped.

97

13

II

13

13

pp Se - lig sind, *pp* se - lig
pp Se - lig sind, *pp* se - lig,
pp Se - lig sind, *pp* se - lig
pp Se - lig sind,

97

pp *pp* *pp* *pp*

13

106 **E**

p espr.
p espr.
p

p
p
p

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

p espr.
p espr.
p espr.
p espr.

106

124

f *f* *p* *p*

f *fp* *fp*

die da Leid tra - gen, denn sie sol - len ge -
die da Leid - en, denn sie sol - len ge -
die - n, denn sie sol - len ge -
d Leid gen, denn sie sol - len ge -

p *p* *p* *p*

124

p *p*

pp

131

p dolce *cresc.*

p dolce *cresc.*

a 2 *p dolce* *cresc.*

p *cresc.*

trös - - - tet, ge-trös-tet wer - - den,

trös - - - tet wer - - den,

trös-tet wer - - den,

- tet, - trös - tet wer - - den,

131

p *cresc.*

a 2 *p* *cresc.*

p *cresc.*

pizz. *p* *cresc.*

139 *cresc.* **F**

Musical score for the first system, measures 139-144. It features three staves. The top staff has a dynamic of *f* that transitions to *dim.* and ends with *p cresc.*. The middle and bottom staves also show dynamic markings of *f* and *dim.*, with a final *p cresc.* in the bottom staff. A box containing the letter 'F' is located above the second measure.

Musical score for the second system, measures 145-149. It features two staves. The top staff has a dynamic of *f* that transitions to *dim.* and ends with *p cresc.*. The bottom staff also has a dynamic of *f* that transitions to *dim.* and ends with *p cresc.*.

Musical score for the third system, measures 150-154. It features two staves with musical notation and rests.

f *dim.*

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

Musical score with lyrics for the fourth system, measures 155-164. The score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. Dynamic markings *f* and *dim.* are used throughout.

139 *cresc.* *f* *dim.* *p*

Musical score for the fifth system, measures 165-174. It features three staves. The top staff has dynamics *f* and *dim.*, ending with *p*. The middle and bottom staves also show dynamics *f* and *dim.*, with a final *p* in the bottom staff. The word 'arco' is written above the middle staff.

oben *pp*

Man.

Ped.

Musical score for the sixth system, measures 175-180. It features two staves. The top staff has a dynamic of *pp* and the word 'oben'. The bottom staff has the word 'Man.' and 'Ped.' below it.

147

f dim. *p*

f dim. *p*

cresc.

f dim. *p*

f dim. *p*

cresc.

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

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

cresc. *f* *p*

sie sol - - - len ge - trös - tet

cresc. *f* *p*

denn sie sol - - len ge - trös - tet

f *p*

ge - trös - tet, ge - trös - tet, sie solln ge - trös - tet

147

cresc. *f* *p* pizz.

cresc. *f* *p* pizz.

cresc. *f* *p* pizz.

f *p* pizz.

f *p* pizz.

f *p* pizz.

153

The musical score consists of several systems. The first system shows piano accompaniment with a *pp* dynamic marking. The second system continues the piano accompaniment. The third system features a piano introduction with a *p* dynamic marking and triplet figures. The fourth system contains the vocal entry with lyrics: "wer - - den, ge - trös - tet". The fifth system continues the vocal lines with lyrics: "wer - - trös - tet", "wer - - den, - - - - den.", and "wer - - - - - den.". The sixth system shows the piano accompaniment for the vocal lines, with a *pp* dynamic marking. The seventh system continues the piano accompaniment. The eighth system shows the piano accompaniment for the vocal lines, with a *pp* dynamic marking. The ninth system continues the piano accompaniment. The tenth system shows the piano accompaniment for the vocal lines, with a *pp* dynamic marking.

wer - - den, ge - trös - tet

wer - - trös - tet

wer - - den, - - - - den.

wer - - - - - den.

wer - - - - - den.

153

II. Denn alles Fleisch, es ist wie Gras

Langsam, marschmäßig

Piccolo
Flauto I, II
Oboe I, II
Clarinetto I, II in Si^b/ B
Fagotto I, II
Contrafagotto ad lib.
Corno I, II in Si^b basso / tief B
Corno III, IV in Do basso / tief C
Tromba I, II in Si^b/ B
Trombone I, II
Trombone III
Tuba
Timpani in Mi^b-Si^b-Fa / es-B-F
Arpa
Soprano
Alto
Tenore
Basso

Langsam, marschmäßig

I
Violino
II
Viola
Violoncello
Contrabbasso
Organo ad lib.

The image displays a page of a musical score, identified as Carus 27.055. It features multiple staves for vocal parts and piano accompaniment. A large, stylized watermark reading 'CARUS' is superimposed over the center of the page. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, p), articulation (legato, ben marc.), and performance instructions (div., a 2, a 3). The lyrics 'Denn al - les' are visible in the lower vocal parts. The page number 24 is located at the bottom left, and the score identifier 'Carus 27.055' is at the bottom right.

24

marc.

marc.

marc.

marc.

a 2

dolce

a 2

pp

a 2

dim.

Fle es ist wie und al - le Herr - lich - keit des Men - schen wie des
Fleisch wie Gras und al - le Herr - lich - keit des Men - schen wie des
Fleisch, es ist wie Gras und al - le Herr - lich - keit des Men - schen wie des

24

marc.

32

pp dolce

pp dolce

pp dolce

pp

pp

a 2

pp

pp

p

ist ver - dor - ret und die Blu - me ab - ge -

ses Blu - men. ist ver - dor - ret und die Blu - me ab - ge -

Gra - ses Blu - men. und die Blu - me ab - ge -

32

unis.

p

p

p

47

mf cresc.

mf cresc.

mf cresc.

mf sempre cresc.

mf cresc.

p cresc.

tr

tr

mf *sempre cresc.*

mf *sempre cresc.*

mf *sempre cresc.*

mf *sempre cresc.*

mf *sempre cresc.*

cresc.

54

Denn - - l eisch, es ist wie Gras und al - - le

Denn a - - Fleisch, es ist wie Gras und al - - le

les Fleisch, es ist wie Gras und al - - le

54

ff *div. a 3*

dim. molto

75 **C** Etwas bewegter

p dolce espr.
p dolce espr.
a 2
p dolce

p dolce

... ge - dul - dig, Brü - der, bis auf die Zu - kunft des Herrn,
... ge - dul - dig, lie - ben Brü - der, bis auf die Zu - kunft, die Zu - kunft des Herrn,
8 seid nun ge - dul - dig, lie - ben Brü - der, bis auf die Zu - kunft, die Zu - kunft des Herrn,
p espr.
So seid nun ge - dul - dig bis auf die Zu - kunft des Herrn,

75 Etwas bewegter

p dolce
p dolce
p dolce
p dolce

Carus

II

Solo I

pp dolce

a 2

p

pp

p

pp

p dolce

p dolce

dig da - rü - ber, bis er emp - fa - he den Mor - gen -
 ge - dul - dig da - rü - ber, bis er emp - fa - he den Mor - gen -
 dul - - - dig da - rü - ber, bis er emp - fa - he den Mor - gen -
 und ist ge - dul - dig da - rü - - ber, bis

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

E Tempo I

pp m. v. legato ma un poco marc.

pp m. v. legato ma un poco marc.

pp m. v. legato ma un poco marc.

pp m. v. legato ma un poco marc.

a 2

pp

pp

dim.

p

pp

pp

3

3

3

pp

p

pp

So seid ge - dul - - - dig.

So seid ge - dul - - - dig.

gen. So seid ge - dul - - - dig.

gen. So seid ge - dul - - - dig.

arco Tempo I

arco

pp legato ma un poco marc.

arco div.

pp legato ma un poco marc.

div. a 3 arco

pp legato ma un poco marc.

arco

pp arco

pp

Musical score for measures 129-138. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part includes triplets and dynamic markings like 'pp' and 'II'. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid across the middle of the page.

Musical score for measures 139-148. The score continues in G major and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part includes dynamic markings like 'unis.'

Musical score for measures 137-146. The score consists of 12 staves. The top four staves are for the first system, and the bottom eight staves are for the second system. The music is in a key with four flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The first system includes dynamics like 'p dolce' and 'pp', and articulation like 'a 2'. The second system includes 'pp', 'bel.', and '3'. A large, semi-transparent watermark 'CARUS' is overlaid diagonally across the middle of the page.

Musical score for measures 147-156. The score consists of 8 staves. The music is in the same key and time signature as the previous system. Dynamics include 'pp' and 'div.'. The bottom two staves show a melodic line with a 'div.' marking.

144

F

pp legato ma un poco marc.

pp legato ma un poco marc.

pp legato ma un poco marc.

pp legato ma un poco marc.

pp

pp

II *pp*

p legato

pp

pp

p

pp

pp

pp

pp legato ma un poco marc.

div. a 3

pp legato ma un poco marc.

pp

pp

pp

pp

a 2

dim.

Denn al - les Fleisch, es ist wie Gras und al - le

Denn al - les Fleisch, es ist wie Gras und al - le

Denn al - les Fleisch, es ist wie Gras und al - le

a 2
dolce
pp
p dolce
a 2
dolce
pp
pp

Herr - lich - keit des Men - schen wie des Gra - ses Blu - men. Das Gras ist ver -

p
unis.
p
p
p

Herr - lich - keit des Men - schen wie des Gra - ses Blu - men.

musical score system 1 (measures 1-6)

pp poco a poco cresc. mf cresc.

pp poco a poco cresc. mf cresc.

pp poco a poco cresc. mf sempre cresc.

musical score system 2 (measures 7-12)

II

a 2 poco a poco cresc.

p ben marc. poco a poco cresc.

p cresc.

musical score system 3 (measures 13-18)

p poco a poco cresc.

3 3 3 9

musical score system 4 (measures 19-24)

167

poco a poco cresc. mf

div. a 2 poco a poco cresc. mf

poco a poco cresc. mf

pp poco a poco cresc. mf

pp poco a poco cresc. mf

Org pp cresc.

Ped.



mf cresc. ff

p cresc. f a 2

f

Denn al - - les Fleisch, es

Denn al - - les Fleisch, es

f div. a 3

sempre cresc. ff

ff

ist al - le Herr - lich - keit des Men - schen
ist al - le Herr - lich - keit des Men - schen
wie al - le Herr - lich - keit des Men - schen
ist und al - le Herr - lich - keit des Men - schen

dim. a 2 dim. a 2 dim. dim. dim. dim. dim. dim. unisch. unisch. unisch. dim. molto

p dolce
pp dolce
pp
pp

pp
p
pp

p
pp
p
pp

wi
des Gra - Blu - me
des Gra - ses Blu - men. Das Gras ist ver - dor - ret und die Blu - me ab - ge -
wie des Gra - ses Blu - men. und die Blu - me

p
pp
p
pp
pp
p
pp
div.

H Un poco sostenuto

Musical score for the first system, including vocal lines and instrumental accompaniment. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "ab - ge - len. A - ber des Herrn Wort blei - bet,". The piano part includes a section marked "mutano in Fa / F" and "Trb III". Dynamics include *pp*, *f*, and *f*. There are also markings for "a 2" and "tace".

H Un poco sostenuto

Musical score for the second system, including vocal lines and instrumental accompaniment. The score continues from the first system. The lyrics are: "A - ber des Herrn Wort blei - bet,". The piano part includes a section marked "senza sord.". Dynamics include *pp* and *f*.

Musical score for a choir and piano. The score includes vocal parts with lyrics and piano accompaniment. A large 'CARUS' watermark is overlaid on the page.

The score is divided into two systems. The first system (measures 1-16) features a piano introduction and the beginning of the vocal entry. The piano part includes markings such as *ff marc.* and *a 2*. The vocal parts enter with the lyrics "blei - bet".

The second system (measures 17-32) continues the vocal and piano parts. The piano part includes markings such as *ff marc.* and *a 2*. The vocal parts continue with the lyrics "blei - bet in E - - - wig - keit, in E - - - wig -".

The score concludes with a final piano section (measures 33-40) featuring a complex piano accompaniment.

Allegro non troppo

206 Fl

Ob

Cl

a 2

Fg

wig - keit.

wig - keit.

Die Er se - ten des Herrn wer - den wie - der kom - men und gen Zi - on, und gen Zi - on

206 Alleg

First system of musical notation. It consists of two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The vocal parts begin with a fermata and then enter with a melodic line. The piano accompaniment provides harmonic support. Dynamics include *f* and *a 2*.

Second system of musical notation. It consists of two vocal staves and two piano staves. The vocal parts continue their melodic lines. The piano accompaniment continues with chords and moving lines. Dynamics include *f* and *a 2*.

Third system of musical notation, featuring lyrics. It consists of two vocal staves and two piano staves. The lyrics are: "Die Er - lö - se - ten des Herrn wer - den wie - der kom - men, und gen Zi - on, und gen Zi - on". The piano accompaniment continues. Dynamics include *f*.

Fourth system of musical notation, featuring lyrics. It consists of two vocal staves and two piano staves. The lyrics are: "die Er - lö - se - ten des Herrn wer - den wie - der kom - men, und gen Zi - on". The piano accompaniment continues. Dynamics include *f*.

Fifth system of musical notation. It consists of two vocal staves and two piano staves. The vocal parts end with a fermata. The piano accompaniment concludes the piece.

1

218

Musical score for the first system, including piano and vocal parts. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamics *f* and *cresc.* markings. The vocal part includes two staves with lyrics and dynamics *f marc.* and *cresc.* markings.

kom-men mit Jauch

Jauch

Ja

kom

zen;

Jauch

- de, Freu - - de, Freu - - de,

- de, Freu - - de, Freu - - de,

wi - ge Freu - - de, e - - wi - ge

Freu - - de, Freu - - de, Freu - - de,

218

Musical score for the second system, including piano and vocal parts. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamics *f* and *cresc.* markings. The vocal part includes two staves with lyrics and dynamics *f* and *cresc.* markings. The piano part includes triplets and a sextuplet.

First system of musical notation with piano (p) and forte (ff) dynamics.

Second system of musical notation with piano (p) and forte (ff) dynamics.

Third system of musical notation with vocal lyrics: Freu - - de, e - - wi - ge Freu - - - - de wird ü - ber

Fourth system of musical notation with piano (p) and forte (ff) dynamics.

Fifth system of musical notation with piano (pp) and forte (ff) dynamics, including the word 'oben' above a staff.

The musical score consists of several systems. The first system (measures 227-231) features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part is marked *pp*. The second system (measures 232-236) continues the piano accompaniment. The third system (measures 237-241) introduces four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with the lyrics: "ih - - - rem Haup - - - te sein;". The vocal parts are marked *pp*. The fourth system (measures 242-246) continues the vocal parts and piano accompaniment. The piano part is marked *pp* and includes a *cresc.* marking. The fifth system (measures 247-251) continues the piano accompaniment with a *cresc.* marking. The sixth system (measures 252-256) continues the piano accompaniment with a *cresc.* marking. A large watermark "Carus" is overlaid on the score.

233 **K**

f *a 2*

f marc. *a 2* *III* *p*

Freu - de und W er - den sie er - fen, und Schmerz und
und Schmerz und
Fre - - - de von - - - - - ne, und Schmerz und
und Schmerz und

233

241

p cresc. *mf* cresc.

p cresc. *mf* cresc.

p cresc. *mf* cresc.

p cresc. *mf* cresc.

mf cresc.

f *f* *f* *f*

Seuf - zen wird weg, müs - sen;

Seuf - zen wird müs - sen; Freu - de und Won - - - ne,

Seuf - zen wird weg, müs - sen; Freu - de und Won - ne - - - wer - den sie er -

Seuf - zen wird weg müs - sen; Freu - - - de und Won - - -

241

mf cresc. *f* *f* *f* *f*

mf cresc. *f* *f* *f* *f*

mf cresc. *f* *f* *f* *f*

mf cresc. *f* *f* *f* *f*

mf cresc. *f* *f* *f* *f*

mf cresc. *f* *f* *f* *f*

Carus

Carus

248

f *a 2* *f* *a 2* *f* *a 2* *f* *fp*
f *fp*
 Trb III *f*
f *p*
 Wer da wer den sie er - grei - fen, sie er - grei-fen, und
 - fen. wer - den sie er - grei - fen, er - grei-fen, und
 n sie er - grei - - - fen, wer - den sie er - grei-fen, und
 248 *pp* *pp* *pp* *fp* *fp*

Musical score for the first system, measures 255-260. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f cresc.* and *p cresc.*. Performance markings include *a 2* and *molto marc.*

Musical score for the second system, measures 261-266. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *mf cresc.* and *pp*. Performance markings include *a 2 marc.*

Musical score for the third system, measures 267-272. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. Dynamics include *cresc.*

Schmerz und Seuf - - - zen wird weg,
 Schmerz und Seuf - - - zen wird weg, wird weg, wird
 Sch und Seuf - - - zen wird weg, wird weg, wird

Musical score for the fourth system, measures 273-278. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. Dynamics include *pp* and *cresc.*

255 Sch und Seuf - - - zen wird weg,

Musical score for the fifth system, measures 279-284. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *mf*.

264

a 2 molto marc.
f cresc.
ff

marc. a 2
f cresc.

wird weg n, weg müs - - sen. Die Er - lö - se - ten des
weg, müs n, weg müs - - sen. Die Er -
w wird weg n, weg müs - - sen. Die Er - lö - se - ten -
müs - sen, weg müs - - sen.

264

f
sempre cresc.
f sempre cresc.
sempre cresc.

271

ff marc. ff ff ff

ff marc. ff

a 2 f

tr f

Herrn, Er - lö - se - ten des Herrn wer - den
 lö - se - ten Herrn, die Er - lö - se - ten des Herrn wer - den
 Die Er - lö - se - ten des Herrn, die Er - lö - se - ten des Herrn wer - den

ff marc. ff ff

ff marc. ff

Ped.

276

wie-der kom-men, n, und gen Zi - on kom - men mit Jauch - zen, kom - men mit Jauch - zen,
wie - und gen , und gen Zi - on kom - men mit Jauch - zen, kom - men mit Jauch - zen,
w kom-men, und und gen Zi - on kom - men mit Jauch - zen, kom - men mit Jauch - zen,
wie m gen Zi - on, und gen Zi - on kom-men mit Jauch - zen, kom-men mit Jauch - zen,

276

287

kom - men mit Jauch - zen, kom - men, kom - men, kom -
 und mit Jauch - zen, kom - men, kom - men, kom -
 und gen Zi - on, Zi - on kom - men, kom - men, kom - men, kom -
 und gen Zi - on kom - men, kom - men mit Jauch - zen, mit Jauch - zen, mit

cresc.
 cresc.
 a 2
 cresc.
 cresc.

286

M

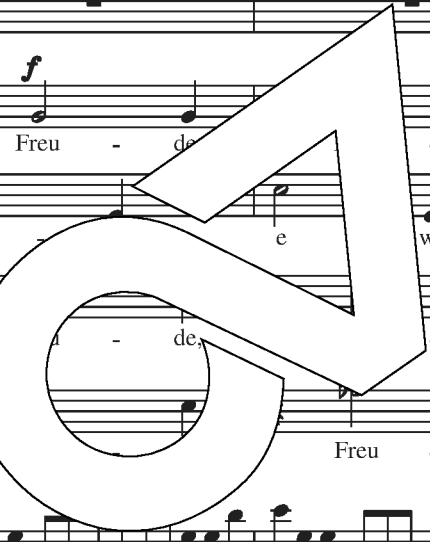
ff *f* *f marc.* *f*

men, kom - men kom - men mit Jauch - zen; e - - wi - ge
men, kom - men, kom - men mit Jauch - zen; Freu - de,
m - men, und gen Zi - on kom - men mit Jauch - zen; Freu - de,
Ja - - - mit - - - en kom - men, gen Zi - on kom - men mit Jauch - zen; Freu - de,

286

ff *f* *ff* *ff* *ff*

Musical score for the first system, including vocal lines and piano accompaniment. The score features multiple staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *ff* and *marc.*. A large, stylized watermark "CARUS" is overlaid across the center of the page.



Freu - de, de, de, Freu - de, Freu - -
 Freu e wi - ge Freu - de, e - wi - ge Freu - -
 - de, de, Freu - de, e - wi - ge Freu - -
 Freu - de, Freu - de, e - wi - ge Freu - -

Musical score for the second system, including vocal lines and piano accompaniment. This system continues the vocal lines with lyrics and includes piano accompaniment with dynamic markings like *cresc.* and *ff*.

297

p *pp*

p *pp*

p *pp*

pp IV *pp*

fpp *pp*

p *pp*

de wird ü - ber - rem Haup - - - te

de ih - - - rem Haup - - - te

rd ü - er - - - rem Haup - - - te

de ii ih - - - rem Haup - - - te

297

p *pp*

p *pp*

p *pp*

p *pp*

p *pp*

oben

Man.

N tranquillo

303

The musical score consists of several systems. The first system (measures 303-308) features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "sein; sein; sein; sein; e - - - wi - ge Freu - de, e -". The piano accompaniment includes markings for "Solo I", "pp", "pizz.", and "simile". The second system (measures 309-314) continues the piano accompaniment with "pp" and "pizz." markings. The third system (measures 315-320) shows the piano accompaniment with "pp" and "pizz." markings. The fourth system (measures 321-326) shows the piano accompaniment with "pp" and "pizz." markings. The fifth system (measures 327-332) shows the piano accompaniment with "pp" and "pizz." markings. The sixth system (measures 333-338) shows the piano accompaniment with "pp" and "pizz." markings. A large watermark "CARUS" is overlaid on the page.

310

II

p

I

p

pp

I

p

III

p

pp

p

p

dolce

p

e -

e -

310

p

div.

318

a 2 marc.
p cresc. sempre
a 2 marc.
p cresc. sempre

- - wi - ge Freu - de, e - wi - ge Freu - de, e - wi - ge Freu - de, e - wi - ge
- - ge Freu de, e - wi - ge Freu - de, e - wi - ge Freu - de, e - wi - ge
- - ge Freu de, e - wi - ge Freu - de, e - wi - ge, e - wi - ge

cresc. sempre
cresc. sempre
cresc. sempre
cresc. sempre
cresc. sempre

318

p cresc. sempre
p cresc. sempre
p cresc. sempre
arco
p cresc. sempre
p cresc. sempre

325

a 2 marc.

mf cresc. sempre

f

mf cresc. sempre

f

f

f

a 2 marc.

p cresc. sempre

mf cresc. sempre

a 2

p cresc. sempre

f

wird ih - - - Haup - - - -

Freu - de wird ü - ber ih - - - rem

Freu - - - de wird ü - ber ih - - - rem

Freu - - - wird ü - ber ih - - - rem

325

p

mf

331

p molto dim.

p molto dim.

p molto dim.

p molto dim.

fp dim.

pp

pp

pp

pp

p dim.

p dim.

p dim.

p dim.

Haup - - - te sein, e - - wi - ge Freu - - - de.

Haup - - - te sein, e - - wi - ge Freu - - - de.

Haup - - - te sein, e - - wi - ge Freu - - - de.

Haup - - - te sein, e - - wi - ge Freu - - - de.

331

f

f

f

f

f

fp dim.

fp molto dim.

pp

pp

p

p

III. Herr, lehre doch mich

Andante moderato

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in La / A

Fagotto I, II

Contrafagotto
ad lib.

Corno I, II
in Re / D

Corno III, IV in
Si^b basso / tief B

Tromba I, II
in Re / D

Trombone I, II

Trombone III
Tuba

Timpani
in Re-La / d-A

Baritono solo **

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Andante moderato

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

Organo ad lib.

leh - re doch mich, das ein En - de mit mir ha - ben muss

* Die Generalvorzeichnung der Klarinetten folgt EA / The key signature of the clarinets follows EA

** EA: Bass. Solo., GA: Baß-Solo

und mein Le - ben ein Ziel und ich - von muss, und ich da - von _____ muss.

tr *tr* *tr*

pp *pp*

17 **A**

The musical score consists of several systems. The first system shows empty staves for vocal and piano parts. The second system begins with piano accompaniment in the right hand, marked *pp*, and a vocal line in the left hand. The third system continues the piano accompaniment and vocal line. The fourth system features vocal lines with lyrics: "Herr, leh-re doch mich, dass ein En-de mit mir ha-ben muss". The fifth system continues the vocal lines. The sixth system shows piano accompaniment in the right hand, marked *pp* and *unis. pizz.*, and a vocal line in the left hand. The seventh system continues the piano accompaniment and vocal line. The eighth system shows empty staves for vocal and piano parts.

First system of musical notation, consisting of five staves (two treble clefs, two bass clefs) with rests.

Second system of musical notation, consisting of five staves with musical notation.

Third system of musical notation, consisting of five staves with musical notation.

Fourth system of musical notation, including vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "und mein Le - ben ein Ziel hat und ich da - von muss, und ich da - von".

Fifth system of musical notation, including vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "und mein Le - ben ein Ziel hat und ich da - von muss, und ich da - von".

33 **B**

pp

pp legato

pp legato

pp legato

pp

pp

Sie - he, mei-ne sind ei-ner Hand brei- vor dir, _____

muss.

muss

m

33 muss

arco

pp arco

pp

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

41

pp *dim.*

pp *dim.*

pp *dim.*

pp *dim.*

pp *dim.*

und mein Le - ber ist — ie nichts vor dir.

Sie - he, mei - ne

Sie - he, mei - ne

Sie - he, mei - ne

Sie - he, mei - ne

41

pp *dim.*

pp *dim.*

pp

pp *Ped.*

* GA: B / B flat ** GA: 1. Note d / First note d

50

a 2

f dim.

f dim.

f dim.

f dim.

f

f

f

f

8

Ta - ge und ei - ner Hand breit vor dir, Ta - ge sei - ner Hand breit vor dir, Ta - ge sei - ner Hand breit vor dir.

cresc.

f

f

f

f

50

cresc.

div. cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

f

f

f

f

56

p *cresc.* *ff*

mf *ff* *tr* *ff*

p cresc. *f* *ff*

und Le - ben, mein Le - ben ist
ur - in Le - ben, mein Le - ben ist
mei - n, mein Le - ben ist
Le - ben, mein Le - ben ist

56

p *cresc.* *f* *ff*

Herr, h - re doch mich, dass ein En -

wie nichts vor d

wie vor dir.

wie vor dir.

wie nichts vor dir.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

tr

- de mit mir ha - ben und mein Le - ben Ziel hat und ich da - von muss,

79

pp

pp

f

pp

f

f

tr

pp

und ich da - von muss, und ich da - von muss,

ich da - von muss, ich da - von muss,

ich da - von muss, ich da - von muss,

ich da - von muss, ich da - von muss,

und ich da - von muss, ich da - von muss,

p

p

p

p

f

arco

f

79

80

87

a 2

und ich da - von muss, da von muss. da - von muss. da - von muss. da - von muss. da - von muss. arco.

Ped.

95

First system of musical notation, measures 95-99. It features a grand staff with five staves. The top two staves are treble clef, and the bottom three are bass clef. Dynamics include *f*, *mf*, and *dim.*. A marking "a 2" appears above the second and fourth staves. The music consists of melodic lines with some rests and a steady bass accompaniment.

Second system of musical notation, measures 100-104. It features a grand staff with five staves. Dynamics include *f*, *mf*, and *p*. A marking "a 2" appears above the first staff. The music continues with melodic and accompanimental parts.

Third system of musical notation, measures 105-109. It features a grand staff with five staves. Dynamics include *f*, *p*, and *dim.*. A marking "tr" with a wavy line is above the first staff. A marking "3" with a bracket is below the second staff. The music includes a trill and triplet figures.

Fourth system of musical notation, measures 110-114. It features a grand staff with five staves. Dynamics include *f* and *dim.*. The music continues with melodic and accompanimental parts.

95

Fifth system of musical notation, measures 115-119. It features a grand staff with five staves. Dynamics include *f*, *p*, and *dim.*. The music continues with melodic and accompanimental parts.

Sixth system of musical notation, measures 120-124. It features a grand staff with five staves. Dynamics include *f* and *dim.*. The music continues with melodic and accompanimental parts.

espr. *p*

espr. *p*

pp

pp

p

p

espr. *p*

pp

p espr.

p

pp

Ach, gar nichts sind al - le

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

108

Men - schen, doch si - cher le - - - - -

108

114

D

p *pp*

pp *tr* *pp*

ben. Sie ge - hen da - her wie ein

114

p espr. *dim.* *pp*

p espr. *dim.*

dim. *pp*

dim. *pp*

120

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

Sche - - - und ma - chen ih - - - nen viel ver - geb - li - che Un-

120

pp

pp

pp

pp

pp

div.

pp

pp

E

125

pp

p cresc.

p cresc.

p cresc.

a 2

f

p

p cresc.

p cresc.

tr

tr

cresc.

ru-he; sie sa-ßen nicht, er es ge-gen wird.

Ach, wie

Ach, wie

Ach, wie

Ach, wie

f

f

f

f

125

p

p

p

cresc.

cresc.

mf ma dolce

mf ma dolce

mf ma dolce

f

f

130 a 2

f *f* *f*

gar nichts sind al - le Men - schen, die doch so
gar sind al - le Men - schen, die doch so
ga nichts al - - le Men - schen, die doch so
gar sind al - le Men - schen, die doch so

130

The image shows a musical score for a piece titled "Carus". It consists of multiple systems of staves. The top system includes vocal staves and piano accompaniment. The vocal lines contain the lyrics: "si - - - cher", "si - - - cher, die och so si - cher, so si - cher le - - -", "si - - - cher, ch so si - cher, so si - cher le - - -", and "si her, so si - - - - - cher le - - - - -". The piano accompaniment features a prominent bass line with a melodic motif. A large, stylized watermark "Carus" is overlaid across the middle of the page. The score continues with more piano accompaniment in the bottom system.

138

ben.
ben.
be
ben.

138

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 142-144) features vocal lines and piano accompaniment. Dynamics include *pp*, *mf*, and *p* with *cresc.* and *molto cresc.* markings. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score. The lyrics are: 'Nun Herr, soll ich mich rös - ten? Nun Herr, Nun Herr, wes soll ich mich'. The second system (measures 145-147) continues the piano accompaniment with triplets and dynamic markings like *pp* and *p* *molto cresc.*. A 'Ped.' marking is present at the bottom right of the second system.

145

a 2
 f
 a 2
 cresc.
 cresc.
 f
 nun Herr, wes soll ich mich trös - - ten, nun Herr, wes soll ich mich trös - - ten?
 Nun Herr, nun Herr, wes soll ich mich trös - - - ten, mich
 nun nun Herr, wes soll ich mich
 trös - - ten? mich trös - ten? Nun Herr,

145

3

148 a 2

Nun Herr, nun Herr, nun Herr, wes soll ich mich trös - ten?
 Nun Herr, wes soll ich mich trös - - - - ten?
 Nun Herr, wes soll ich mich trös - - - - ten?
 Nun Herr, wes soll ich mich trös - - - - ten?

151 #e.

trös - - - Nun, wes soll ich mich trös - - - ten?
nun Herr, wes soll ich mich
ich in trös - - - Nun Herr, wes soll ich mich trös - - - ten?
soll ich mich trös - - - ten?

151

154

ff

ff

ff

a 2
ff

f

ff

ff

a 2

Nun Herr, nun Herr, wes soll ich mich

trös - ten? Nun Herr, nun Herr, wes soll ich mich

nun Herr, nun Herr,

Herr, nun Herr, nun Herr,

154

ff

ff

ff

ff

ff

157

p dim.

p dim.

p dim.

p dim.

p dim.

p dim. mutano in Re / D

trös - ten?

trös - ten?

soll ich trös - ten?

wes en mich trös - ten?

p Wes soll ich mich

p Wes soll ich mich

p Wes soll ich mich

pp Wes soll ich mich

157

161

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

a 2

p

p

p

trös - ten?

trös - ten?

trös

trös -

Ich hof - - - fe_auf dich, auf

cre - - - scen - - -

Ich hof - - - fe, ich hof - - - fe_auf

cre - - - scen - - -

Ich hof - - - fe auf dich, ich

cre - - - scen - - -

Ich hof - - - fe, ich hof - fe, ich

sempre cresc.

sempre cresc.

Man. oben

pp

Ped.

* Einige Kontrabässe stimmen die E-Saite nach D um / Several double basses should tune the E string down to D

do molto *f* se
dich, — nof
do ms *f* semp
dich — molto — semp
d — fe dich, — ich hof — fe, — ich hof — fe auf
d — fe dich, — ich hof — fe, — ich hof — fe auf
hof — fe, — ich hof — fe auf dich, — ich hof — fe, hof — fe auf

* GA: *♩* ma ben marcato

rech - - d in Got Hand, und kei - ne Qual rüh - ret sie an, kei - ne Qual, kei - ne

179

sind in _ Got - tes Hand, und Qual rüh - ret sie an, kei ne Qual, kei - ne Qual rüh - -
Qual rüh - ret an, rüh - ret sie an, der Ge - rech - ten See - len sind in Got - tes -
Got Qual rüh - ret _ sie _ an, der Ge - rech - ten See - len sind in
Der Ge - rech - ten See - len sind in _ Got - tes

179

182

G

Hand, und kei - ne Qual - ret sie an, und kei - ne Qual - ret sie an, der Ge - rech - ten See - len sind in Got - tes Hand, und kei - ne Qual - ret sie an, der Ge - rech - ten See - len sind in Got - tes Hand, der Ge - rech - ten See - len sind in Got - - tes

182

Qual rüh - ret sie an, kei - ne
 Hand, und kei - ne Qual und kei - ne Qual rüh - ret sie an, der Ge -
 Hand und kei Qual, und kei - ne Qual rüh - ret sie
 rech See - len in Got - tes Hand, und kei - ne Qual rüh - ret sie

188

a 2

a 2

cresc.

Qual, kei - ne Qual - - - sie an, kei - ne Qual - - - rüh - ret sie an,
rech - ten See - len in Got - tes Hand, und kei - ne Qual rüh - ret sie an, - - -
sind in Got - tes Hand, und kei - ne Qual, kei - ne Qual - - - rüh -
der Ge - re - - - ten See - len sind in Got - tes Hand, kei - - - ne

188

3

3

3

3

191

der Ge-rech in Got-tes kei-ne Qual rüh-ret sie an, der Ge-
 kei-ne Qual rüh-ret sie an, kei-ne,
 ret e an, der ten See-len sind in Got-tes Hand, der Ge-rech-ten See-len

191 Qual rüh-ret sie an, der Ge-rech-ten See-len sind in Got-tes Hand, der Ge-

194

H

ff

a 2

ff

rech - ten See - len in des Hand, und Qual - rüh - ret sie an,
kei - ne Qual und Qual, und kei - ne Qual - rüh - ret sie an,
- Got - tes Qual, - kei - ne Qual, - kei - ne Qual rüh - ret sie an, der Ge -
rech - ten See - len in Got - tes Hand, der Ge - rech - ten See - len

194

ff

a 2

Ge - rech - ten See - len sind in Got - tes
 der Ge - rech - ten See - len sind in Got - tes Hand, und kei - ne
 rech - ten See - len and, und kei - ne Qual - rüh - ret sie an, der Ge - rech - ten
 sind in Got - tes Hand, und kei - ne Qual, und kei - ne Qual - rüh - ret sie an, und

200

Hand, und kei - ne Qual
 Qual
 Sie sind in Gor
 kei - ne Qual, kei - ne Qual,
 kei - ne Qual, kei - ne Qual, rüh - ret sie an,
 rüh - ret, rüh-ret sie an, und kei - - ne Qual,

200

Carus

203

Qual, und kei - ne Qual, und kei - ne Qual, - ret sie an, kei - ne Qual, - kei - ne Qual, - kei - ne

203

206

Qual, — kei - ne Qual, — kei - ne Qual, — kei - ne Qual, — kei - ne Qual, — kei - ne Qual rüh - ret sie an. rüh - ret, rüh - ret sie an.

206

Qual rüh - ret sie an, rüh - ret, rüh - ret sie an.

CARUS

IV. Wie lieblich sind deine Wohnungen

Mäßig bewegt

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Flauto I, II; Oboe I, II; Clarinetto I, II in Si^b/B; and Fagotto I, II. The brass section includes Corno I, II in Mi^b/Es. The vocal soloists are Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The string section consists of Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The Organ is marked 'ad lib.'. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. Dynamics include *p*, *p dolce*, and *pizz.*. The tempo is 'Mäßig bewegt'. The lyrics are: 'Wie lieblich sind deine Wohnungen'. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

7

Woh - nun - gen, Herr Ze - - ba - oth, Herr Ze ba - oth,
Woh - nun - gen, Herr Ze - - a - oth, Herr ze - ba oth,
Woh - nun - gen, He - - a - oth, Herr Ze - ba - oth,
dei - - nun - g Herr Ze - ba - oth, Herr Ze - ba - oth,

7

15

I

dei - ne Woh - nun - gen, Herr Ze - ba -

dei - ne Woh - nun - gen, H Ze - ba -

dei - ne nun - gen, r Ze - ba -

dei - ne Woh nun - gen, Herr Ze - ba - oth, Herr Ze - ba -

15

23 A

p *simile*

oth!
oth!
oth!
oth!

p *espr.*

- lich und dei - ne Woh - nun - gen, Herr

23

p *espr.*

p *simile*

oben

p *pp*

31

p espr.
Wie lieb - - - lich sind dei - ne
p espr.
Wie - - - lich sind dei - ne
Ze - - - ba - oth! Wie lieb - - - lich sind
Wie lieb - - - lich sind dei - ne

31

39

Woh - nun - gen, Herr Ze - - - ba - oth! Mei - ne
Woh - nun - gen, Herr Ze - - - ba - oth! Mei - ne
dei - ne Woh - nun - gen, Herr Ze - - - ba - oth! Mei - ne
Woh - nun - gen, Herr Ze - - - ba - oth! Mei - ne

39

47

See - - - le ver - lan - get und seh - net, ver - lan - - -

See - - - le ver - lan - get und

See - - - le ver - lan - get und seh - net, ver - lan - - -

See - - - le ver - lan - get und seh - net, ver - lan - - -

47

pizz. div. arco arco

cresc. cresc. cresc. cresc. cresc. cresc.

54

cresc. *f* *p*

f *p*

lan - get und seh - net, und seh - net sich nach den Vor - - -
 seh - net, ver - lan - get und seh - - - et sich nach den Vor - - -
 get und seh - - - sich nach den Vor - - -
 get - - - net, - net sich nach den Vor - - -

54

f *p* *pizz.* *p* *pizz.* *p* *pizz.* *p*

61 B

hö - fen des Herrn; mein Leib und See - le

hö - fen des Herrn; mein Leib und See - le

hö - fen des Herrn; mein Leib und See - le

hö - fen des H... mein Leib und See - le

61

arco

fp

arco

fp

fp

fp

fp

fp

fp

unis.

68

mf

a 2

mf

mf

freu - en sich in dem le - ben - - di - gen Gott,

freu - en sich in dem le - ben - di - gen mein Leib und

freu - en sich dem le - en - di - gen mein Leib und

freu - en dem le - ben - di - gen Gott, mein Leib und

f *p* *f* *p*

68

fp *mf* *fp*

fp *fp* *mf* *fp*

fp *fp* *f* *fp*

arco pizz.

fp *fp* *f* *fp*

fp *fp* *f* *fp*

Musical score for strings and woodwinds, measures 75-80. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Dynamics include *p cresc.* and *mf cresc.*

Vocal score with lyrics, measures 75-80. The lyrics are: "freu - en sich in dem le - ben - - See - le freu - en sich in dem le - ben - - dem le - ben - - See - le freu - en in dem le - ben - - di - gen, in dem le - See - le freu - en in dem le - ben - - di - gen,". Dynamics include *cresc.* and *f*.

Piano accompaniment score, measures 75-80. The score includes staves for the right and left hands. Dynamics include *fp*, *fp cresc.*, *arco*, *cresc. arco*, and *f*.

Empty musical staves at the bottom of the page.

82

dim. *p*

p

di - gen Gott. Wie
di - gen Gott. Wie
ben - di Wie
in - gen Gott. Wie

82

dim. *pizz.* *p*

90

lieb - lich sind dei - ne Woh - nun - gen, Herr Ze - - - oth, Herr Ze - ba -
lieb - lich sind dei - ne Woh - nun - gen, He Ze - - ba oth, Herr Ze - ba -
8 lieb - lich sind dei - ne W nun - gen, rrr Ze - - ba - oth, Herr Ze - ba -
lieb - - lich sind dei ne Woh - nun - gen, — Herr Ze - ba - oth, — Herr Ze - ba -

90

98

oth, dei - ne Woh - nun - gen, Herr Ze - - -

oth, - ne Woh - nun - gen, Ze - - -

oth, - ne Woh - nun - gen, Herr Ze - - -

oth, dei - ne Woh - nun - gen, Herr Ze - ba - oth, Herr

98

106

a 2

ba - oth! Wohl de - - en,
ba - oth! Wohl le - - nen,
ba - Wohl de - - nen,
Ze - - ba - oth Wohl de - - nen,

106

legato espr.
p legato espr.
p legato
p legato

114

C

p *cresc.*

** p* *cresc.*

wohl de - - nen, die in dei - nem

p *cresc.*

wohl de - - n die in dei - nem

p *cresc.*

- - ne in dei - nem

p *cresc.*

wohl - - nen, die in dei - nem

114

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

p *cresc.*

* GA: d^2/d^2

121

f *a 2*

f

Hau - se woh - nen, die lo - ben dich im - mer dar,
Hau - se woh - - nen, die - ben dich im - mer -
Hau - se woh - die lo - ben dich im - mer -
Hau - se die lo - ben dich im - mer - dar, — die

121

128

a 2
f

die lo - ben dich, die lo - ben
dar, im - mer - dar, im - mer, im - mer-dar, - mer-dar, die lo - ben dich im - mer - dar,
dar, lo - ben dich, lo im - mer - die lo - ben dich im - mer - dar,
lo - ben, die lo - ben, die ben, die lo - ben dich, die lo - ben

128

135

f *a 2* *f* *a 2* *f*

f *a 2* *f* *f* *f*

dich im - mer - dar, im - mer - dar, lo ben, die
lo b dich mer - dar, die lo - ben,
die ben dich mer - dar, die - ben dich im - mer - dar, die lo -
dich im - mer - dar, mer - dar, - ben dich im - mer - dar,

135

143

143

150

p espr. **D**

p espr.

p espr.

p

p

p e

mer - - - dar! Wie lieb - - lich, - wie

mer - - - dar!

p dolce

dar! Wie lieb - - lich, - wie

dar!

150

arco

p espr.

arco

arco

p

157

I a 2
cresc.
a 2
cresc.
cresc.

cresc.

157

lieblich,
p dolce
Wie lieblich, wie lieblich, wie lieblich,
lieblich,
Wie lieblich, wie lieblich, wie lieblich

157

pizz.
pizz.
p
arco
p
cresc.
cresc.

164

p legato cresc. *f*

p cresc. *f*

wie lieb - - - lich sind dei - ne
lich, wie lieb - - - lich, wie lieb - - - lich, dei - - - ne
wie lieb - - - ne
lich, - - - - - wie lieb - - - lich sind dei - - - ne

164

p cresc. *f*

V. Ihr habt nun Traurigkeit

Langsam

The score is arranged in systems. The first system includes Flauto I, II; Oboe I, II; Clarinetto I, II in Si^b/B; and Fagotto I, II. The second system includes Corno I, II in Re/D and Soprano solo. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso) are in the third system. The string parts (Violino I & II, Viola, Violoncello, Contrabbasso) are in the fourth system. The Soprano solo part has the lyrics 'Ihr habt nun' with a '*' above the second measure. Musical markings include *pp*, *p dolce*, *con sord.*, *dim.*, and *pizz.* A large watermark 'Carus' is overlaid on the vocal and string staves.

* T. 5 und 56: Nach unten gehaltene Noten sind originales Ossia / *M. 5 and m. 56: Note stems pointing downward indicate the original ossia version*

6

pp

ppp

Solo

pp

Trau - - - rig - keit, Trau - ri - nit, Trau - rig - keit, - ihr -

arco

pp

arco

pp

arco div.

pp

13 A

habt nun Trau - rig-keit; a - ber, a - ber h will euch se - hen, und eu-er

13

poco cresc. espr. *p*

poco cresc. espr. *p*

poco cresc. espr. *p*

arco *p*

arco *p*

18

Herz soll sich freu-en, und eu - re Freu - de soll nie - mal, nie - mal an euch neh -

p m.v. Ich will euch trös - ten, wie ei - nen sei - ne Mut - ter trös -

p m.v. will ich trös - ten, wie ei - nen sei - ne Mut - ter trös -

p m.v. Ich will euch trös - ten, wie ei - nen sei - ne Mut - ter trös -

p will euch trös - ten, wie ei - nen sei - ne Mut - ter trös -

18

23

men. Se - t mich Ich ha-be ei-ne

- tet, wie ei-nen sei-ne er trös - tet.

tet, wie sei-ne er trös - tet.

* tet, wie sei-ne N trös - tet.

tet, wie sei-ne Mut-ter trös - tet.

23

* Besser: ♩ ♯ ? / Better: ♩ ♯ ?

29

29

34 C

p *pp* *a 2* *p* *pp* *p*

a 2 *p*

Trost fun - den. Ich ha-be ei-ne

p espr. Ich will euch trös - - ten,

p espr. Ich will euch trös - - ten,

p Ich will euch trös - ten, euch trös - ten,

p Ich will euch trös - ten, euch trös - ten,

34

p *p* *pp* *pp* *p* *pp* *pp* *p* *pp* *pp*

div.

39

klei - ne Zeit Mü - he und Ar - beit ge - habt und ha-be gro - ße und ha - gro - - -

39

44

dim.

dim.

- ßen, gro - ßen Trost fun - - den.

p espr.

ich will trös - - ten, trös - ten, trös - -

p espr.

will trös - - - ten, trös - ten, trös - -

dim.

will trös - sten, trös - - - ten, trös - ten, trös - -

dim.

will euch trös - - - ten, trös - ten, trös - -

44

p

dim.

p

dim.

p

dim.

p

p dim.

dim.

49 **D**

pp
Solo I
p
pp
pp

pp

Ihr _____ habt nun Trau - - - rig -

ten.
ten.
ten.

49

pizz.
pizz.
pizz.
Solo
pizz.
pizz.

55

I
p
pp

pp

keit, ihr habt nun Trau - - - rig - keit, du - - - rig -

55

p
arco
p
arco
p
arco
pizz.
dim.
dim.
dim.
dim.
dim.

60 **E**

keit, a - ber, a - ber ich will euch wie-der se - n, und eu-er soll sich freu-en, und

p espr. Ich
p espr. Ich
p espr. Ich will euch trös - ten, ich
p espr. Ich

60

65

— eu - re Freu - - - de, und eu - - re eu - de s nie mand euch neh - men,

will euch trös wie ei-nen ne Mut - ter trös - - - tet, wie *pp*

will euch - - - wie ei-nen sei-ne Mut - ter trös - - - tet, *pp* wie

will trös - wie ei-nen sei-ne Mut - ter trös - - - tet, *pp* wie

will euch - - - ten, wie ei-nen sei-ne Mut - ter trös - - - tet, *pp* wie

65

70 F

von — euch neh - men,

ei-nen sei-ne Mut-ter trös - tet, ich will euch trös - ten, ich will euch

ei-nen sei-ne Mut-ter - tet, ich will euch trös - ten, ich will euch

ei- — Mut-ter ich will euch trö - sten, ich will euch trös - ten, ich

ei- — Mut-ter - tet, ich will euch trö - sten, ich will euch trös - ten, ich

70

75

p *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

p dim. *pp*

espr. *dim.*

ich will euch wie - der se - hen, wie - der se - hen, wie - der se - hen!

p *dim.* *pp*

trös - ten, ich will, will euch trös - ten, will euch trös - - - ten!

p *dim.* *pp*

trös - ten, ich will in euch en, will euch trös - - - ten!

p *dim.* *pp*

will trös - ten, will euch trös - - - ten!

pp *pp*

will trös - ten!

75

p *dim.* *pp* *pp* *pp* *pp*

p *dim.* *pp* *pp* *pp* *pp*

p *dim.* *pp* *pp* *pp* *pp*

p *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

p *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

VI. Denn wir haben hie keine bleibende Statt

Andante

Piccolo

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in La / A

Fagotto I, II

Contrafagotto
(ad lib.)

Corno I, II
in Do / C

Corno III, IV
in Mi / E

Tromba I, II
in Do / C

Trombone I, II

Trombone III
Tuba

Timpani in
Re-Do-Sol / d-c-G

Baritono solo

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violino I
con sordino

Violino II
con sordino

Viola
con sordino

Violoncello
pizz.

Contrabbasso
pizz.

Organo ad lib.

Denn wir ha-ben hie kei - - - ne blei - ben-de Statt,

Denn wir ha-ben hie kei - - - ne blei - ben-de Statt,

Denn wir ha-ben hie kei - - - ne blei - ben-de Statt,

Denn wir ha-ben hie kei - - - ne blei - ben-de Statt,

Andante
con sordino

pizz.

pizz.

* Die Generalvorzeichnung der Klarinetten folgt EA / The key signature of the clarinets follows EA

8

son - - dern zu künf - ti - ge su - - - chen

son zu künf - ti - ge su - - - chen

son - - dern zu künf - ti - ge su - - - chen, su - - - chen

8 son - die zu - künf - ti - ge su - - - chen wir, su - - - chen

Carus

16

wir, denn wir ha-ben hie kei - ne

wir, denn wir ha-ben hie kei - ne, kei - ne blei - ben-de Statt, wir ha-ben hie kei - ne

wir, denn wir ha-ben hie kei - ne, kei - ne blei - ben-de,

wir, denn wir ha-ben hie kei - ne

16

32

pp

Solo I

p

Carus

nis: r en nicht al - le ent - schla - - - -

32

pp

pp

pp

pp legato

6

6

6

6

3 3

pp

pp a 2

pp

fen, wir wer - den
 wer - den nicht al - - le ent - schla - - - fen,
 nicht al - - le ent - schla - - - fen,
 Wir - den nicht al - - le ent - schla - - - fen,
 wer - den nicht al - - le ent - schla - - - fen,

pp p

47

a - ber al - le - le ver - w - - de ver - wan - delt - - wer - -

wir
wir
wir
wir
wir

47

B

54

pp a 2
pp I
pp I
pp

den,

wer - den a ber al - le ver - wan - - delt wer - - -
 we den a - le ver - wan - - delt wer - - -
 w den a al - - le ver - wan - - delt wer - - -
 wer - ber al - - le ver - wan - - delt wer - - -

54

pp
pp
pp

First system of musical notation, measures 62-65. It features vocal staves and piano accompaniment. Dynamics include *p*, *pp cresc.*, and *a 2*.

Second system of musical notation, measures 66-69. It features vocal staves and piano accompaniment. Dynamics include *fp cresc.*.

Third system of musical notation, measures 70-73. It features vocal staves with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *cresc. poco*.

und das - plötz - lich, ei - nem Au-gen-blick, zu der Zeit der

den;

den;

Fourth system of musical notation, measures 74-77. It features vocal staves and piano accompaniment. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *accel.*

senza sord.

69

mutano in Si^b / B

a poco
letz-ten Po - sau - ne.
cresc. poco a poco
zu der Zeit der letz-ten Po - sau - ne, der letz - ten Po - sau -
zeit der letz-ten Po - sau - ne, der letz - ten Po - sau -
er Zeit der letz-ten, der letz - ten Po - sau -
zu der Zeit der letz - ten Po - sau -

senza sordino

senza sordino

Musical score for the first system, measures 78-82. It features a piano accompaniment with multiple staves and a vocal line. Dynamics include *ff* and *sf*.

Musical score for the second system, measures 83-87. It features a piano accompaniment with multiple staves and a vocal line. Dynamics include *f* and *sf*.

Musical score for the third system, measures 88-92. It features a piano accompaniment with multiple staves and a vocal line with lyrics. Dynamics include *f* and *sf*.

ne. Denn es wird die Po-
 ne. Denn es wird die Po-
 ne. Denn es wird die Po-
 ne. Denn es wird die Po-

Musical score for the fourth system, measures 93-97. It features a piano accompaniment with multiple staves and a vocal line. Dynamics include *ff* and *sf*.

78 Vivace

84

Musical score for a vocal and instrumental ensemble. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line with lyrics in German and Latin, and a piano accompaniment with various textures including triplets and tremolos. A large watermark "GEMUS" is overlaid on the score.

The vocal line includes the following lyrics:

sau - ne - - - - - len, und die To - ten wer - den
 sau - - - - - schal - - - - - len, und die To - ten wer - den
 sau - - - - - ne - - - - - len, und die To - ten wer - den
 84 sau - - - - - ne - - - - - len, und die To - ten wer - den

The piano accompaniment includes markings such as *tr* (tremolo), *sf* (sforzando), and *simile*.

* T. 85 und 131: Siehe den Kritischen Bericht / Mm. 85 and 131: See the Critical Report

wes - - lich, und wir wer - den ver - wan - delt wer - -
 wes - - lich, und wir wer - den ver - wan - delt, ver - wan - delt wer - -
 lich, und wir wer - den ver - wan - delt, ver - wan - delt wer - -
 wes - - lich, und wir wer - den ver - wan - delt, ver - wan - delt wer - -

* Vgl. aber Fl I, Ob I, Clt I / Cf. however, Fl I, Ob I, Clt I

104 **D**

f *sf* *pp* *fpp* *f* *tr* *sf* *fpp* *pp* *f* *pp* *pp*

Baritone solo

den.

Dann, dann wird er - fül - let

den.

104

pp

pp

pp

pp

p

tr

pp

cresc.

wer - - - de d Wort, das ge - schrie - ben steht:

cresc.

cresc.

cresc.

ff

f *sf* *f* *sf* *f* *sf* *simile*

f *sf* *f* *sf* *f* *sf* *tr*

Der Tod ist ver-schlun - gen in den
 Der Tod ist ver-schlun - gen in den
 Der Tod ist ver-schlun - gen in den
 Der Tod ist ver-schlun - gen in den

f *sf* *f* *sf* *f* *sf* *f* *sf*

Sieg, der Tod ist ver-schlun-gen in den Sieg,
Sieg, der Tod ist ver-schlun-gen in den Sieg,
Sieg, der Tod ist ver-schlun-gen in den Sieg,
Sieg, der Tod ist ver-schlun-gen in den Sieg,

138

a 2

in den Sieg,

in den Sieg,

in den Sieg,

in den Sieg,

in den Sieg,

in den Sieg,

138

168

Carus

The image shows a page of a musical score for a piece titled "Carus". The score is written for voice and piano. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are "in den Sieg," repeated several times. The score includes a large watermark "CARUS" and a page number "138" at the top left. The piano part consists of multiple staves with complex chordal and melodic lines. The vocal line is written in a single staff with lyrics underneath. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 138 and the second system starting at measure 138. The page number "168" is at the bottom left, and "Carus 27.055" is at the bottom right.

E

145

ist ver-schlun-gen, ver-schlun-gen in den Sieg.

ver-schlun-gen in den Sieg.

ist ver-schlun-gen, ver-schlun-gen in den Sieg.

Musical score for the first system, measures 1-4. It includes five staves: four for strings and one for bass. Dynamics include sf and ff.

Musical score for the second system, measures 5-8. It includes five staves: four for strings and one for Trb III. Dynamics include sf and ff.

Vocal score for the third system, measures 9-12. It includes four staves for voices with lyrics. Dynamics include sf and ff.

Tod, dein Sta - chel? Tod, Tod, wo ist dein Sta - chel?
 Tod, dein Sta - chel? Tod, Tod, wo ist dein Sta - chel?
 Tod, wo ist dein Sta - chel? Tod, Tod, wo ist dein Sta - chel?
 Tod, ist dein Sta - chel? Tod, Tod, wo ist dein Sta - chel?

Musical score for the fourth system, measures 13-16. It includes five staves: four for strings and one for bass. Dynamics include sf and ff.

Sieg, ————— eg, ————— le, wo ist dein Sieg?

Sieg, ————— ist dein ————— g, ————— Höl - le, wo ist dein Sieg?

dein Sieg ————— pl - le, Höl - le, wo ist dein Sieg?

dein Sieg ————— Höl - le, Höl - le, wo ist dein Sieg?

The image shows a page of a musical score for 'Carus'. It consists of two systems of music. The first system includes piano accompaniment for the right and left hands, followed by three vocal staves. The piano part features a prominent bass line with a melodic motif. The vocal parts are marked with a forte (*ff*) dynamic. The lyrics are in German: 'Tod, wo ist dein Sta - chel? Höl - - -'. The second system continues the piano accompaniment and the vocal lines. The piano part has a more active texture with sixteenth-note patterns. The vocal parts continue with the same lyrics. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid across the center of the page.



Musical score for the first system, measures 193-200. The score includes a vocal line with lyrics "WO, WO, WO, WO, WO, WO, WO, WO" and a piano accompaniment. A large watermark "CARUS" is overlaid on the score.

Musical score for the second system, measures 201-208. The score continues the vocal line and piano accompaniment from the first system.

Musical score for the first system, measures 1-4. It features a vocal line and a piano accompaniment with sustained chords.

Musical score for the second system, measures 5-8. The piano accompaniment continues with sustained chords.

Musical score for the third system, measures 9-12. Includes vocal lyrics and the word "Sieg?".

wo ist
Sieg?
Sieg?
Sieg?
Sieg?
dein Sieg?

Musical score for the fourth system, measures 13-16. Includes piano accompaniment and vocal lines.

208 Allegro

Piccolo tacet

208 Allegro

213 Fl

Ob *a2*

Cl[#]

Fg

f

a2

wür - - dig zu nek - - und Eh - - und mt, denn du hast al - - le_

denn du ha - - Din - - er - - schaf - - - - fen, und durch dei - - nen Wil-len ha - - ben sie das

f

Herr, du bist wür - - dig zu

213

simile

f

simile

simile

Musical score for the first system, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Musical score for the second system, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Musical score for the third system with German lyrics and a large watermark. The lyrics are: "Din - ge er - schaf - fen, und nach dei - nen Wil - len ha - ben sie das We - sen und We - sen und ge - fen, und sind ge - schaf - fen, ge - schaf - fen, Herr, du bist wür - dig zu neh - men Preis und neh - Preis und - re und Kraft, denn du hast al - le - Din - ge er -".

Musical score for the fourth system, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Musical score for the fifth system, featuring vocal staves and piano accompaniment.

The first system of music consists of four staves. The top two staves are vocal staves (soprano and alto), and the bottom two are piano accompaniment staves. The music is mostly rests, indicating a pause in the vocal line.

The second system continues with four staves. The vocal staves show some notes, and the piano accompaniment has some activity. A large watermark 'CARUS' is visible across the system.

The third system features vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "sind ge-schaf-fen, Herr, du bist du bist wür-dig zu neh-men Preis und Eh und durch dei-nen schaf- und durch dei-nen Wil-len ha-ben sie das We-". A large watermark 'CARUS' is overlaid on the system.

The fourth system shows piano accompaniment with triplets. The number '223' is written at the beginning of the system. The music features rhythmic patterns with triplet markings.

The fifth system shows piano accompaniment with a forte dynamic marking 'f' and a pedal marking 'Ped.' at the bottom.

First system of musical notation. It includes a vocal line with a treble clef and a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a dynamic marking of *f* and a tempo marking of *a 2*.

Second system of musical notation. It continues the vocal and piano parts from the first system. The piano part includes a dynamic marking of *f* and a tempo marking of *a 2*.

Third system of musical notation, featuring lyrics. The vocal line includes lyrics: "wür - dig zu neh - men Preis und Eh - re und Kraft, Eh - re und Kraft Herr, du bist wür - dig zu We - - - sen, Herr, du bist sen, Herr, du bist wür - dig zu neh - men Preis und". The piano part includes a trill marking (*tr*).

Fourth system of musical notation, primarily piano accompaniment. It includes a grand staff with treble and bass clefs. The page number "227" is printed at the beginning of this system.

231

Herr, du bist - - - die - - - n-men Preis und - Eh - - re,
 neh - men Preis Preis Eh - re, zu neh-men Preis und - Eh - - re,
 wür - dig zu - - - men Preis und Eh - re und Kraft, denn
 Eh - re, Eh - re, und Eh - - re und Kraft, denn

231

f *p* *pizz.*

First system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

a 2

Second system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment.

tr
pp

Third system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment. Includes lyrics: "du hast - - le Din - ge er - schaf - fen, und durch dei - nen Wil - len".

Fourth system of musical notation, including vocal line and piano accompaniment. Includes dynamic marking *f* and the word *simile*.

wür - - dig zu en Preis und Eh - re und Kraft, *f*
 denn du hast al - - - - - ge er - schaf - - - - - fen, Herr, du bist
 he - sie - - - - - sen und sind ge - schaf - - - - - fen, *f*
 und ge - schaf - - - - - fen. Herr, du bist

Ped.

wü - - dig neh zu neh - men Preis und Eh - re, Preis und Eh - re, Preis und
 wü - - dig neh zu neh - men Preis und Eh - re, Preis und Eh - re, Preis und
 wü - - dig neh zu neh - men, zu neh - men Preis und Eh - re, Preis und Eh - re, Preis und

254

Eh - re und Kraft, und Kraft, zu neh - men Preis und Eh - re und
 Eh - re und Kraft, und Kraft, zu neh - men Preis und Eh - re und
 Eh - re, Kraft, zu neh - men Preis und Eh - re und
 re, und re und Kraft, Herr, du bist wür - dig zu

254

pizz.

CARUS

264 K *p*

Eh - re und Kraft, zu neh - men Preis und
 Eh Kraft, und Kraft, *p*
 re, und Eh Kraft, zu
 Eh - re und Kraft, zu neh - men Preis und Eh - re, *p*

264 *p*

269

269

Eh - re, Herr, du bist wür - dig zu neh - men Preis und
 Eh - re und Kraft, Herr, du bist wür - dig zu
 neh - men Preis und Eh - re durch dei - nen Wil - len - ha - ben sie das We - sen,
 Herr, du bist

269

cresc.

cresc.

cresc.

Carus

274

Eh - re und Kraft, zu neh - men Preis und
 neh - me Eh - re kraft, zu neh - men Preis und
 He - du bist wür - dig zu neh - men Preis und Eh - re, zu neh - men Preis und
 wür - terr, du bist wür - dig zu neh - men Preis und Eh - re, zu

274

The musical score consists of several systems. The first system includes piano accompaniment (piano and grand staff) and vocal parts. The piano part features a complex texture with many sixteenth notes and chords. The vocal parts enter with the lyrics: "Eh - re, zu neh - men zu neh - men und Eh - - -". The second system continues the piano accompaniment and vocal parts, with lyrics: "Eh - re neh - men zu neh - men Preis und Eh - - -". The third system shows the vocal parts with lyrics: "Eh zu neh zu neh - men Preis und Eh - - -". The fourth system includes piano accompaniment and vocal parts with lyrics: "neh - - - re, zu neh - men Preis und Eh - - -". The fifth system shows the piano accompaniment with a "div." marking. The "CARUS" watermark is prominently displayed across the middle of the page.

284

re,
 zu neh - men Preis, zu neh - men Preis und Eh - re und
 men Preis, zu neh - men Preis und Eh - re und
 zu - men Preis, zu neh - men Preis und Eh - re und

284

L

289

Musical score for the first system, including vocal lines and piano accompaniment. The score features multiple staves with various musical notations, including dynamics like *ff* and *p*, and articulation marks like *tr*. The vocal lines include the lyrics: Kraft, denn; Kraft, denn; Kr den hast al - le Din - ge er - schaf - fen, Kra.

289

Musical score for the second system, including piano accompaniment. The score features multiple staves with various musical notations, including dynamics like *ff*, *fp*, and *pizz.*

295

cresc.
cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

du hast Din - schaf - fen, und durch dei - nen
*
du al - le ge - er - schaf - fen, und durch dei - nen
le er schaf - fen, und durch dei - nen Wil - len

cresc.
cresc.
cresc.

295

cresc.
cresc.
cresc.

cresc.
cresc.

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

300

Wil - len das We - sen und sind ge - schaf - fen.
 Wil - len sie We - sen und sind ge - schaf - fen.
 ha sie das das We - sen und sind ge - schaf - fen.
 Herr, du bist

300

arco

Trb III

305 a 2

Herr, du bist würdig zu nehmen Preis und Ehre, Ehre und Kraft,
 Herr, bist würdig zu nehmen, zu nehmen Preis und Ehre, Ehre und Kraft,
 Herr, ist würdig zu nehmen

fz marc.
fz marc.
simile marc.
simile marc.

310

Preis und Ehre zu nehmen Preis und Ehre und
 Preis und Ehre zu nehmen Preis, Preis und Ehre und
 Kraft zu nehmen Preis, Preis, Preis und Ehre und
 zu nehmen Preis, zu nehmen Preis und Ehre und

310

315 M

Vocal Lines:

Kraft, denn
 hast al - le Din - ge, al - le
 denn du hast al - le,
 denn

Piano Accompaniment:

ff, *p*, *espr.*, *pizz.*

321

du hast al — Din ge er schaf — fen, und durch dei — nen
 *
 Din — ge — schaf — — fen, und durch dei — nen —
 al — le — — — — — er — schaf — fen, und durch dei — nen Wil — len
 du hast — le Din — ge er — schaf — fen, und durch

321

* Vgl. T. 297 / Cf. mes. 297

326

Wil - len be - e das We - sen und sind ge - schaf - fen.
Wil - sie as - We - sen und sind ge - schaf - fen.
n sie das We - en, das We - sen und sind ge - schaf - fen.
dei Wil - len ha - ben sie das We - sen, Herr, du bist

326

arco

Herr, du bist wür - dig, Herr, du bist wür - dig, Herr,
 Herr, du bist wür - dig, Herr, du bist wür - dig, Herr,
 Herr, du bist wür - dig, Herr, du bist wür - dig,
 Herr, du bist wür - dig, Herr, du bist wür - dig,
 Herr, du bist wür - dig, Herr, du bist wür - dig,

* Zur Artikulation siehe den Kritischen Bericht / Concerning the articulation, see the Critical Report

337

du bist wür - dig zu neh - men Preis und Eh - - - re und
wür - wür - dig neh - men Preis und Eh - - - re und
dig, neh - men Preis und Eh - - - re und
337 du bist dig zu neh - men Preis und Eh - - - re und

a 2
pp
Trb III

CARUS

Kraft, en Preis ch - - - re und Kraft.
 Kraft, zu neh n Preis und Eh - - - re und Kraft.
 Kraft, en Preis und Eh - - - re und Kraft.
 Kraft, neh - men Preis und Eh - - - re und Kraft.

VII. Selig sind die Toten

Feierlich

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes parts for Flauto I, II; Oboe I, II; Clarinetto I, II in Si^b/B; Fagotto I, II; Contrafagotto ad lib.; Corno I, II in Fa/F; Corno III, IV in Mi/E; Trombone I, II, III; Arpa; Soprano; Alto; Tenore; Basso; Violino I, II; Viola; Violoncello; Contrabbasso; and Organo ad lib. The tempo is marked 'Feierlich'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso) have lyrics: 'Se - - - lig sind die To - ten, die in dem'. The string section (Violino I, II, Viola, Violoncello, Contrabbasso) has a dynamic marking of *f* and a 'Ped.' (pedal) marking. The woodwinds and brass have various dynamic markings including *f* and *a 2*. There is a large watermark 'CARUS' across the center of the page.

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

6

f

f

f

f

f

Her - ren ster - - - - - in nun an, von - nun an.

f

Se - - - - -

div.

f

f

Ped.

11

lig — sind — ten, die in dem Her - ren ster - - - - ben

III

f

11

21

Musical score for the first system, measures 21-25. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a right-hand part with chords and a left-hand part with a rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score for the second system, measures 26-30. The vocal line is mostly blank, and the piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

se - lig sind e To - ten, die - ten, die in dem
se - lig To - ten, die To - ten, die in dem
To To - ten, die To - ten, die in dem
T ten, die - ten, se - - lig, se - - lig sind die

21

26

dim. *p*

Her - - ren ster - - ben die in dem Her - ren ster - - - - ben von
Her - ren ster - - - - in dem ren ster - - - - ben von
Her - - - - ben, in dem Her - ren ster - - - - ben von
To - - - - ten, die Her - - - - ren - - - - ster - - - - - ben von

dim. *p*

26

dim. *p*

32

mf

mf

mf

mf

a 2

mf

tacet

nun an.

nun an.

nun an.

nun an.

an.

32

mf

mf

mf

mf

mf

p

p

37 Fl a 2 [B]

Ob

Cl^t

Fg

pp

p <>

Ja der Geist spricht,

p <>

Ja der Geist spricht, dass sie

p <>

Ja der Geist spricht, dass sie

37 pizz.

p pizz.

p pizz.

p pizz.

p pizz.

p pizz.

p

50

p

p espr. sie ru - - hen von ih - - rer Ar - - beit;
dass sie - - hen ih - - rer Ar - - beit;
ru - - he von ih - - rer Ar - - beit;
p espr. die sie - - hen von ih - - rer Ar - - beit;

50

54

p espr.

pp

denn ih - re Wer - ke fol - gen ih-nen, da sie ru - hen von
denn ih-re Wer - ke gen ih - nen nach, dass sie
denn ih-re ke fe en ih - nen_ nach, dass sie
ih-re Wer ke ih - nen_ nach, dass sie

mf *p espr.* *pp*

54

pp *pp* *pp pizz.*

61

ih - rer — Ar - beit; denn ih - re Wer - ke
ru - hen von ih - Ar beit; denn ih - re Wer - ke
ru - hen von ih - Ar - beit; denn ih - re Wer - ke
hen von Ar - beit; denn ih - re Wer - - ke

61

66

pp *mf*

pp *mf*

dolce
fol - gen ih - nen nach,
dolce
fol - gen, ih - nen nach,
dolce
fol - gen, fol - gen ih - nen nach,
dol
gen ih - nen nach,

66

pp *mf*

pp *mf*

71

C

fol - - gen ih - - nen nach. *p dolce*

gen — ih — nen — ch. Ja der Geist

fol gen — ih — nen — nach. *p dolce*

en ih - - nen nach. Ja der Geist

71

78

p espr.

pp

p dolce

dass sie ru - hen, dass sie ru - -

spricht, r - hen, dass sie ru - -

ru - hen,

pp

ja der Geist spricht,

78

86

p

p

p

p

dim.

hen, dass sie ru - hen von ih - rer Ar -

hen, dass ru - von ih - rer

spr. sie ru - hen von ih - rer Ar -

pr. sie ru - hen von ih - rer

86

pp

pp

unis.

p

Carus

91

p espr.

p espr.

Ar - beit; denn ih - re Wer - ke, in ih - re Wer - ke fol - - gen, dolce

Ar - beit; denn ih - re Wer - ke, in ih - re Wer - ke fol - - gen, dolce

- - - - - re Wer - - ke, denn ih - re Wer - - ke fol - - gen, dolce

- - - - - re Wer - - ke, denn ih - re Wer - - ke fol - - gen, dolce

91

pp

pp

pp

pp
pizz.

98

a 2

p fol - gen ih - nen nach.

p fol - gen_ ih - nen nach

p fol - gen_ ih nach.

p fol_ ch.

f Se - - - - lig_

98

105

sind die To die dem Her - ren ster - - - ben von nun

105

div.

110

f Se - lig, se - lig sind die To - ten, se - li - g sind die To -

f Se - li - g sind die To - die in dem Her - ren

an, von pu - an, se - sind die To - ten, die in dem Her - ren ster -

Se - lig, se - lig sind die To - ten,

110

Ped.

116

- - ten, die To - ten, die in dem Her - ren, die in dem
ster - ben, die To in dem Her ren ster - ben, die in dem
- - To - ten, in dem Her - ren ster - ben, die in dem
se - lig sind To - ten, die in dem Her - ren, in dem

116

122

D

Piano accompaniment for the first system, measures 122-125. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. Dynamics include piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*).

Piano accompaniment for the second system, measures 126-129. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. Dynamics include mezzo-forte (*mf*).

Vocal staves for the first system, measures 122-125. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. Lyrics are written below the notes. Dynamics include piano (*p*).

Her - ren - ster - - - ben von nun an.
 Her - ren ster - - - ben von nun an.
 Her - ren ster - - - ben von nun an.
 Her - ren ster - - - ben von nun an.

Piano accompaniment for the third system, measures 126-129. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. Dynamics include piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*).

Piano accompaniment for the fourth system, measures 130-133. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. Dynamics include piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*).

128

p espr.
p espr.
f
cresc.

p
cresc.
mf cresc.

Se - lig die To - ten,
Se - lig sind die To - ten, se - lig
Se - lig sind die To - ten,
Se - lig sind die To - - ten,

128

mf
cresc.
mf cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

133

se - lig sind, se - lig sind die
 sind die To - ten,
 die dem Herrn ster - ben, se - lig, se - lig sind die
 se - lig sind die To - ten, sind die

133

140

cresc. *f* *p* *pp*

cresc. *f* *p* *pp*

cresc. *f* *pp*

p *cresc.* *f* *pp*

mf cresc. *f* *p* *pp*

mf cresc. *cresc.* *f* *p* *pp*

To - - ten, die To ten, se - lig sind, se - lig sind,
cresc. *f* *p* *pp*

se - lig sind To ten, - lig sind, se - lig sind,
cresc. *f* *p* *pp*

To ten, se - lig sind, se - lig sind,
cresc. *f* *p* *pp*

n, - sind d To ten, se - lig sind,
cresc. *f* *pp*

140

cresc. *f* *fp* *pp* *p*

cresc. *f* *fp* *pp* *div.*

cresc. *f* *fp* *pp* *pp* *div.*

cresc. *f* *fp* *pp*

147

p espr.

p espr.

p

p

p

p

cresc.

p

p

p cresc.

se - lig sind die - ten, se - lig

die in dem Herrn ster - ben, se - lig sind,

se - lig sind,

p

p cresc.

147

p

p

p

p

p

p

p

p

155

p cresc.

f dim.

p

p cresc.

f dim.

p

cresc.

f dim.

p

cresc.

f dim.

p

II

Arpa

lig sind die die in dem Her ren, dem Her ren

sind, lig sind die To ten, die in dem

se die To ten, die in dem Her ren, dem Her ren

sind die To ten, die in dem Her ren

155

cresc.

f

p pizz.

cresc.

f

p pizz.

cresc.

f

p pizz.

cresc.

f

p pizz.

f

p

p

I. Die Quellen

EA: Erstdruck der Partitur (1869)¹

Titelseite: „Ein deutsches Requiem | nach Worten der heil. Schrift | für | Soli, Chor und Orchester | (Orgel ad libitum) | komponiert | von | Johannes Brahms. | OP. 45. | Eigenthum des Verlegers für alle Länder | LEIPZIG u. WINTERTHUR, J. RIETER-BIEDERMANN. | Ent. Stat. Hall. | 592 – 596. | Lith. Anst. v. Friedr. Krätzschmer, Leipzig.

S. 1 Titelseite, S. 2 leer, S. 3–4 Text („Ein deutsches Requiem | nach Worten der heiligen Schrift“), 191 Seiten Notentext, eine Leerseite.

Kopftitel auf der ersten Notenseite: „Ein deutsches Requiem. | Johannes Brahms, Op. 45.“

Das Werk ist zuerst Anfang 1869 im Notenstich erschienen; die Titelaufgaben wurden lithographisch hergestellt.²

Verwendetes Exemplar: Riemenschneider Bach Institute, Baldwin Wallace College, Berea (Ohio).³

EA*: Erstdruck der Partitur (Titelaufgabe mit Detailänderungen am Notentext, gedruckt zwischen 1885 und 1917)

Titelseite wie das in Fußnote 2 beschriebene Exemplar von EA, S. 2 leer, 191 Seiten Notentext, eine Leerseite. EA* weist einzelne Korrekturen im Notentext auf (siehe Einzelanmerkungen); die originalen Metronomangaben aus EA sind getilgt (siehe Vorwort und unten).

Verwendetes Exemplar: Privatbesitz

GA: Neudruck der Partitur in Johannes Brahms, Sämtliche Werke. Ausgabe der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Band 17, Leipzig: C. F. Peters, 1926.

Titelseite: Ein deutsches Requiem nach Worten der heiligen Schrift für Soli, Chor und Orchester (Orgel ad libitum) op. 45, hrsg. von C. F. Peters (Revisionsbericht datiert „Wien, im Jahr 1926“). S. 1 Titelseite, S. 2 leer, S. 3–4 Text, S. III–VI Revisionsbericht, S. VII Inhalt, S. VIII–XIV Notentext (paginiert S. 3 bis 192).

Der Kopftitel lautet: Ein deutsches Requiem | nach Worten der heiligen Schrift, Chor und Orchester (Orgel ad libitum), daneben Johannes Brahms, Op. 45 | (veröffentlicht 1868).

II. Zur Edition

Die Edition gibt die von Brahms durch den Erstdruck autorisierte Fassung des *Deutschen Requiem* wieder und berücksichtigt, dass dort in zeitüblicher Praxis die Mitwirkung von Orgel und Kontrafagott nicht vollständig fixiert ist. Auf Grund der im Vorwort geschilderten Quellsituation ist es aber derzeit nicht möglich, über die Genese und die vielfältigen, offenbar aber stets nur Details betreffenden Anpassungen des Werkes an neue Aufführungsbedingungen Aufschluss zu geben.

Editionsgrundlage dieser quellenkritischen Neuausgabe bildet der Erstdruck in seinem endgültigen Stadium (Quelle EA*); der Druck im Rahmen von *Johannes Brahms, Sämtliche Werke* (GA) wurde als Quelle zweiten Ranges behandelt, da nicht auszuma-

chen ist, ob die kleineren und im Revisionsbericht durchweg nicht diskutierten Änderungen dem Handexemplar des Komponisten entnommen und damit eindeutig als Verbesserung anzusehen sind. Die ohnehin unbeträchtlichen Unterschiede in der Artikulation könnten auch Ergebnis der Textredaktion durch Eusebius Mandyczweski sein, sie werden deshalb nur in den Einzelanmerkungen angeführt.

Die Edition folgt EA*, wenn nicht ausdrücklich anders angegeben. Wo in den Einzelanmerkungen abweichende Lesarten aus EA bzw. EA* angegeben sind, stimmt GA mit der vorliegenden Neuausgabe überein. Die wenigen Eingriffe des Herausgebers in die Textgestalt gegen den übereinstimmenden Grund von EA* und GA werden einzeln begründet.

Aus GA wurden über den Text von EA* hinaus ohne Einzelanweis die Stimmen Kontrafagott und Orgel in die Neuausgabe übernommen. Die beiden Stimmen sind in EA* nicht gestochen, sondern werden nur durch verbale Anweisungen angedeutet; da diese unvollständig sind und, wie im Vorwort erläutert, zum Teil der Realisierung in GA nicht entsprechen, werden die verbalen Anweisungen aus EA* (schlautend auch in EA*) nur in den Einzelanmerkungen mitgeteilt. Ohne diakritische Kennzeichnung, aber mit Einzelanweisung, werden aus GA aufführungspraktische Angaben (Akkordpunkte, dynamische Bezeichnungen, Spielanweisungen wie „divisi“, „col arco“) übernommen, die in EA* allem Anschein nach nur versehentlich fehlen. Wesentliche Abweichungen, vor allem bei Tonhöhen, zwischen EA* und GA, bei der keine der beiden Lesarten offenkundig fehlerhaft ist, werden in Fußnoten diskutiert und dem Ausführenden zur Entscheidung überlassen. In der Partituranordnung folgt die Neuausgabe GA, wo die Stimmen Kontrafagott und Orgel an Ort und Stelle eingefügt sind; es wurde aber darauf verzichtet diese Stimmen wie in GA durch Kleinsatz als spätere Zutat des Komponisten zu kennzeichnen.

EA ist nahezu vollständig bezeichnet und praktisch fehlerfrei. Die wenigen Ergänzungen des Herausgebers wurden nach Möglichkeit im Notentext selbst diakritisch kenntlich gemacht:

¹ Zu den Auflagen des Erstdrucks vgl. Margit L. McCorkle, *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1984, S. 177. Die dort genannten Kriterien für die Folge der Auflagen und ihre Unterschiede lassen sich allerdings nicht durchgängig verifizieren. Der Verlag Rieter-Biedermann wurde 1917 von C. F. Peters in Leipzig übernommen.

² Zum Vergleich wurde auch ein lithographiertes Exemplar (im Besitz der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg) herangezogen; die Verlagsangabe auf der Titelseite lautet dort: „LEIPZIG, J. RIETER-BIEDERMANN. | Ent. Stat. Hall [= entered at Stationer's Hall]“. Die zusätzlichen Verlagsnummern 1081 und 1351 und der alleinige Verlagsort Leipzig zeigen, dass das Exemplar nicht vor etwa 1885 anzusetzen ist. Die Rückseite der Titelseite ist mit „2“ paginiert und enthält einen Vermerk: „!Aufführungsrecht vorbehalten!“. Das Exemplar enthält keinen Abdruck des Textes, aber die originalen Metronomangaben. Nur zu Vergleichszwecken wurde auch ein Exemplar des originalen Klavierauszugs (Plattenummer 592) aus dem Besitz der Internationalen Stiftung Mozarteum eingesehen.

³ Zu den handschriftlichen Eintragungen von Brahms in diesem Exemplar siehe Max Rudolf, „A Recently Discovered Composer-Annotated Score of the Brahms Requiem. With Supporting Authentication by Oswald Jonas and ‚Introductory Remarks‘ by Elinore Barber“, in *BACH* (Journal of the Riemenschneider Bach Institute) 7/4, Okt. 1976, S. 2–13.

Bögen durch Strichelung, Beischriften durch kursive Type, dynamische Bezeichnungen durch Kleinsatz. Wo eine typographische Kennzeichnung nicht in optisch befriedigender Weise möglich war, etwa bei Artikulationspunkten, erfolgt ein Nachweis in den Einzelanmerkungen. Die Zeichensetzung und die Rechtschreibung (unter Beibehaltung historischer Lautformen) wurden ohne Nachweis modernisiert und vereinheitlicht. Bei Unterschieden in der Artikulation wurden nur gleichzeitig erklärende Stimmen aneinander angeglichen. Die Singstimmen Sopran, Alt und Tenor sind in **EA** in alten Schlüsseln notiert, in **GA** in modernen Schlüsseln (allerdings T ohne 8va-Zeichen).

Artikulationspunkte und Akzente sowie dynamische Angaben bei Instrumenten, die auf einem System notiert sind, sind in den Quellen in der Regel nur einfach gesetzt. In der Neuausgabe wurden die Artikulationspunkte bei auf einem System getrennt gehaltenen Instrumenten ohne Einzelnachweis zu jeder Stimme gesetzt, wohingegen Akzentzeichen aus Raumgründen grundsätzlich nur einfach notiert werden. Ausdrücklich darauf hingewiesen sei, dass Artikulationsbögen bei zusammen gehaltenen Stimmen nur einfach gesetzt sind, wohingegen Haltebögen wie allgemein üblich zu jeder Stimme notiert werden.

III. Einzelanmerkungen

Zitiert wird in der Form Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Pause oder Note, Vorschlagsnoten werden nicht gezählt) – Lesart/Bemerkung. Die Zählung von Takten und Zeichen im Takt bezieht sich stets auf die vorliegende Ausgabe.

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bar = Baritono, Bls = Bläser, Cb = Contrabasso/Kontrabass, Cfg = Contrafagotto, Clt = Clarinetti, Cor = Corni/Hörner, Fg = Fagotti, Fl = Flauti, Ob = Oboe, Org = Organo, Picc = Flauto piccolo, Sg = Sopran, Sgst = Singstimmen, T = Tenore, Timp = Timpani, Tr = Trombe/Trompete, Trb = Tromboni/Posaunen, us = unteres (Orgel-)System, Va = Viola, Vc = Violoncello, VI = Violino, Zz = Zählzeit.

I. Selig sind, die da Leid tragen

Partituranordnung und originale Stimmenbezeichnungen:
EA (S. 1): Flöten., Hoboen., Fagotten, Hörner I in F., Posaunen I (wenigstens I doppelt besetzt), Tenor., Bass., Violoncell I, 2., Violoncell 3., Contrabaß.
GA (S. 3): 2 Flöten., 2 Oboen., 2 Klarinetten I in B., 2 Fagotten, Kontrafagott I (ad lib.), 2 Hörner I in tief B., 2 Hörner I in tief C., 2 Trompeten I in B., 2 Trompeten I in F, B. Es., Harfe., Violine 1., Violine 2., Violon., Sopran., Alt., Tenor., Bass., Violoncell, 3. Violoncell (ad lib.).

1	Cb	EA: „Org. t.s.“
13/14	Vc	GA: \rightrightarrows endet
17	Org	GA: mit redundanter Angabe „Ped.“
19	Cor	EA, GA: \rightrightarrows 1 (unter dem System, aber wohl nicht)
27	Cb (Org)	
28/29	Va II	EA: Bg. (T. 28.1–3 und 28.3–29.1)
28/29	Vc I	EA: Bg. endet mit T. 28
36/37	Bls, Sgst	GA: \rightrightarrows bis T. 37.1
37	Cb (Org) 1	EA: „col Org.“
42	Va, Vc I/II 2	EA, GA: mit redundantem „dimin.“
46	Cb (Org) 1	EA: „Org. tacet.“ (nächster Eintrag erst zu T. 124)
54	Va, Vc I/II 3	GA: \lll bis 4
74	Fl I, Ob 3	GA: \rightrightarrows bis 4
74	Trb I 2, Trb II 3	ppp nur in GA
74	B 1	GA: \rightrightarrows bis 2
76	Trb I 1–2	GA: als d. notiert
77	Vc III, Cb	GA: \rightrightarrows beginnt bereits bei T. 76.3
92	Ob II, Cor I 1	GA: \rightrightarrows bereits im unmittelbaren Anschluss an dim.
107/108	Cor I 1	EA: \rightrightarrows beginnt bereits bei T. 107.3
115	Fl I 2	EA: Bg. erst ab 2; vgl. aber Ob. I (so auch GA)
115	B 2–3	GA: ohne Melismenbg.
123/124	Fg I/II	EA: mit Bg. ab T. 123.2 (als singular nicht übernommen, so auch GA)
124	Cb (Org) 1	EA: „col Org.“ (kein weiterer Eintrag bis Satzende)
125	Fl, Ob, Hr	EA, GA: jeweils mit redundantem „dimin.“ (EA) bzw. „dim.“ (GA)
134/135	Vc I/II	EA, GA: Bg. nur bis Ende T. 134 (Seitenwechsel); vgl. aber Va und Vc III
136/137	Cor I/II	GA: \rightrightarrows endet erst bei T. 137.1
152	Sgst 1	GA: \lll beginnt bereits bei 1

II. Denn alles Fleisch, es ist wie Gras

Partituranordnung und originale Stimmenbezeichnungen:
EA (S. 19): Piccolo., Flöten., Hoboen., Clarinetten I in B., Fagotte., Hörner I in tief B., Hörner I in tief C., Trompeten in B., Posaunen I und Tuba., Pauken I in F. B. Es., Harfe., Violine 1., Violine 2., Violon., Sopran., Alt., Tenor., Bass., Violoncell I und Contrabass.

GA (S. 21): Kleine Flöte, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten I in B, 2 Fagotte, Kontrafagott I (ad lib.), 2 Hörner I in tief B, 2 Hörner I in tief C, 2 Trompeten I in B, 1. u. 2. Posaune, 3. Posaune I u. Tuba, Pauken I in F B Es, Harfe, Sopran, Alt, Tenor, Baß, 1. Violine, 2. Violine, Bratschen, Violoncell, Kontrabaß, Orgel (ad lib.)

Die Akzentzeichen sind in **EA/EA*** und **GA** ohne erkennbares System mit unterschiedlicher Länge gesetzt; sie wurden in der Neuausgabe wie folgt vereinheitlicht: Akzentuierte Noten, an die weitere Noten gebunden werden, erhalten ein langes Akzentzeichen (Decrescendogabel); einzeln stehende Viertelnoten hingegen nur ein kurzes. Ausdrücklich darauf hingewiesen sei, dass Brahms bei über den Taktstrichen gebundenen Noten Crescendi notiert hat, während andere Stimmen gleichzeitig mit Akzenten versehen sind.

19	Clt II	GA: mit \lll, aber kein \rightrightarrows in T. 20; vgl. Fl picc
19/20	Cr, Tr	GA: \rightrightarrows endet wegen Seitenwechsels bereits mit T. 19
20	Vc, Cb	GA: \rightrightarrows bereits zu 1
43	Cb (Org) 1	EA: „con Org.“ (nächster Eintrag zu T. 75)
43, 167	Org us 1	GA: Anweisung „Ped.“ in runden Klammern [= Herausgeberzutat?]
45, 54	Va	GA: ohne Divisi-Vermerk
75	Cb (Org) 1	EA: „Organo tacet“
78	S	GA: \rightrightarrows endet erst bei 2
82	VI II, Va	EA, GA: \rightrightarrows endet bereits bei 1. Note; vgl. aber A, T
126	VI I/II, Va	„arco“ nur in EA
131	Tr II 2	EA: Artikulationspunkt sehr blass, aber vorhanden
155	Fg	GA: \rightrightarrows ab 1
167	Cb (Org) 1	EA: „col Org.“
168, 178	Va	GA: ohne Divisi-Vermerk
188	Timp 3	Artikulationspunkt erst in EA
195	Fl I 1	EA, GA: \rightrightarrows beginnt bei 2; NA gleicht an Fl picc an
202	Cor III/IV	EA: mit Vermerk „Hörner I in F.“
203	Cb (Org) 3	EA: „col Org.“
206	Fg I 1	GA: ohne Artikulationspunkt
206	Cb (Org)	EA: „Org. tacet.“ (nächster Eintrag erst zu T. 231)
212	Cfg 1	EA: mit Artikulationspunkt; vgl. aber Vc und Cb
212–216	T, B	EA: ohne Melismenbg.
214	Cb 2	EA: ohne Artikulationspunkt
215	B 1	EA: irrt. mit Augmentationspunkt
218	Vc, Cb 2	EA: ohne Artikulationspunkt
218	Vc, Cb 1–2	EA: „cresc.“ bei, nicht nach 1; GA: „cresc.“ erst bei 2; NA gleicht an VI und Va an
225	Org us 1	GA: Oberstimme ohne Artikulationspunkt
230	Fl I	EA: Artikulationsbg. endet bei 5
231	Cb (Org) 2	EA: „Org. tacet.“ (vgl. auch Anmerkung zu T. 206)
253	Trb I–III	GA: ohne Artikulationspunkt
261	Cb (Org) 3	EA: „col Org.“ (nächster Eintrag erst zu T. 303)
271	Va 2	EA: irrt. mit Artikulationspunkt
271	Cb (Cfg) 2	EA: „Contra-Fagott col Basso.“
279	Fg I/II 5	GA: ohne Artikulationspunkt
279–283	Sgst	GA: ohne Melismenbg.
284	Cor III/IV 3	EA: ohne Akzent
284	Vc, Cb	GA: „cresc.“ erst bei 2
286	Fg I/II 5	Akzent nur in GA
293	Vc, Cb 1	GA: ohne Artikulationspunkt; in EA nur zu Cb 1, aber sehr blass; NA gleicht an T. 292 an
293	Vc, Cb 3	EA, GA: ohne Artikulationspunkt
294	Cfg 1	GA: ohne Artikulationspunkt
297	Cb (Cfg) 2	EA: „senza Contra-Fagott.“
297/298	Clt II	Bg. nur in GA
298	Clt II	EA: \rightrightarrows statt \circ
303	Cb (Org) 1	EA: „Org. t.s.“
315	Clt II 1	EA, GA: Seitenwechsel zwischen T. 314 und 315; T. 315.1 eventuell klingend g' mit Haltebg. statt b' mit Bg. vom Vortakt gemeint?
323	Cb (Org) 1	EA: „col Org.“
333	Va 3	GA: \rightrightarrows erst ab T. 334.5
333	Cb 1	GA: mit Artikulationspunkt

III. Herr, lehre doch mich

Partituranordnung und originale Stimmenbezeichnungen:
EA (S. 58): Flöten., Hoboen., Clarinetten in A., Fagotte., Hörner in D., Hörner in tief B., Trompeten in D., Posaune 1 u. 2., Posaune 3. u. Tuba., Pauken in D. A., Violine 1., Violine 2., Violon., Sopran., Alt., Tenor., Bass. [einschließlich Basso solo], Violoncell., Contrabass.
GA (S. 60): 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten in A, 2 Fagotte, Kontrafagott I (ad lib.), 2 Hörner in D, 2 Hörner in tief B, 2 Trompeten in D, 1. u. 2. Posaune, 3. Posaune I u. Tuba, Pauken I in D A, Baß-Solo, Sopran, Alt, Tenor, Baß, 1. Violine, 2. Violine, Bratschen, Violoncell, Kontrabaß, Orgel (ad lib.)

Der Solo-Bass (Bariton) ist in EA mit dem Chor-Bass notiert; der Wechsel wird durch die Beischrift „solo“ bzw. „Chor“ angezeigt; NA folgt der Partituranordnung von GA, wo der Solo-Bass ein eigenes System erhalten hat.

1	Cb (Org) 1	EA: „Org. tac.“
8	Va II 1–3	EA: Bg. eher erst ab 2
39	VI, Va, Vc	GA: \Rightarrow schon unmittelbar nach <i>sf</i>
48	Cb (Org) 1	EA: „Org. col Basso.“
50	Va	GA: ohne <i>div.</i>
51	Org	GA: „cresc.“ als Herausgeberzutat gekennzeichnet
58–63	Org	GA: dynamische Bezeichnungen als Herausgeberzutat gekennzeichnet
66	Cb (Org) 2	EA: „Org. tac.“
93	VI I/II 4	GA: \Rightarrow bereits ab 2
93	Cb (Org)	EA: „Org. col Basso.“
102	Cb (Org) 1	EA: „Org. tac.“
104	Vc, Cb 1	GA: ohne Artikulationspunkt
117	VI 1	EA, GA: Bg. erst ab 2 wegen Wechsels der Behaltungsrichtung in EA; NA gleicht an VI 2 an
126	Trb I–III	EA: \Leftarrow erst nach, nicht ab 1
128	Timp 4	EA, GA: \Leftarrow trotz Pausen bereits ab 1
130, 132	Fg, Cfg	GA: \Leftarrow beginnt zwischen 1 und 2
139	Fl, Ob, Clt,	
	Fg, Cfg	GA: \Rightarrow bis letzte Note
140	Ob I, Cor I	GA: \Rightarrow bereits ab, nicht nach 3
141	Ob I, Cor I	GA: \Rightarrow bis 5 statt 4
142	Cb (Org) 1	EA: „col Org.“ (vgl. aber GA)
144	VI II, Va	EA: Bg. teilweise nur zu den Triolen, vgl. aber Kontext
150	Cor II,	
	Trb I–III	GA: \Rightarrow bis Zz 4 statt 3
150	VI I/II, Va	<i>f</i> nur in GA
151, 153	Cor II, Trb	EA: \Rightarrow endet vor, nicht bei Zz 3
163	Fl, Ob,	
	Clt, Fg 1	EA: \Rightarrow endet bereits mit letzter Note T. 162
166–168	SATB	GA: „cresc. molto“ bei T. 166, Zz 2 (nicht über mehrere Takte gestreckt)
166	Vc, Cb	GA: „sempre cresc.“ bei, nicht nach 1
171	Ob, Clt	EA: \Leftarrow beginnt nach, nicht bei 1
174–207	Sgst	GA: ohne Melismenbg. zu den paarigen Achtelnoten
180	Fl 1–9	EA: Bg. nur bis 8
196–198	Fl, Ob, Fg	EA: Artikulationsbg. jeweils bis zum Ende der Halte
202–204	Clt	EA: Artikulationsbg. jeweils bis zum Ende der Halte
203	Fl II, Ob II 3	EA, GA: als ♪ notiert

IV. Wie lieblich sind deine Wohnungen

Partituranordnung und originale Stimmenbezeichnungen:
EA (S. 93): Flöten., Hoboen., Clarinetten I in B., Fagotte., Hörner I in E., Violine 1., Violine 2., Viola., Sopran., Alt., Tenor., Bass., Violoncell., Contrabass.
GA (S. 95): 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten in B, 2 Fagotte, 2 Hörner in Es, Sopran-Solo, Sopran, Alt, Tenor, Baß, 1. Violine, 2. Violine, Bratsche, Violoncell, Kontrabaß, Orgel (ad lib.)

1	Cb (Org) 1	EA: „Org. tac.“
23	VI I/II 1	EA: „col Org.“
35/36	Org	Bg. nur in GA
39	VI I/II 1	GA: \Rightarrow erst nach T. 40.
43	Cb (Org) 1	EA: „Org. tac.“
46	Cb (Org) 1	EA: \Leftarrow beginnt nach, nicht bei 1
63	Va	Bg. nur bis 8
87	Clt I	EA: \Leftarrow beginnt bereits bei 1; NA gleicht an Ob I an
92/93	VI I/II	EA: \Rightarrow bereits ab, nicht nach 3
111/112	Cor I/II, Sgst	EA: \Rightarrow endet vor T. 112, \Rightarrow beginnt bei T. 112.1
116	Cb (Org) 1	EA: „col Org.“
123	Cb (Org) 2	EA: „Org. tac.“
124–148	Sgst	GA: ohne Melismenbg.
132	VI I 1	GA: ohne Staccatopunkt
140	Ob 3	EA: mit redundantem <i>f</i>
141	Clt 2	EA: mit redundantem <i>f</i>
149	Cb (Org) 1	EA: „col Org.“
155/156	Clt I/II, Va, Vc	EA: Artikulationsbg. jeweils bis zum Ende der Haltebg.
159/160	Clt II, Vc	EA: Artikulationsbg. jeweils bis zum Ende der Haltebg.
160/161	Clt I	EA: Artikulationsbg. jeweils bis zum Ende der Haltebg.
160–163	Va	EA: Artikulationsbg. jeweils bis zum Ende der Haltebg.
165–172	Va	EA: Artikulationsbg. jeweils bis zum Ende der Haltebg.
167	Vc	EA: \Leftarrow beginnt bereits vor dem Taktstrich
171/172	Clt	GA: ohne \Rightarrow
172	Fl, Ob	EA: \Rightarrow endet erst bei 3
172	Fg	EA: \Rightarrow nur bis 1; GA \Rightarrow endet erst bei 3
172	A, B	GA: \Rightarrow endet bereits bei 1
173/174	Vc	EA: Artikulationsbg. jeweils bis zum Ende der Haltebg.

V. Ihr habt nun Traurigkeit

Partituranordnung und originale Stimmenbezeichnungen:
EA (S. 112): Flöten., Hoboen., Clarinetten I in B., Fagotte., Hörner I in D., Violine 1., Violine 2., Viola., Sopran Solo., Sopran., Alt., Tenor., Bass., Violoncell., Contrabass.

GA (S. 114): 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten in B, 2 Fagotte, 2 Hörner in D, Sopran-Solo, Sopran, Alt, Tenor, Baß, 1. Violine, 2. Violine, Bratsche, Violoncell, Kontrabaß

1	Cb (Org) 1	EA: „(Org. tacet.)“
4/5	Cor I	EA: Kettenbg. T. 4.1–2 und T. 4.2–T. 5.1
12	Va 5	EA, GA: Bg. erst ab 6
12	Va 6	EA: „a2“ statt „div.“
13,		
17/18	S solo	GA: ohne Melismenbg.
26	Va	EA, GA: Bg. erst ab 2; NA gleicht an Vc, Cb an
36	Va II 1–2	GA: ohne Bg.
64	Fl, Ob 3	EA: \Leftarrow beginnt erst nach der Note
65/66	Vc, Cb	GA: Artikulationsbg. beginnt bei T. 65.3
69	Clt II 5	# nur in GA
69	Fl, Ob, Clt,	
	Fg, Cor	GA: \Rightarrow beginnt bei, nicht nach Zz 3
71–74	Sgst	GA: ohne Melismenbg.

VI. Denn wir haben hie keine bleibende Statt

Partituranordnung und originale Stimmenbezeichnungen:
EA (S. 125): Piccolo, Flöten., Hoboen., Clarinetten I in A., Fagotte., Hörner I in C., Hörner I in E., Trompeten I in C., Positiven I u. II, Trompeten I in C, D., Violine 1., Violine 2., Viola., Sopran., Alt., Tenor., Bass. (encl. lieblich), Bass solo, Violoncell., Contrabass.

GA (S. 127): Kleine Flöte, Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten in A, 2 Fagotte, Kontrafagott I (ad lib.), 2 Hörner in C, 2 Hörner in E, 2 Trompeten in C, 1. u. 2. Posaune, 3. Posaune, Tuba, Trompeten I in C G D, Sopran Solo, Sopran, Alt, Tenor, Baß, 1. Violine, 2. Violine, Bratsche, Violoncell, Kontrabaß, Orgel (ad lib.)

Der Solo-Bass (Bariton) ist in EA mit dem Chor-Bass notiert; der Wechsel wird durch die Beischrift „solo“ bzw. „Chor“ angezeigt; NA folgt der Partituranordnung von GA, wo der Solo-Bass ein eigenes System erhalten hat.

3	Cb (Org) 1	EA: „(senza Org.)“
28	Bar solo	EA: Hinweis „BARITON SOLO.“ schon bei T. 27 (vor Seitenwechsel)
30	Cb (Org) 1	EA: „(col Org.)“
40	Cb (Org) 1	EA: „(Org. col Basso t. s.)“
	Va	„senza sord.“ nur in GA
76	Cb (Org) 1	EA: „col Org.“
78	Fl picc 1	GA: ohne Artikulationspunkt
80	Va 1	GA: ohne Artikulationspunkt
85, 131	Vc, Cb 4–6	EA, GA: e-f-as (Vc) bzw. E-F-As (Cb); vgl. aber Va (sonst col Vc) und Cfg (sonst col Cb) und den untypischen Abstand zwischen Vc und Cb
		EA, GA: ohne Artikulationspunkt
		EA: Artikulationsbg. bis Ende des Haltebgs.
90	B 2	EA: \Leftarrow bereits ab 1
109–111	VI II, Va	EA: Artikulationspunkte nur in GA
122	Bls.	EA, GA: ohne Artikulationspunkt; NA gleicht an S und A an
127/128	Vc, Cb	EA: „Org. tacet.“
136	T 3, B 2	EA: „Org. tacet.“
150	Cb (Org) 1	EA: „Org. tacet.“
152ff.,		
204	Sgst	EA: Vokaltext „Tod, wo ist dein Stachel“ mit Ausrufezeichen statt Fragezeichen; NA folgt GA (so auch der gedruckte Text in EA, S. 4)
172	Clt II 3	EA: irrt. mit #
178	Cb (Org) 1	EA: „col Org.“
208	Timp 1	EA: mit Artikulationspunkt
208	Fl picc	GA: mit Beischrift „kleine Flöte tacet“; EA erst in T. 213 „Piccolo tacet“
215	Cb (Org) 4	EA: „(senza Org.)“
224	Cb (Org) 1	EA: „(col Org.)“
234	Cb (Org) 7	EA: „(Org. tacet.)“
248	Cb (Org) 1	EA: „(col Org.)“
266	Fl II, Ob II, Clt I,	
	Cor II/IV 2	EA: jeweils als ♪ notiert
279	Cor I/II,	
	Tr I/II 2	GA: ohne Artikulationspunkte
280	Tr I/II 3	GA: ohne Artikulationspunkte
281	Cor I/II 3	GA: ohne Artikulationspunkte
282	Va 1	Beischrift „div.“ nur in GA
286	Fl II 1–2	EA, GA: (irrtümlich?) ♪ . a2 statt 1–2; vgl. aber Ob I
286	Ob	EA, GA: <i>f marc.</i> bereits bei 2; vgl. aber Fl, S
286–287	Trb III/Tuba	EA: Artikulationspunkte einfach unter das System gesetzt und wohl nur zu Tuba gemeint; GA: Artikulationspunkte (irrtümlich?) zu Trb III gesetzt
288	Org	GA: ohne Artikulationspunkte; NA gleicht an T. 314 an.

297	A 1	EA: <i>g</i> ; NA folgt Konjektur der GA
316	Cb (Org) 2	EA: „(Org. tacet)“
323	A 1	EA: <i>g</i> ; NA folgt Konjektur der GA
336	Fg, Va, Vc	EA, GA: Haltebg. 2–3 gemeint statt Artikulationsbg. 1–2 und 3–4?; Vc: Artikulationsbg. 1–4 fehlt in EA
338	Fl I/II, Ob I/II, Clf I/II, Fg I/II	GA: letzte Note mit Artikulationspunkt
338	Cor I–IV 1	GA: mit Artikulationspunkt
338	Cb (Org) 3	EA: „(col Org.)“
343/344	A, VI II	EA: Artikulationsbg. bis Ende des Hbg.

VII. Selig sind die Toten

Partituranordnung und originale Stimmenbezeichnungen:

EA (S. 171): Flöten., Hoboen., Clarinetten I in B., Fagotte., Hörner I in F., Hörner I in E., Posaunen., Harfe., Violine 1., Violine 2., Viola., Sopran., Alt., Tenor., Bass., Violoncell., Contrabass.

GA (S. 172): 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten in B, 2 Fagotte, Kontrafagott I (ad lib.), 2 Hörner in F, 2 Hörner in E, 3 Posaunen, Harfe, Sopran, Alt, Tenor, Baß, 1. Violine, 2. Violine, Bratsche, Violoncell, Kontrabaß, Orgel (ad lib.)

1–4	Cor I/II	GA: mit Haltebg.
1	Cb (Org) 1	EA: „Org. col Basso.“
1	Org	GA: mit <i>p</i> statt <i>f</i> ; vgl. aber Vc und Cb
8	Cfg 8	GA: ohne Artikulationspunkt; vgl. aber Vc und Cb
28	Cfg	GA: „dim.“ schon bei, nicht nach 1; NA gleicht an Vc und Cb an
41	ATB 1	GA: $\ll = \gg$ erst nach, nicht bei 1
54	Cb (Org) 2	EA: „(Org. tacet)“
58	VI I 1–4	EA: Bg. 1–3 und 1–4 (wohl unvollständig korrigierter Stichfehler)
70	Va 1	GA: irrt. <i>cis</i> '
100	VI, Va, Vc	mit redundantem „cresc.“
100	Vc 3	EA: \ll beginnt bereits bei 2
102	Cb (Org) 1	EA: „(col Org.)“
111	Org 1	GA: „Ped.“ kursiv gesetzt, aber wohl keine Herausgeberzutat
121	Fl I/II, Clf I/II 3	EA, GA: <i>dim.</i> trotz \ddagger bereits bei 2
124	Fl I/II, Clf I/II 2	GA: <i>p</i> nur in GA
141	Fg I 1	EA: ohne Artikulationspunkt
141	Trb III 3	EA, GA: ohne Artikulationspunkt
143	Fl I	GA: ohne Angabe „I“, aber wohl nicht „a 2“ gemeint
158	Fg 1–2	EA, GA: Bg. endet erst bei 3; nicht an Vc und Cb
158	Arpa o/uS	\ddagger bei Zz 3 (oben) bzw. 4; ist in EA*
159	Fl I/II	GA: nach Überbindung; statt <i>a³/f</i>

Metronomangaben

Die ältesten Auflagen enthalten von Brahms autorisierte Metronomangaben, die allerdings von fremder Hand und nicht ganz vollständig sind. Siehe dazu das Vorwort.

I. Selig sind die Leid tragen

T. 1 M. M. $\text{♩} = 80$

II. Denn alles ist wie

T. 1 M. M. $\text{♩} = 80$
T. 75 M. M. $\text{♩} = 80$
T. 127 Tempo I
T. 198 M. M. $\text{♩} = 56$
T. 206 M. M. $\text{♩} = 108$

III. Herr, lehre doch mich

T. 1 M. M. $\text{♩} = 52$
T. 173 M. M. $\text{♩} = 54$

IV. Wie lieblich sind deine Wohnungen

T. 1 M. M. $\text{♩} = 92$

V. Ihr habt nun Traurigkeit

T. 1 M. M. $\text{♩} = 104$

VI. Denn wir haben hie keine bleibende Statt

T. 1 M. M. $\text{♩} = 92$
T. 82 M. M. $\text{♩} = 112$
T. 208 M. M. $\text{♩} = 100$

VII. Selig sind die Toten

T. 1 M. M. $\text{♩} = 80$



Chormusik erleben Jederzeit. Überall.

- Eine App mit den bedeutendsten Chorwerken des 17. bis 20. Jahrhunderts
- Carus-Klavierauszüge mit hervorragenden Einspielungen bekannter Interpreten
- Coach zum Erlernen der eigenen Chorstimme
- Schnelle Passagen können im Slow-Mode geübt werden
- Navigationen und Blätterwechseln
- Klaviervorspiel
- Für Android und Smartphone (Android und iOS)

Experience Choral Music Anytime. Anywhere.

- An app with the top choral works from the 17th to the 20th century
- Carus vocal scores, synchronized with first class recordings by top performers
- Acoustic coach helps you learn your own choral part
- Fast and difficult passages can also be practiced in slow mode
- Page turning and navigation just as in the printed vocal score
- For tablet and smartphone (Android und iOS)


carus music
 THE CHOIR APP

www.carus-music.com