

Johannes  
**BRAHMS**

---

**Geistliche Chormusik**  
Sacred Choral Music

Gesamtausgabe der motettischen Werke  
Complete edition of the motets, sacred songs and choruses

Ave Maria op. 12  
Begräbnisgesang op. 13  
Marienlieder op. 22  
Der 13. Psalm op. 27  
Zwei Motetten op. 29  
Geistliches Lied op. 30  
Drei geistliche Chöre op. 37  
Zwei Motetten op. 74  
Fest- und Gedenksprüche op. 109  
Drei Motetten op. 110

mit einer Einführung von / with an Introduction by  
Karl Michael Komma

herausgegeben von / edited by  
Günter Graulich



---

Carus 40.179





# I N H A L T

Vorwort . . . . .	4
Ave Maria, op.12 . . . . .	23
Orchesterfassung . . . . .	24
Orgelfassung . . . . .	38
Begräbnisgesang, op.13 . . . . .	45
Marienlieder, op.22 . . . . .	67
1. Der Englische Gruß . . . . .	68
2. Marias Kirchgang . . . . .	70
3. Marias Wallfahrt . . . . .	72
4. Der Jäger . . . . .	74
5. Ruf zur Maria . . . . .	76
6. Magdalena . . . . .	77
7. Marias Lob . . . . .	78
Der 13.Psalm, op.27 . . . . .	79
Orchesterfassung . . . . .	80
Orgelfassung . . . . .	92
Zwei Motetten, op.29 . . . . .	101
1. Es ist das Heil uns kommen her . . . . .	102
2. Schaffe in mir, Gott, ein rein Herz . . . . .	110
Geistliches Lied, op.30 . . . . .	119
Drei geistliche Chöre, op.37 . . . . .	127
1. O bone Jesu . . . . .	128
2. Adoramus te . . . . .	129
3. Regina coeli . . . . .	131
Zwei Motetten, op.74 . . . . .	137
1. Warum ist das Licht gegeben Benedictus . . . . .	138 146
2. O Heiland, reiß die Himmel auf . . . . .	147
Fest- und Gedenksprüche, op.109 . . . . .	153
1. Unsere Väter hofften auf dich . . . . .	154
2. Wenn ein starker Gewappneter . . . . .	160
3. Wo ist ein so herrlich Volk . . . . .	168
Drei Motetten, op.110 . . . . .	177
1. Ich aber bin elend . . . . .	178
2. Ach, arme Welt . . . . .	183
3. Wenn wir in höchsten Nöten sein . . . . .	184

# Einführung von Karl Michael Komma

Der Gedanke, sämtliche geistlichen Chorwerke von Johannes Brahms mit Ausnahme des *Deutschen Requiems* in einem Band vereinigt herauszugeben, entspringt nicht jener modernen Sammelleidenschaft, die im Konzertleben oder in der Edition von Schallplatten dazu treibt, Gesamtwerke oder -gattungen darzubieten, wobei immer auch die Verkäuflichkeit eine Rolle spielen mag. Hier sind wir in einem verhältnismäßig wenig bekannten Gebiet, wenn man von den immer wieder interpretierten Meisterstücken absieht. Auch die Literatur hätte – damit der mangelnden Betreuung von Brahms auf wissenschaftlichem Gebiet insgesamt entsprechend – bis heute nicht viel aufzuweisen, was in den Komplex der geistlichen Chormusik des Komponisten gut einführen könnte, wäre nicht 1958 die Bonner Dissertation von Siegfried Kross (*Die Chorwerke von Johannes Brahms*) erschienen<sup>1</sup>. Damit war der erste und zugleich auch gründlichste Versuch gelungen, diese in Brahms' Gesamtschaffen beträchtliche Werkgruppe im Zusammenhang zu würdigen, die einzelnen Stücke vor allem nach ihren Entstehungszeiten und -bedingungen festzulegen und mit Einzelanalysen in die Tiefe zu dringen. Das war ein großes Unterfangen, wenn man bedenkt, daß doch auch die weltlichen Chorwerke, die Chorkantaten, besonders aber das *Deutsche Requiem* in dieser Titelgebung eingeschlossen waren. Im folgenden wird fast stets auf die historiographischen Einzelheiten der Arbeit von Kross Bezug genommen.

Der Sinn dieser Ausgabe ist vorweg darin zu suchen, daß dem Chorleiter ein Buch an die Hand gegeben sei, in dem er in zeitlicher Folge die geistliche Chormusik von Brahms zur Verfügung hat, wobei die kleinen Handstücke und Studienwerke der Lehr- und Werdejahre genau so ernst genommen werden wie die großen Meistermotetten. Ganz ohne Zweifel gibt es bei Brahms überhaupt und so auch auf diesem Gebiet eine deutliche Entwicklungslinie. Dabei bleibe dahingestellt, ob die gängige Behauptung von seiner spontanen Bemeisterung in Form und Gattung oft oder jeweils von „Rückschritten“ gefolgt war. Es geht aber hier nicht um jene zünftlerische Abwägung von Vor- und Nachteilen, die so gerne geübte Zensurierung im steten Vergleich mit der reifsten Leistung, die „eben leider“

im Frühwerk noch nicht da war. Vielmehr sollte man liebevoll selbst die vergessenen und abseits stehenden Stücke daraufhin betrachten, was schon alles vom „echten“ Brahms darin ist. Dieser so selbstkritische Musiker hat die Drucklegungen gutgeheißen. Das geschah freilich immer zum Zeitpunkt des entsprechenden Entwicklungsstandes. Aber man wird solchen Werken nicht gerecht, wenn man zum Beispiel im einen oder anderen strenge Kontrapunktik vermißt. Der Charakter und die Bestimmung des Einzelwerks ist entscheidend, das Schlichte, Liedhafte ist genau so berechtigt wie das Festliche, Gedankenschwere. Es ist sehr aufschlußreich, schon in den frühesten Stücken Grundzüge zu erkennen, die den späten Brahms so deutlich kennzeichnen. Ich nenne nur z.B. die früh durchbrechende Kraft, melodische Modelle, ja auch nur motivische Substanzen immer neu zu fassen, zu variieren. Das bezieht sich auch auf harmonische Abläufe. Oder aber die von Anfang an zu beobachtende Fähigkeit, das Altgut der Musik persönlich zu fassen und zu tönen.

Dieses Altgut ist die Grundlage auch der Chormusik von Johannes Brahms. Hier handelt es sich um jeden cantus firmus, sei er Volkslied, Choral der Gregorianik oder Martin Luthers, um Chorsätze der Renaissance und des Barock, aber auch der Wiener Klassik wie der unmittelbaren Vorgänger Schumann und Mendelssohn. Man würde diese Chormusik zutiefst mißverstehen, wenn man sie nur unter dem billigen Stichwort des Historismus behandeln wollte. Der sich so stark an geschichtlichen Bildern und Vorbildern orientierte<sup>2</sup>, hatte so viel Kraft, daß er letztlich sein Eigenstes durchsetzen konnte und nicht mit bläßlichem Aufguß des Uralthergebrachten sich zufrieden gab wie so mancher Cäcilianer. Gerade der strenge Satz und die mit ihm verbundene Unbedingtheit des Singens und Sagens führt dann ja auch zu Werken, die die besten Freunde nicht mehr verstanden. Clara Schumann konnte zur Motette *O Heiland, reiß die Himmel auf*, op.74/2 nichts anderes sagen, als daß Brahms sich „sehr künstlich aus der Affaire gezogen“ habe: „...schön aber kann ich ein solches Chaos von aufeinanderfolgenden Harmonien nicht finden ...“<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Siegfried Kross, *Die Chorwerke von Johannes Brahms*, Berlin 1958.

<sup>2</sup> Vgl. dazu: Imogen Fellinger, *Brahms und die Musik vergangener Epochen*, in: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen*, hg. von Walter Wiora,

Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd.14, Regensburg 1969, S.147 ff.

<sup>3</sup> A.a.O., S.361; *Clara Schumann – Johannes Brahms, Briefe*, 2 Bde, hg. von Berthold Litzmann, Leipzig 1927, S.372.

Es ist bei Brahms gar kein Wunder, daß am Anfang der Werkgruppe, also in der Zeit von 1858, ein liedhaftes *Ave Maria*, op.12, steht. Die je sechsteiligen Liedgruppen op.3, 6 und 7 hatten den Komponisten bereits als den großen Lyriker bekannt gemacht, während er auf instrumentalem Gebiet um die Sonate rang und seine Variationskunst bewies. Es ist die *Detmolder Zeit* mit dem Göttinger Zwischenspiel, in der Brahms als Chordirigent wertvolle Erfahrungen sammelte. Er fand Gefallen am „hellen, silbernen Klang“ der Frauenstimmen, die ihm „namentlich in der Kirche mit Orgel“ „ganz reizend“ erschienen<sup>4</sup>. Daß der Lutheraner sein op.12 ausgerechnet über das Mariengebete aus dem Brevier Pius V., des Vollstreckers auch der musikalischen Konzilsbeschlüsse von Trient, schrieb, darf zu Grübeleien ebenso wenig Anlaß geben wie seine Kürzung der Fürbitte „ora pro nobis“. Diese hat er später, Dezember 1863, im *Regina coeli* (T.31-40) noch einmal vertont. Es ist das romantische Marienbild, das da aufschimmert. Brahms hatte es nicht nur im Volkslied (op.22 vereinigt sieben *Marienlieder!*), sondern auch im Lied seiner Vorgänger und der Lyrik der romantischen Dichter kennengelernt. Rieter und Biedermann in Winterthur verlegten das *Ave Maria* 1861 und gaben ihm ein ganz aus dem Geist der Romantik geschaffenes Titelbildchen mit: *Beter knien vor der „Marienkappell“*. Aber das stimmte doch ganz zu dem, was Brahms, der enthusiastische Leser deutscher Dichtung, vielleicht wenig vorher in E.T.A.Hoffmanns „*Lebens-Ansichten des Katers Murr*“ gelesen hatte: „Eben zogen, als die Mädchen bei der Kapelle angekommen, die am äußersten Ende des Parks befindlich, die Landleute von dannen, die die Litanei vor dem mit Blumen geschmückten und mit vielen Lampen erleuchteten Marienbilde gesungen ...“<sup>5</sup>. Hoffmann selbst hatte aus diesem Geist, der norddeutsche Protestant aus dem Geiste der auch von ihm entdeckten süddeutschen Kunst und Natur, seine „*Canzoni per 4 Voci alla Capella*“ geschrieben, in denen z.B. das *Ave maris stella* ein Musterbeispiel frühromantischer Palestrina-Renaissance darstellt. Ich möchte im Anschluß an Kross<sup>6</sup> ebenfalls annehmen, daß die Fassung mit Orgelbegleitung die ursprüngliche war und erst später eine Orchesterfassung eingerichtet wurde. Das Chorlied für vierstimmigen Frauenchor wird in seinen beiden Stollen (denn eine barförmige Anlage ist unverkennbar) meist von duettierenden Stimmpaaren gesungen. Diese aber haben bei allem echoartigen Ineinandergreifen, sobald die Vierstimmigkeit voll eintritt, nicht kontrapunktisch-imitatorischen, sondern in ihrer girlandischen Terzseligkeit homophonen Charakter. Der durchgängige Wiegerhythmus in Sechsstellen erinnert nicht allein an Mendelssohns *Berceusen-* und *Barcarolenstücke*. Er ist uralte volksliedhaft und gehört zum „*Kindelwiegen*“, mit dem wohl Brahms diesen Mariengruß assoziierte.

Angesichts dieses anmutigen und schlichten Liedgebildes in Sorgen zu verfallen, es könnte „den Zugang zu Brahms' wirklich gewaltigen Leistungen“ in seiner geistlichen Chormusik „verbauen“, muß man als übertrieben bezeichnen. Wer würde denn von der *Liebestreu* sich die *Vier ernstesten Gesänge*, oder von Regers *Mariae Wiegenlied* sich seinen Gesang *An die Hoffnung* stören lassen! So schwach wie die Kritiker (Edwin Evans<sup>8</sup> vor Siegfried Kross) meinen, ist dieses Jugendwerk gar nicht. Man wird ihm bei der richtigen Einstellung bald seine Reize abgewinnen: die bogige Melodik über den Orgelpunkten, die aparte Harmonik mit ihren zarten Verfremdungen (schon T.4, wo aus der Tonika eine Wechseldominant-Sept wird!), Trugschlüssen und Querständen. Könnte es denn „brahmischer“ lauten als in den Takten 86 ff., die schon Klänge des Requiems vorahnen lassen?

\*

Der *Begräbnisgesang*, op.13, 1858 komponiert und drei Jahre später in Winterthur bei Rieter und Biedermann erschienen, nimmt im Chorschaffen von Brahms, wie Kross<sup>9</sup> ausführlich darlegt, eine wesentlich gewichtigere Stelle ein. Der Komponist benutzte sieben Strophen des noch heute in der evangelischen Kirche gebräuchlichen Liedes (EKG 174) der böhmischen Brüder, das Michael Weisse 1531 verdeutschte. Die achte Strophe wurde merkwürdigerweise nicht in die Komposition einbezogen, vermutlich, weil sie Brahms von der Begräbnis-Thematik und dunklen Grundfarbe weggeführt hätte. Er sagt zwar selbst, daß er „keine Choral- oder Volksmelodie benutzt habe“, aber der motivische Keim der ersten zwei Takte im Terzraum ist mit dem jonischen Lied der Brüder verwandt. Auch sonst (Strophe 4 und 6) ist Choralton, Liedhaftes bestimmend.

Die Beziehung zum *Deutschen Requiem*, zumal zu dessen zweitem Chor (Trauermarsch), sind mehr allgemeiner Natur. Es gibt aber im Gesamtwerk von Brahms so manche Stellen, die deutlichere Verwandtschaft zum *Begräbnisgesang* aufweisen. Es sei nur an das *Intermezzo cis-Moll* op.117, Nr.3 erinnert, das zwar den auftaktigen Gegenrhythmus von Anapäst zu Grundlage hat, während hier schwere Daktylen den Trauermarsch bestimmen. Unisono-Einleitung hier wie dort. Die zeitliche Nachbarschaft der *Klavierballade* op.10, Nr.1 (nach der schottischen Ballade „Edward“) von 1856 bedingt die Verbindung beider Kompositionen, besonders der Strophe 3 mit ihren triolischen Bläserhythmen. Akkordbrechungs-Begleitung in Triolen (Str. 4,6) gestaltet nicht nur wesentliche Teile der Harfenpartie im Requiem. Strophe 4 und 6 wirken wie eine Vorahnung der *Altrhapsodie* op.53 („Ist auf deinem Psalter...“)! Aus dem Volksgesang kannte Brahms die Gegenüberstellung von Vorsängerstimme und Chor. Sie hat in seiner ersten Klaviersonate (1853) den Satz des Andante („Verstohlen geht der Mond auf ...“) bestimmt, der ebenso wie der *Begräbnisgesang* in c-Moll steht und triolische Trauerhythmen in die Begleitung einblendet.

<sup>4</sup> Brief an Frl. von Meysenburg, in: Florence May, *The life of Johannes Brahms*, London 1905, deutsch von Ludmilla Kirschbaum, Leipzig 21911; zit. nach Hans A. Neunzig, *Johannes Brahms in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt Taschenbuch rm 197, Hamburg 1973, S.50.

<sup>5</sup> E.T.A.Hoffmann, *Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*, Stuttgart (Reclam) 1972, S.205 f.

<sup>6</sup> A.a.O., S.72.

<sup>7</sup> A.a.O., S.76.

<sup>8</sup> Edwin Evans, *Historical Description and Analytical Account of the Entire works of Johannes Brahms*, 4 Bde, I: *The Vocal Works*, London 1912-1938, S.57.

<sup>9</sup> A.a.O., S.76 ff.

Andante op. 1

Ver - stoh-len geht der Mond auf

Tempo di marcia funebre op. 13

*p*

Poco lento op. 22, Nr. 6  
*sempre p*

An dem ö - ster - li - chen Tag Maria Magda -  
le - na ging zu dem Grab

Andante con moto op. 117, Nr. 3

*molto p e sotto voce sempre*  
senza Ped.

Andante op. 121, Nr. 1

Denn es ge - het dem Men-schen wie dem Vieh

In der kontrapunktischen Strophe 5, die zum motettischen Chorsatz ein geradezu Mahler'sches Bläserensemble (Klarinetten-Terzbänder!) fügt, kommt es T. 66 ff. zu einer kühnen chromatischen Modulation von f-Moll nach E-Dur durch enharmonische Verwechslung (67), dabei singt der Baß mit der 2. Posaune ein Stück Ganztonreihe („Der Leib schläft bis am letzten Tag“), die man figurenhafte verstehen könnte.

\*

Die sieben Marienlieder, op. 22 (1859/60), waren ursprünglich fast alle für Brahms' Hamburger Frauenchor konzipiert und wurden nachträglich für gemischten Chor gesetzt. Die schlichten Stücke bieten insgesamt reichlich Gelegenheit, über Brahms' Verhältnis zum Volkslied nachzudenken. Die Nummern 1, 2, 3 und 7 stützen sich auf Kretzschmer-Zuccalmaglios „Deutsche Volkslieder mit ihren Originalweisen“, Berlin 1840.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Vgl. dazu auch Walter Wiora, *Die rheinisch-bergischen Melodien bei Zuccalmaglio und Brahms*. Alte Liedweisen in romantischer Färbung, Bad Godesberg 1953, bes. S. 19 f.

Zuccalmaglio, den die zünftige Volksliedforschung seiner Zeit als „Fälscher“ bezeichnete, war Mitarbeiter von Schumanns „Neuer Zeitschrift für Musik“. Aber auch wegen seiner genial-poetischen, romantischen Art, Volksliedtexte und -weisen über Landschaften und Zeiten hinweg so zu kombinieren, daß sie zu neuer Einheit verschmolzen, war er dem Volkslied-Enthusiasten Brahms vertrauter als die trockenen Sammler. Von der oben zitierten ersten Klavier-sonate bis zu den *Deutschen Volksliedern mit Klavierbegleitung* von 1894 hat er immer wieder auf Zuccalmaglio zurückgegriffen.

Schon bei der Betrachtung des *Ave Maria* wurde des romantischen Zuges gedacht, der hier aus dem Wesen von Brahms spricht. Marienverehrung im Lied gehörte zu seiner Zeit jenseits von konfessionellen Schranken zum poetischen Wesen in Dichtung, Musik und Malerei.

So schlicht und gedrängt die sieben Strophelieder auch sein mögen, es ist doch in beinahe jedes sehr viel Kunstfertigkeit hineingeheimnist. So beginnt schon „Der Englische Gruß“ (Nr. 1) quasi motettisch mit Vorausimitation und inversiver Motivik (Tenor), werden Achtelgruppen (T. 11) komplementär und imitatorisch gesetzt. Die sechste, quasi themafreie Strophe beginnt dann vollends wie ein kanonischer Motettensatz, ehe sie wieder in den bisherigen Duktus einmündet.

„Marias Kirchengang“ (Nr. 2) benützt ein rufartiges, kurzes Modell, das Brahms wie einen cantus firmus in die Mitte des Satzes (Alt) verlegt. Als sechste Strophe hat er in der Durvariante ein Glockengeläute komponiert. Solche Freiheit der Komposition entspricht auf hoher Ebene dem Verhalten Zuccalmaglios.

Auch im dritten Lied „Marias Wallfahrt“ (Nr. 3) gibt es eine solche „Freizone“: im Anschluß an die vier Strophen mit dem eigenartig weiträumigen Lied-„Cantus“ in der Oberstimme erklingt eine Schlußstrophe im gegensätzlichen Dreierhythmus  $\frac{3}{4}$  bzw.  $\frac{3}{8}$ . Kross spricht hier mit Recht von einem Anknüpfen „an das ältere deutsche Chorlied“<sup>11</sup>.

Auch „Der Jäger“ (Nr. 4) zeigt eine kompositorisch freie Einblendung (Strophe 3–5). „Der Engel blies sein Hörnlein“ gibt Anlaß zu stimmpaarigen Horngängen, während einzelne Hornrufe in kanonischem Quintabstand in die Vierstimmigkeit einbezogen sind.

Mehr als bisher entfernt sich „Ruf zur Maria“ (Nr. 5) vom volksliedhaften Melodieduktus (T. 7ff.), vollends aber in Strophe 3, wo „fast auf einem Ton ... der Gebetstext gesprochen“ wird, während die Binnenstimmen chromatisch färben. Kross („Die dritte Strophe ... hat eigentlich keine Melodie mehr“)<sup>12</sup> notiert nicht, daß die psalmodische Oberstimme nichts anderes ist als die Baßweise der ersten und zweiten Strophe.

„Magdalena“ (Nr. 6) verarbeitet wieder ein sehr kurzes Liedmodell. Der Gang zum Grab läßt Brahms an seinen *Begräbnisgesang* erinnern, ja er zitiert ihn tongetreu in den Takten 2 und 3! Die Beziehung ist viel interessanter als die fragwürdige Textbetonung an dieser Stelle.

„Marias Lob“ (Nr. 7) beschließt in aller Schlichtheit den Zyklus. Wieder ist ein Mensurwechsel von bewegtem Viermaß auf schwingenden Dreiertakt als Beispiel für das Alt-hergebrachte im Lied und im Chorlied bemerkenswert. Im  $\frac{3}{4}$ -Teil wird durch die Paarigkeit der Sequenzketten innige Verwandtschaft mit dem Melos der Nr. 5 offenbar.

Brahms hat sich zu seiner Arbeit an op. 22 mit bezeichnenden Briefsätzen bekannt: „Die Gedichte sind alte schöne Volkslieder und die Musik etwa in der Weise der alten deutschen Kirchen- und Volkslieder“.<sup>13</sup> Das Historische ist aber in diesem frühen Opus der Chorkomposition des Meisters ganz eingetaucht in die Aura der romantischen Harmonik, ja schon die gleichsam volksliedartigen Melodien, die die Stelle von cantus firmi einnehmen, sind von Takt imprägniert mit dem Melos der romantischen Ära, vielmehr mit dem, das Brahms damals längst unverkennbar als sein eigenes in vokalen und instrumentalen Werken entwickelt hatte.

<sup>11</sup> A.a.O., S. 106.

<sup>12</sup> A.a.O., S. 109.

<sup>13</sup> *Johannes Brahms' Briefe an J.P. Simrock und Fritz Simrock*, 4 Bde., hg. von Max Kalbeck, Berlin 1917/19, S. 23.

Der 13. Psalm *Herr, wie lange willst Du mein so ganz vergessen*, op. 27, konnte von Kross genau mit 21. August 1859 datiert werden. Brahms nennt ihn in einem Atem mit dem *Ave Maria*, als er ihn Clara Schumann ankündigt. Auch dieses Stück besteht in mehreren Fassungen, ursprünglich mit Orgel (oder Pianoforte), später auch in einer Instrumentierung für Streichorchester. Fast alle Brahms-Biographen und wissenschaftlichen Bearbeiter seines Werkes haben das Stück ungünstig beurteilt. Kross legt auf mehreren Seiten dar, warum es ohne Eigenständigkeit (weil von „Mendelssohn’scher Weichheit und Glätte“), voll Armut der Erfindung, ja „nicht von einer gewissen Banalität frei“<sup>14</sup> sei. Damit aber kommt diese Psalmvertonung gewiß zu schlecht weg, sie wird geradezu verkannt. Aus ihr spricht bereits eine tiefe Vertrautheit mit der Chormusik des Barock, die wichtiger ist als das Abfärben romantischer Vorbilder. Auf Schritt und Tritt begegnen in diesem op. 27 die Modelle einer von der Rhetorik, der Figurenlehre geprägten Musik. So wirkt etwa die Terzlosigkeit T. 46 ff., vor allem aber T. 54 ff. historisch, wenn die leere Chorquint (Kross: „Vollends unmotiviert und ‘gemacht’ wirken schließlich die eingeschobenen Stellen bloßer Gebetsrezitation in mystischem Piano und mit der leeren Quinte, ein quasi-Sprechgesang.“)<sup>15</sup> den Text „erleuchte meine Augen“ oder „im Tode entschlafe“<sup>16</sup> figurenhaft deuten. Die falsobordone-Rezitationen sind als Erbstücke der alten Chormusik zu verstehen. Im *Deutschen Requiem* (V, „wie einen seine Mutter tröstet“) werden sie zu erschütternder Wirkung kommen. Auch die durch Pausen abgesetzten Rufe „Herr, – Herr, – Herr“, die das Requiem (III, „Herr, – Herr“ oder „und – mein Leben ...“) steigend wieder bringt, gehören mit den typischen Kennzeichen der „Suspensio“ zur barocken Rhetorik. Erstmals in Brahms’ Chorkompositionen ist auch (op. 27, T. 51 ff.) ein affekthafter „harter Gang“, ein „Passus duriusculus“ eingesetzt, ein Vorläufer ungezählter Figuren dieser Art. Sopran I und II nehmen an der symbolischen Deutung des Textes teil, das Schmerzliche, Leidensvolle der Todesnachbarschaft andeutend, während der Satzgrund im Alt mit der Synkope T. 53, aber auch schon T. 51 f. eine zusätzliche Figur zur Anwendung bringt. Es ist unmaßgeblich, ob Brahms jemals etwas von der Figurenlehre hörte oder nicht. Aus der Erfahrung mit alter Chorliteratur kommt er, der geborene Lyriker und Wortvertraute, zwangsläufig zu Lösungen, die engstens an die Tradition anknüpfen. Daß das aber nicht regelhaft und schulmäßig geschieht, sondern – wie bei Kanon und Fuge – „con alcune licenze“, sehe man in nachfolgendem Beispiel. Die  $\frac{4}{4}$ -Bildungen zeigen zusammen mit dem D<sup>7</sup>-Komplex von T. 51 bis 53 Brahms, den „Modernen“. Von der modulatorisch erreichten Neapolitanerharmonie geht es zur Tonika g, wobei im brahmsischen Gestus der Linie des 1. Soprans die alte Lamento-Chromatik der Todesklage mitschwingt.

Soprano I  
51 Soprano II

*poco f* daß ich nicht, daß ich nicht im Tode entschlafe

Alto

Wenn Kross die fallenden Terzen der imitatorischen Einsätze T. 60 rügt<sup>16</sup>, so muß doch hier schon auf eine Eigentümlichkeit von Melodik und Harmonik des reifen und späten Brahms hingewiesen werden, die sich bereits früh ankündigte. Ein Mißverständnis aber sei vor den Praktikern erörtert, weil es sich durch die Aufführungsweise bis heute fortsetzt. *Allegro non troppo* (T. 60ff.) bezieht sich keinesfalls auf die Viertel! Es kann, in vernünftiger Relation nur die punktierte Halbe betreffen, also  $\frac{1}{2}$  wie vorher  $\frac{1}{4}$ , und das am besten um 72. Dann wird der Schlußteil, den man verzogen und damit eben langweilig kennt, beflügelt und zügel wie so viele enthusiastische Lieder von Brahms mit der bezeichnenden Harfenbegleitung, dann wird das jubelnde Drängen über den Orgelpunkten stark und lebendig, und dann werden auch die in der Kammermusik und in der Sinfonik des Meisters so häufig anzutreffenden Duolenzüge im Dreiermaß zu steigenden Satzmitteln, die nun nicht mehr als lähmend oder „bombastisch“ mißverstanden werden können.

\*

1855 markiert den Abschnitt in Brahms’ Werden und Schaffen, in dem die alte Musik, die historische Kompositionsweise wie Kanon und Fuge im Mittelpunkt seines Interesses standen. J.S. Bach galt das Hauptaugenmerk, führende Theoretiker des 18. Jahrhunderts waren in die Studien eingeschlossen. Kein Wunder, daß gerade in der geistlichen Chormusik die alten Techniken erprobt wurden. Kanon, Fuge und kontrapunktische Variation (z. B. nach Art der Chaconne) ziehen sich fortan durch das vokale und instrumentale Werk des Meisters<sup>17</sup>. In der etwas komplizierten Datierungsfrage der *Zwei Motetten*, op. 29, hat Kross Klarheit geschaffen<sup>18</sup>. Damit muß man die erste, *Es ist das Heil uns kommen her*, in den Sommer, bzw. Frühjahr 1860 verlegen, die zweite, *Schaffe, in mir, Gott, ein rein Herz*, mit ihren Anfängen schon in das Jahr 1857.

„*Es ist das Heil uns kommen her*“ (Nr. 1) ist natürlich keine „Fuga à 5“, sondern eine zeilenimitierende Choral-motette, der Brahms einen vierstimmigen Liedsatz mit reicher Unterstimmenbewegung voranstellt. Er könnte taktweise von Bach sein, wenn man von gewissen dominantischromantischen Harmonik voraussetzt. T. 1 und 2 kommt es zwischen Sopran und Tenor zu einer jener Lizenzquinten, die Brahms in seiner Sammlung „Oktaven und Quinten u. A.“<sup>19</sup> wohl nicht als „schön, ausdrucksvoll, charakteristisch“ klassifiziert hätte.

Die Liedweise<sup>20</sup> aus dem 15. Jh., die 1523 in Nürnberg auftaucht, gehört zu den stärksten Reformationsweisen. Das Gedicht, nach Römer 3, 21–28, ist von dem Württemberger Paul Spret (Speratus). Er verfaßte es im Kerker zu Olmütz. Es wurde bald zum Kampfgesang. Die melodische Gestalt des Chorals in der Barform, mit reprisenhaft transponiertem Motivbezug zum Anfang in der letzten Zeile, bietet die schönsten Möglichkeiten zur Vorausimitation wie zu kontrapunktischen Binnenverschränkungen. Brahms exponiert die nahezu identischen Stollen (A<sub>1</sub> und A<sub>2</sub>), d. s. T. 1–55, weiträumig, die Stimmen Tenor, Alt, Sopran und Baß je mit eintaktigem Abstand setzend, wobei bereits T. 15/16 im Alt die nicht diminuierte Choralgestalt in Halben aufscheint. Wie sehr er schon Meister des Motettenstils war, beweist er spätestens ab T. 25 mit der Vorausimitation der zweiten Textzeile. Da gibt es eine Engführung zwischen Tenor und Sopran (25/26), sowie (T. 27 ff.) durch alle kontrapunktierenden Stimmen abgeplitterte Teilmotive, die aus den Substanzen der Liedweise und des vorausstehenden Liedsatzes herüberdringen. Den Abgesang gestaltet der Komponist dann nicht

<sup>14</sup> A. a. O., S. 114 ff.

<sup>15</sup> A. a. O., S. 117.

<sup>16</sup> A. a. O., S. 118.

<sup>17</sup> Vgl. dazu Siegfried Kross, *Brahms und der Kanon*, in: Festschrift Joseph Schmidt-Görg 1957, S. 175–187.

<sup>18</sup> A. a. O., S. 121 ff.

<sup>19</sup> Aus dem Nachlaß herausgegeben und erläutert von Heinrich Schenker, Wien 1933.

<sup>20</sup> Vgl. Siegmund Helms, *Johannes Brahms und das deutsche Kirchenlied*, in: *Der Kirchenmusiker* 21 (1970), S. 39–48.

mehr so streng. Wohl wird (T.55 ff.) wieder vorausimittiert, diesmal sogar mit „tonaler“ Beantwortung im Alt, während der Sopran (57) Duxgestalt mit Comeskopf aufweist. Das ist natürlich kein „subdominantischer“ Einsatz! Von T.64 an verdichtet sich eine Arbeitsweise, die schließlich (70) dazu verführen könnte, von Hoqueten zu sprechen. Die Suspiratio-Figur (Pausen mitten in der Silbe) steht schon T.15 in den drei Oberstimmen. Hier wirkt aber offensichtlich noch ein anderes Prinzip herein, das seit Haydn im Nachvollzug alter Satzweisen „durchbrochen“ genannt wird. Motivabsplitterung im Auf und Ab der Stimmen, besonders schön im Zusammenhang mit der Quartschrittsequenz und der gegenströmig aufwärts gerichteten Achteifigur, zeigt Brahms nicht nur als Nachfahren der Meister der Renaissance und des Barock, sondern auch als gelehrigen Schüler der Wiener Klassiker. Vollends in der letzten Zeile (70 ff.) wird diese Verdichtung zum beredten Ausdruck des Textausdeuters Brahms, der Jesus Christus hier als Mittler mit einer gleichsam bindenden Figur zeichnet. Die sich überkreuzende chromatische Circulatio kann als eine weitere Symbolgestalt angesehen werden.

Nebenbei mag auf die später bei Schönberg und den Seinen so beliebte Wechselnote hingewiesen werden, die nicht zum Ausgangston, sondern zu seiner chromatischen Variante führt („zwölfteonige Wechselnote“ nennt man etwas unglücklich Erscheinungen wie *gis-fis-g*, vgl. Baß II T.71). Wir werden dem Phänomen bei Brahms noch öfter begegnen.

Rein lineare Analyse brächte schon bei diesem Werk zu wenig. Brahms ist als Kind seiner Zeit nicht nur Melodiker, sondern ebenso Harmoniker gewesen, der Klangwirkungen setzt, wo sie ihm notwendig sind. So ist der organale Parallelismus der drei Oberstimmen in T.18 mit seinen herben Quartsextbildungen, noch mehr dann so bittersüße Vorhaltschromatik wie T.69, 3.Viertel u.v.a. Eigentümlichkeit des Harmonikers Brahms.

Kross datiert „Schaffe in mir, Gott, ein rein Herz“ (Nr.2), überzeugend für Sommer 1857<sup>21</sup>. Was in dem Briefwechsel mit J.O.Grimm als „Kanon aus dem 51.Psalm“ bezeichnet wird, ist allerdings ein Wunder vorweggenommener Meisterschaft: ein doppelbogiger Introitus voll jener gerade bei Brahms so bewundernswerten Einheit von alten Elementen und neuer, d.h. romantischer Emotion. Das Oberstimmenmelos, dessen quartstrebiger Gestus noch in den Haydn-Variationen als Kopf des Chaconnen-Themas wiederkehren wird, ist in der Folge der zwölf Takte sowohl mit mixolydischen Reminiszenzen angereichert als auch mit dem akkordischen Aufstieg zur Sept der Zwischendominant alt und neu zugleich. Der aus der instrumentalen Melodik der Generalbaßzeit (vgl. J.S.Bach, Schlußrondo im Violinkonzert BWV 1042, T.3/4 u.v.a.) stammende Gestus wird aus einem rein figurativen in einen bezeichnend emotionalen Charakter gewandelt. Brahms liebt ihn bis in die Zeit der *Vier ersten Gesänge* (IV, T.4 u.ä.), ob das Ziel des Aufstiegs nun die Sept oder die Oktav ist. Seit Mozart gelang kaum irgendwo ein solch glückliches Amalgam aus alt und neu im melodischen Bogen. Dieser Diskantbogen wird zweimal gesetzt und in den

Unterstimmen (T, T.3; A, T.4; T, T.10; B1, T.14; T, T.17, 21; B1, T.22) vielfältig imitiert. Der schönste Kunstgriff aber liegt im Kanon „per augmentationem“: Baß 2 unterbaut die beiden Bogen mit einer doppelten Vergrößerung<sup>22</sup>. Von fern schimmern uralte formale und kontrapunktische Techniken wie die der Isoperiodik und Isorhythmie herein.

Nach diesem Introitus in G (quasi mixolydisch) verdüstert sich die Harmonik in ein hochchromatisches g-Moll. Dieses *Andante espressivo* (!) ist nun wirklich eine Fuge mit allem Drum und Dran, freilich auch mit Freiheiten, die die streng barocke Fuge verändern. Der thematische Topos, von der Quint zum Grundton fallend, ist allvertraut. Seine abwärts gerichteten Quartschritte stellen Umkehrungen der Introitus-Kopfmotive dar. Die chromatische Tendenz ist hier schon sichtbar. Im ersten Kontrapunkt wird sie nochmals intensiv wiederholt, diesmal als Ausdruck des Flehens im „*passus duriusculus*“. Man könnte diese Fuge in vier Durchführungen gliedern. Die vierstimmige Fuge exponiert regulär, nur kommt es im Tenor zur Aneinanderfügung zweier erster Kontrapunkte, während (T.37f) die beiden Oberstimmen den zweiten Kontrapunkt in Terzenparallelen singen. Die zweite Durchführung setzt bereits mit Engführungen ein. Schon T.44 erscheint im Baß eine Spur der Themenumkehrung augmentiert, während der Tenor die Umkehrung mit dem Sopranthema engführt. Es ist schließlich die Umkehrung des Themas, der sogar der erste Kontrapunkt in Umkehrung zugesellt wird, die das Feld behauptet. In der dritten Durchführung werden die drei Oberstimmen ohne Baß mit dem Rectus des Themas beschäftigt, der in zweimaliger Engführung zwischen Tenor und Alt, bzw. Alt und Tenor (augmentiert) erscheint. Auch der Sopran (T.61) mischt sich in die Engführungsrunde, wobei im Alt (62/63) das aus der Umkehrung resultierende Kopfmotiv des Introitus der Motette erklingt. Die vierte Durchführung wird zunächst in voller Vierstimmigkeit mit dem Rectus in Engführung bestritten. Wenn in Takt 74 der Halbschluß erreicht ist, leitet die Gruppe der drei Unterstimmen – gleichsam als Coda – mit dem Inversus in Engführung und dem in die Mitte genommenen ersten Kontrapunkt in der Umkehrung zu einem dunklen Schluß, der auch dynamisch zurückgenommen wird. Die Fuge steht nicht am Ende der Motette, sie vermittelt zum dritten Teil. Der ist nun sechsstimmig und in dreistimmigen Ober- und Unterchor geteilt. Der Männerchor beginnt, im dreistimmigen Satz wird ein Unterseptkanon mit einem Takt Abstand gesungen. Die neun Takte werden tongetreu vom Frauenstimmenchor aufgenommen. Der Abgesang (mit behaltemem Kanon) wird von den Männern getragen.

Was nun als vierter Teil der Motette (*Allegro*) folgt, sieht auf den ersten Blick wieder wie eine Fuge aus. Die Motivik (wie die des dritten Teils) ist wieder mit der der anderen Abschnitte verwandt, jetzt aber ausgeweitet zu „freudigen“ Quintschritten. Die tonale Beantwortung des Sopranthemas durch den Alt, den Tenor und die gekoppelten Bässe gestaltet eine reguläre Exposition, die in T.118 schon wie von einer neuen Durchführung mit dem vorgezogenen Sopraneeinsatz (Dux mit Comeskopf) überlappt wird. Die beiden Elemente des Themas (Fanfarenkopf und absinkende Girlande) werden enggeführt, die Girlande teilt sich (123) vom Kopf und beherrscht das jubelnde, nun wieder fünfstimmige Musizieren, bis (*Animato*) der Themenkopf dominiert und enggeführt wird. Noch einmal die (vgl. Introitus) bezeichnende Wendung zur Subdominant, nach generaler Pause die feierliche Schlußkadenz.

<sup>21</sup> A.a.O., S.122.

<sup>22</sup> Vgl. *Ein Deutsches Requiem*, II, T.233 ff. (S/T).



**Geistliches Lied**, op.30, für gemischten Chor und Orgel oder Pianoforte, gehört der Studienzeit von 1856 an. Paul Flemings Gedicht „Laß dich nur nichts dauern mit Trauren“ hat der Dichter nicht umsonst Ode genannt. Es ist einer der schönsten Gesänge der „Teutschen Poemata“. Brahms vollbringt das Kunststück, lyrische Weichheit mit strengster Kanontechnik zu verbinden. Schon in der Orgeleinleitung fallen die zweimaligen Sextneigungen zur Dominantsept auf. Die Wendung „mit Trauren“ (T.11 ff.), aber auch die Sextemphase „wie Gott es fügt“ (T.14 ff.) rühren von dieser sensiblen Ausdrucksmelodik her. Man hat über die Beziehung des Sopranthemas gerätselt. Es ist aber müßig, nach einem bestimmten Choral zu suchen, wo doch die gesamte Thematik des Chorsatzes „choraliter“ gehalten ist.

Die Strenge des Kanons (erste und dritte Strophe gleichlautend) ist frappant: Die Stimmpaare Sopran–Tenor und Alt–Baß singen Untertonen-Kanons durch das ganze Stück. Brahms nähert die Stimmen inmitten der Strophen („sei stille“, T.14 ff.; „der gibt“, T.29 ff.; „steh feste“, T.47 ff.) motivisch so an, daß der Verband noch dichter wirkt. Die Orgel führt frei polyphonisch, d.h. romantisch ein, beschränkt sich dann mit Ausnahme der Zwischenspiele auf stützende Begleitfunktion. Ein „Amen“ (nicht bei Fleming) in herrlichen Orgelpunkttakten beschließt den Gesang, nun mit Obernonnenkanon zwischen Baß und Alt, Unterseptkanon zwischen Sopran und Tenor, die aber beide freier gehandhabt werden und mit Durezzen ausklingen.

\*

Die **Drei geistlichen Chöre**, op.37, vor 1859 und 1863 (Nr.3) entstanden<sup>23</sup>, teilen mit op.3 oder op.27 das Los der Minderbewertung durch die Literatur. Besonders die ersten beiden Stücke pflegt man gering zu schätzen. Den Studiencharakter haben sie mit op.30 gemeinsam. Es ist vor allem der Eifer, komplizierte Kanonarten zu erproben, der aus ihnen spricht.

„**O bone Jesu**“ (Nr.1) ist in seinen achtzehn Takten eine Studie zum Kanon in der Umkehrung, wobei Sopran I und Alt II, Alt I und Sopran II gekoppelt sind. Die Kanoneinsätze der genannten Stimmpaare erfolgen in den Folgestimmen jeweils auf die unbetonte nächste Halbe. Das Gebilde entwickelt sich streng bis zu einem Halbschluß in T.6, hebt dann kanonisch neu mit einer aufsteigenden Sequenz an und endet T.11 mit einem Abgesang, der über einer Quartschrittsequenz Vorhaltsakkorde weiterreicht. Die komplementäre Bewegung der Außen- und Innenstimmen erweckt nochmals den Eindruck des Kanonischen. Wenn man auf den besonderen Habitus des jungen Kontrapunktikers hinweisen wollte, dann allenfalls mit der Quintenführung in T.1 und 7 bei den Mittelstimmen, auch mit der „Lösung“ eines Zwischen-dominant-Sekundakkords in einen Quartsextakkord (T.4 auf 5), der romantisch bedingten Quartsext-Vorliebe überhaupt, die sich noch T.16 äußert. Die Vorhaltswirrinis in T.5 kann durchaus mit dem Textgehalt „miserere“ im Zusammenhang stehen.

„**Adoramus te**“ (Nr.2) folgt offensichtlich dem Vorbild Palestrinas<sup>24</sup>. Ob Brahms die gleichnamige vierstimmige Antiphon des Altmeisters (V.Casan. 2760, 113) zu Gesicht bekam? Es ist mehr als Stilkopie. Das streng äolische,

aus dem „pneumatischen“ Geist mittelalterlicher Musik herstammende Spiel der Linien verflucht sich im vierstimmigen Kanon (jeweils Unterquartkanon zwischen Sopran I und II, mit eintaktigem Abstand zum zweiten Stimmpaar Alt I und II), der bis T.23 läuft. Brahms selbst beginnt mit der Dreiklangswendung (Sopran I, T.14) und der damit eingeleiteten Chromatik zu reden. In der nun überwiegend vollen Vierstimmigkeit klingt die Erfahrung mit dem Wiener klassischen Chorstil wieder, freie Quartsextakkorde auch hier (T.19, T.22). Von herber Schönheit die organale Kantilene (T.23 ff.), die nicht „parallele Sextakkorde“<sup>25</sup>, sondern unter der Haltestimme des Soprans mit ihrem typisch brahmsischen Duktus und Rhythmus zunächst acht Quartsextakkorde der drei Unterstimmen isometrisch bindet. Die durch große Aspirationen getrennten Anrufungen des Schlusses sind in der Art des Falsobordone gesetzt. Brahms folgt damit ein halbes Jahrhundert später der Palestrina-Begeisterung E.T.A. Hoffmanns.

Kross kann nicht genug von der Überlegenheit des „**Regina coeli**“ (Nr.3) und seiner „größeren musikalischen Lebendigkeit“ als „psychischer Eindrucksqualität“ sagen<sup>26</sup>. Die marianische Antiphon (Text Rom um 1170) ist in dieser Vertonung von Brahms schon deshalb „lebendiger“, weil sie zwei Solisten einem vierstimmigen Chor gegenüberstellt, und weil die musikalische Klassik mit ihrer Allegro-Melodik und Rhythmik den Hintergrund bildet. Die Solo-Stimmen jubeln einen Umkehrungskanon, der die Sekund g' als Achse hat. Der Ripieno-Chor fällt zunächst mit homophonen Alleluja-Rufen ein. Brahms „selbst“ tritt mit eigenster Melodik ab T.22 hervor. Nach dem Soloduet „Ora pro nobis“ im ausdrucksvollen Synkopenkanon beteiligen sich die Chorstimmen erstmals mehr an der Motivik der Soli mit Binnen-Imitationen. T.45 greifen die Solisten die Takte 11 ff. auf, aber nun wird auch der Chor (T.49 ff.) kanon-aktiv und singt sein „Gaude et laetare“ im vierstimmigen Umkehrungs-Doppelkanon, wobei Sopran I und Alt II, Sopran II und Alt I um die Achse g' gedreht werden. Der Solokanon läuft dann T.68 bis kurz vor Schluß (T.75, zuletzt oktavtransponiert) weiter, während der Begleitchor motivisch kontrapunktiert.

Der stilistische Abstand des Stücks zu seinen Geschwistern wird allein aus der Anzahl der D7-Positionen erkenntlich (T.19, 20, 22, 73 u.a., vgl. dazu die Nonenklänge T.54 und 65!).

\*

Die eigenartige Geschichte des zweifachen op.74 hat Siegfried Kross geklärt<sup>27</sup>. Sie verbindet **Zwei Motetten**, von denen die zweite 1860 als „eine neue Motette“ an Clara Schumann gesandt wird, während die erste ihren endgültigen Abschluß im Sommer 1878 fand. Aber auch das spätere Werk ist mit der frühen Schaffenszeit des Meisters verbunden, da der einzige Rest seiner „Missa canonica“ von 1856, das *Benedictus*, darin aufging. So umspannt das Werk über zwei Jahrzehnte! Zwischen den zuletzt besprochenen drei Chören von op.37 und op.74 liegen nicht nur gewaltige Leistungen auf dem Gebiet der Chormusik wie *Ein Deutsches Requiem* und die Chorkantaten von op.50 bis 55, sondern auch die *Haydn-Variationen*, die I. und die II. Symphonie. Nun ist die Zeit des Violinkonzerts, in der Brahms das zweiteilige Werk abschließt und zur Veröffentlichung bringt.

<sup>23</sup> A. a. O., S.140 ff.

<sup>24</sup> Vgl. dazu Paul Mies, *Gedanken zu Palestrinas Missa „ad fugam“ und zwei Werken von Johannes Brahms und Heinrich Lemacher*, in: *Musica sacra*, 78 (1958), S.317–322; Kross, a. a. O., S.538 ff.

<sup>25</sup> A. a. O., S.145.

<sup>26</sup> A. a. O., S.145 ff.

<sup>27</sup> A. a. O., S.360 ff.

Die vier- bis sechsstimmige Motette „Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen“ (Nr.1) verquickt in der Großform den strengen Eingangskanon und seine Evolution (4/4, d-Moll) mit dem aus der Vier- in die Sechsstimmigkeit wachsenden Kanon des *Benedictus* von 1856 (6/4, F-Dur), einem sechsstimmigen, kontrapunktischen Choralatz (4/4, quasi C-mixolydisch), der in einen 6/4-Satz und der Reprise des *Benedictus*-Kanon mündet; am Schluß steht der vierstimmige Choralatz „Mit Fried und Freud fahr ich dahin“ (d-Moll, 4/4) im Bach'schen Stil. Die Motette vereinigt nicht nur verschiedene Stil-schichten überhaupt, sondern auch mehrere Schichten Brahms'scher Vokalpolyphonie.

Das Poco Adagio (1. Teil) ist durch vier Doppelfragen „Warum“ gegliedert, die wie gewichtige Pfeiler im Raum der Polyphonie stehen. Sie sind zweifellos Auswirkungen der Vertrautheit mit mehrstimmiger Musik der Renaissance. Aber sie sind ganz bezeichnend für Brahms durch ihre fallenden Terzmotive: d'-b' (ergänze g'-e') - cis' - a. Der Charakter dieser Frage ist durch die Betonung der ersten Silbe besonders ausdrucksvoll, geradezu bohrend. Als dynamisches Echo im Forte und Piano staffelt sich der Klangraum in Vorder- und Hintergrund, während der Chor durch den Abstieg (T-s, D-t) wiederum zwei Regionen, eine hohe und eine tiefe, aufschließt. Man hat zunächst den Eindruck, ein doppelhöriges Werk zu hören. Es sei besonders darauf hingewiesen, daß dieser d-Moll-Teil mit der Durvariante der Tonika als Zwischen-dominante zur Subdominante beginnt. In äußerster Dichte hebt nun ein strenger vierstimmiger Kanon (von „Doppelfugensexposition“, so Kross<sup>28</sup>, kann keine Rede sein) an, der in absteigenden Quartan (vgl. die fallenden Terzen des Anfangs!) die Einsätze vom Sopran bis zum Baß ordnet. Dadurch kommt es zu einer Zirkelmodulation von d nach a, e, h, fis (T.18 setzt der Sopran mit einer Themenvariante in fis-Moll ein). Schon im T.21 ist die alte Tonika d durch Rückmodulation wieder erreicht. Nach Halbschluß und Zäsur folgt die zweite Fragesäule. Es lohnt sich, die gesamte melodische Entwicklung anhand des Diskants einmal näher anzusehen. Die kantige Linie ist ab T.6 chromatisch, T.7 beginnt der uralte Lamento-Modus mit dem „Passus duriusculus“. Insgesamt hat das Thema hochbarockes Gepräge und gehört in die Reihe der Nachfolge-Themen von Bachs „Thema regium“. Aber schon der Anfangsgestus weist auch auf Reger und Hindemith voraus.

Die Synopsis ist ein Versuch, das ungemein reiche Innenleben dieser Melodik zu deuten, ihre motivischen Verklammerungen, Entsprechungen und Varianten erkennen zu lassen. Ein besonderer Hinweis gilt der oben erwähnten chromatischen Wechselnote in T.9 und 14.

Es wäre aber verfehlt, hier eine Stilkopie zu vermuten. Dazu ist der Melodiker und Harmoniker Brahms zu eindeutig vorhanden, vgl. T.14, 17, 18, 19.

Mit T.28/29 setzt ein nicht mehr kanonisch-strenger, aber imitatorischer Evolutionsteil ein, der bald erkennen läßt, daß Brahms, der Melodiker und Harmoniker des „Deutschen Requiems“ am Werk ist. Vgl. T.32/33, besonders den Vorhaltsquartenklang auf 1 in 33! Die Struktur der Stimmen wird isometrischer (39 ff.). Brahms' Variationskunst zeigt zum Beispiel der Sopran mit der steigenden, variierenden Sequenz von T.32 bis T.36. Nach einer neuen Imitationsphase (43 ff.) erfolgt abermals metrische Beruhigung, bis das dritte „Warum“ intoniert wird. Nun erscheint in einem 3/4-Teil das Kanonthema unisono (S und T, dann A und B), wobei (T.59) der Lamento-Gang invertiert wird. Das wiederholt sich verändert und zusammenschließend von T.70 an. Vierte Frage „Warum“.

Das nun anschließende *Benedictus* aus der kanonischen Messe gehört einer anderen Zeit und anderen musikalischen Welt an. Es ist – und so wahrscheinlich die ganze „Missa canonica“ – ein romantisches Echo auf Palestrina. Man beachte die für Brahms bezeichnende Vorliebe für den reigenden 6/4-Takt, eine „geistliche“ Variante zu seinen vorzüglichsten Tanzbewegungen. Ob ihm Luthers herrliche Definition der polyphonen Kunst als „himmlischer Tanzreihen“ bewußt war? Die Kanoneinsätze erfolgen wie im ersten Teil absteigend und in Unterquarten, so daß aber (f'-c', b-f) nicht moduliert wird und das Geschehen in einer ruhigen Farbe verbleibt. Elfeinhalb Takte des *Benedictus* werden getreu mit dem Text „Lasset uns unser Herz samt den Händen aufheben“ gebracht. Dann setzen die Bässe als fünfte und sechste Stimme ein, so daß der Satz sich erweitert und einen orgelhaften, plagalen Charakter annimmt.

Der dritte, zweigeteilte Motettenteil („Siehe, wir preisen selig“) hat zunächst choralartigen Habitus, weil der Sopran T.104–117 einen cantus firmus zu singen scheint, dessen geistige Heimat der lutherische Choral ist, vgl. „Durch Adams Fall“. Einzig die drei Quartstreben (110–112) rücken die Weise aus der Schlichtheit eines Gemeindelieds, das wie ein Ruf mit der Reprise des Anfangs endet. In dieser a-b-c-a-Form, durchaus sechsstimmig, hell und klangprächtig, fungieren die anderen Stimmen freipolyphon mit Imitationen, die auch schon die Achtelpaare des Schlußchorals vorwegnehmen. Die

<sup>28</sup> A.a.O., S.370.



zweite Hälfte dieses dritten Teils greift wieder den 6/4-Takt auf, punktiert rhythmisiert. Es entsteht ein gleichsam doppelchöriges Musizieren in wechselnden Stimmkombinationen. T.125 ff. sind dann mit T.93 ff. des zweiten Teils identisch. So wird eine architektonische Klammer gesetzt.

Teil 4, der Choral „Mit Fried und Freud“, klingt wie ein Bach'scher Satz, man könnte ihn wegen der Achtelbewegung am ehesten mit BWV 382 vergleichen. Der Alt (T.140) greift mit der Figur g'fis'g'f das Kanonthema, bzw. seinen ersten Kontrapunkt (T.9, dann auch 12,16, 19) auf. Oder war der Choralatz früher geschaffen und wirkte so auf den Kanon des ersten Teils ein?

Dem vielschichtigen *Warum ist das Licht gegeben* steht die Motette „O Heiland, reiß die Himmel auf“ (Nr.2) in reiner Vierstimmigkeit und der alten Technik der Chormotette mit stropfenweiser cantus-firmus-Bearbeitung unproblematischer zur Seite. Ob sie gegenüber dem ersten Werk „erheblich abfällt“, wie Kross meint, und „immer im Schatten stehen“ wird, bleibe dahingestellt<sup>29</sup>. Man könnte im Gegenteil meinen, daß dies ältere Stück von 1860, in dem Clara Schumann erstaunlicherweise ein „Chaos von aufeinanderfolgenden Harmonien“ zu hören glaubte, schon wegen seiner gedrängten Entstehungszeit einheitlicher wirkt als die in Jahrzehnten gearbeitete „Warum“-Motette mit ihrem alten „Benedictus“-Teil.

Die fünf Strophen mit anhängendem Amen sind in verschiedener Weise polyphon strukturiert, aber so, daß bis zum Schluß eine schöne Steigerung und Verdichtung durchgehalten ist. Die erste Strophe ist schlicht, cantus firmus im Sopran, die übrigen Stimmen imitieren zeilenweise frei. Auch in der zweiten Strophe hält der Sopran das unveränderte Lied im schwingenden 3/2-Maß. Nun imitieren die andern Stimmen in diminuierter Form, in Vierteln. Der Tenor bringt (23f.), dem Text „im Tau herab“ entsprechend, das Initialmotiv in der Umkehrung. Der Alt setzt (T.29f.) das verkleinerte Thema in Es, der Dur-Dominante der Tonikaparallele. Schließlich folgen die kontrapunktischen Stimmen in immer dichteren Einführungen (T.30 ff.). In der dritten Strophe wird dem Tenor der cantus firmus anvertraut, die andern Stimmen kontrapunktieren in bildhafter Gegenbewegung. Jede Zeile mündet in triolische Melismatik („freilich etwas äußerlich“, urteilt Kross<sup>30</sup>), das bewirkt eine groß atmende Rhythmik – und ist ganz bezeichnend für den Melodiker Brahms, sein Lied, seine Kammer- und Orchestermusik. Erstmals wird dabei auch der Lied-Cantus in die Variation einbezogen. Die vierte Strophe hat Clara Schumann vermutlich zu ihrer Äußerung veranlaßt. Hätte sie an Roberts Faust-Chöre gedacht, wäre ihr wohl die ausdrucksvolle Vorhaltschromatik nicht so fremd erschienen. Es ist in der Tat ein „Adagio“, das würdig nach Bachs Chorsätzen und vor den Chören des *Deutschen Requiems* (Nr.V!) steht. Not und Tod werden in alter Weise durch Chromatik, den „passus“ des Lamento zum Ausdruck gebracht; der cantus firmus im Baß verändert sich ebenfalls unter diesem Druck, so daß es zu ergreifenden polyphonen Wirkungen kommt: T.62 beginnt der Baß mit dem „etwas harten Gang“, die anderen Stimmen antworten inversiv und diminutiv. Das „Chaos“ der daraus resultierenden Stimmen ist eine geheim enharmonische, hochchromatische Kette von expressiven Zusammenklängen. Der Takt war hier schon in alla breve geändert. In der letzten Variation wird die Bewegung auf 4/4 zusammengezogen. Gleichzeitig geschieht die Steigerung der Verdichtung in einem strengen Ge-

genbewegungskanon zwischen Sopran und Baß, denen Alt und Tenor in Gegenbewegungstendenz die imitierende Mitte halten. Das Amen schließlich ist am strengsten gesetzt, als Doppelkanon in der Umkehrung, wobei im Abstand eines Taktes Sopran und Baß, Alt und Tenor bis T.107 nach dem Gesetz verfahren.

Wenn diese Motette „im Schatten“ stehen sollte, dann in dem, der von mißverständlicher Deutung und mangelhafter Interpretation geworfen wird. Gute Chorleiter sollten sich ihrer annehmen.

\*

Ende Juni 1889 schrieb Brahms an Clara Schumann, daß im September in Hamburg „3 kürzere Doppelchöre a cappella von mir gemacht werden. Fest- und Gedenksprüche, op.109, so etwa für Feiertage wie Sedan etc. (herrliche Bibelworte)“<sup>31</sup>. Kurz vorher hatte er Hans von Bülow das Werk angekündigt und zu Sedan auch noch den Gedenktag an die Schlacht bei Leipzig und an die Kaiserkrönung in Vefsaillen genannt, dann allerdings lakonisch in Klammer gesetzt: „Doch besser nicht!“ Siegfried Kross hat sich ausführlich mit der Entstehung und dem zeitgeschichtlichen Bezug des Werkes auseinandergesetzt<sup>32</sup>. Heute sind die säkularen Anlässe noch mehr Geschichte geworden, und die Motetten stehen als rein „geistliche Chormusik“ vor uns, selbst wenn sie ab und an bei Festen und Feiern gesungen werden. Brahms' innerste Einstellung wird immer geheim bleiben, muß aber schon wegen der Wahl der Texte (I, Ps.22, 5-6, Ps.29, 11; II Luk. 11, 21 und 11, 17; III V.Mose 4,7 und 9) zweifellos im tiefsten geistlichen Sinn verstanden werden.

Es ist wichtig zu wissen, daß die Texte der *Fest- und Gedenksprüche* ihn schon lange zuvor beschäftigt. Aber der musikalische Charakter des Werks, dessen Stil nun alles hinter sich läßt, was Brahms an a-cappella-Musik zuvor geschrieben hat, ist von der späten Reife geprägt. Konzerte und Symphonien, Lieder und ein Großteil der Kammermusik sind eingebracht; es werden noch die Motetten op.110, die Quintette op.111 und 115, die späten Klavierzyklen op.116 bis 119, die letzten Kanons, die Vier ersten Gesänge und die Choralvorspiele op.122 folgen.

1885 hatte die Alte Schütz-Gesamtausgabe zu erscheinen begonnen. Philipp Spitta, der Herausgeber, war Brahms verbunden. Wie sehr sich der Komponist auf jeden Band freute, der neu herauskam, zeigt sein Brief aus Ischl 1892 an Eusebius Mandyczewski: „... Das ist ein üppiger Sommer! Ein neuer Band Schütz liegt da, ein Bach ist zu erwarten ...“<sup>33</sup> Frei und unabhängig von der Meinung des Apologeten Eduard Hanslick äußert er seine Begeisterung für den großen Henricus Sagittarius. Wenn er das folgende Hanslickwort aus den Erinnerungen des Kritikers noch gelesen haben sollte, muß es ihn mit Entsetzen erfüllt haben: „Ich würde lieber den ganzen Schütz verbrennen sehen, als das Deutsche Requiem, lieber Palestrinas Werke, als die Mendelssohns, lieber alle Concerte und Sonaten von Bach, als Schumanns oder Brahms' Quartette ... Ein schreckliches Bekenntnis – nicht wahr? Wenigstens ein aufrichtiges!“<sup>34</sup> Brahms hatte dem Freund 1884 über die Notwendigkeit der Pflege alter Gesangsmusik geschrieben: „Du wirst zwar sagen, die werden auch nicht gebraucht – sie sollten es aber, und sie werden es ganz ohne Zweifel immer mehr. Hier wären auch Opfer am Platz und würden sich in jeder Beziehung gewiß sicher lohnen.“<sup>35</sup>

Aber Brahms' Historismus war anders als der vieler seiner Zeitgenossen: er war produktiv. Wie kein anderer hatte er längst und immer wieder Technik und Wesen der alten a-cappella-Musik studiert und sich nicht umsonst immer wieder die härtesten Proben der Satzkunst abverlangt.

Hans Michael Beuerle formuliert es so: „Durch diesen konstruktiven Grundzug entfernt sich Brahms bereits mit den meisten seiner frühen A-cappella-Kompositionen um einen wesentlichen Schritt vom Ausgangspunkt der romantischen Palestrina-Renaissance, ohne freilich damit deren Hauptproblem, dem des Archai-

<sup>29</sup> A.a.O., S.376.

<sup>30</sup> A.a.O., S.375.

<sup>31</sup> Clara Schumann – Johannes Brahms, Briefe, II, S.384 f.

<sup>32</sup> A.a.O., S.434 ff.

<sup>33</sup> Johannes Brahms im Briefwechsel mit Eusebius Mandyczewski. Mitgeteilt von Karl Geiringer, ZfMw XV, 1933, S.352.

<sup>34</sup> Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben*, Berlin 1894, II, S.304.

<sup>35</sup> Imogen Fellingner, a.a.O., S.147 ff.

sierens, zu entgehen”<sup>36</sup>.

Der konstruktive Grundzug, die „auffallende Vorherrschaft teilweise äußerst komplizierter Kanonkonstruktionen“ liegt nun weit zurück. So kann man wohl auch nicht mehr vom „Archaisieren“ schlechthin sprechen. Wie hätte denn eine geistliche Chormusik ausgesehen, die ein „Progressiver“, etwa ein „Neudeutscher“ damals geschrieben hätte? Liszt archaisierte auf seine Weise nicht weniger, wenn er in der „Missa choralis“ gregorianische Musik neu prägen wollte, sich also „caecilianisch“, d.h. auf besondere Art historistisch, gab. Ja, die archaisierende Zweisprachigkeit im Stilus mixtus einer Kirchenmusik, die nervöse Reizharmonik und altertümlichen Sakralklang zu vereinen strebte, mußte die Abhängigkeit vom Alten nur umso stärker deutlich machen. Brahms' op.109 schlechtweg als archaisierende Musik zu bezeichnen, hieße ihren Gehalt und ihren Rang von Grund auf verkennen. Wohl sind die drei Motetten in der Konsequenz der romantischen Entfaltung alter Ideale stärkstens Vorbildern wie Heinrich Schütz und seinen Zeitgenossen verbunden. Aber was Brahms an dieser Stelle aus dem Wiedererweckten macht, wie er die Satz- und Strukturelemente seinem eigenen Stil integriert, so daß nicht mehr mit Fingern auf sie gezeigt werden kann wie auf schulmäßige Musterbeispiele, das ist meisterhaft und in der gesamten Chorliteratur dieser Zeit einzig dastehend. Kanonkünste sind nicht mehr nötig. (Wenn er noch Kanons schreibt, dann als heiteren Abgesang, als „unschuldige, kleine, verliebte Verse, die leicht und gern von hübschen Mädchen gesungen werden sollten“, so Brahms über op.113, die *Dreizehn Canons für Frauenstimmen*<sup>37</sup>.) Die Motetten op.109 sind von einer unnachahmlichen Freiheit des wogenden melodischen Duktus und der chorischen Klanggruppen, sodaß die Strenge der Doppelchörigkeit, die ständige Wechsel der Gruppierungen ermöglicht, gar nicht gehört wird. In äußerster Konzentriertheit entwickelt sich diese lebendige Musik, gerahmt in die vom Lied her genommene Bogenform. Dabei ist es bemerkenswert, wie Brahms nicht nur jedes Stück so anlegt, sondern den ganzen Zyklus, indem er Nr.3 in seinem melodischen Stoff stark auf Nr.1 bezieht.

Die venezianische Doppel- und Mehrchorpraxis brachte als einen ihrer beliebtesten Raumeffekte das Echo kurzer Klanggruppen auf gleicher Stufe, im Oktavabstand, oder die Antwort des Gegenchors auf quintverwandter Stufe. „Unsere Väter hofften auf dich“ (Nr.1) lebt ganz von solch echohafter Raumüberbrückung. Bezeichnenderweise hebt Brahms sich das reine Echo lange auf, es wirkt erst T.18/19 und 24/25 und hat dort („und wurden errettet“, „und wurden nicht zu Schanden“) besonders bekräftigenden Sinn. Im übrigen ist dieser achtstimmige Satz voll von Variation. Brahms sollte bald darauf sein Klarinettenquintett op.115 schreiben: wer könnte da erwarten, daß in der Motettenkunst dieser Jahre nicht ebendiese Meisterschaft der permanenten Variation zur Anwendung gekommen wäre? Anstelle der Echos treten noch mitten im Erklingen der Modelle variierte und erweiternde, also „durchführende“ Versionen auf. In dieser chorischen Prosa sind periodische Symmetrien vermieden: der erste Zweitakter wird schon in seiner Mitte von einer dreitaktigen, diminutiven Verarbeitung überwölbt; der zweite Zweitakter – mit Umkehrungstendenz in den Akkordintervallen – hakt bereits am Ende der Antwort ein und wird wieder mitteninne von einer dreitaktigen Verarbeitung gesteigert. Der dritte Zweitakter ist wieder in aufwärts gerichteter, inversiver Richtung gebaut, abermals fällt ihm der Gegenchor mitten ins Wort. Dann herrscht das Modell in der ursprünglichen

Richtung, der erste Chor hält die bisherigen Pausen nicht ein und variiert seinen Gestus unmittelbar anschließend. Dadurch kommt es zum erstenmal für mehr als ein, bzw. zwei Takte zu dichter, realer Achtstimmigkeit.

In T. 15 (Kadenz) beginnt („Zu dir schrienen sie...“) neue Motivik, die wieder im Wechsel der Chöre, zunächst sequenzierend, dann – wie oben ausgeführt – als Echo entwickelt wird. Durch Motivabspaltung wird die rhythmische Erregung der harmonischen Veränderung (Tp) kongruent, die Chorsequenzen und -echos erfolgen in umgekehrter Reihe, bis mit Mensuränderung, Trugschluß und Rückmodulation dieser Mittelteil seinen Abschluß findet. Die bisherige gegenhörige Technik wird nicht wieder aufgegriffen. In der Grundtonart, aber variiert, erscheint nun wieder die Thematik des ersten Teils, vom Worhythmus geprägt, punktiert, und nicht im doppelchörigen Antwortsinn, sondern („Kraft geben...“) simultan in beiden Männerchören (T. 29–37). Die 36/37 einsetzende Vollstimmigkeit stellt eine Variation der Männerchorpartie dar, die schließlich auch eine Rückbeziehung zu T. 12 und im plagalen „Segen“ zu 4 ff. bringt. Die diminutive, imitatorisch einsetzende Variante der Grundmotive geschieht nun im Chor I selbst, vgl. T. 38/39 oder 47. Die harmonische Grundierung des Schlusses bezieht T. 44 erstmals die Wechselsubdominant ein.

Der Abstand zum früheren Werk wird offenbar, wenn man die elementar kraftvolle und doch biegsame Melodik dieser Motette z.B. mit dem „Benedictus“-Zitat in op. 74/1 vergleicht. Da ist nirgends mehr romantische Blässe.

„Wenn ein starker Gewappneter“, das zweite Stück des Triptychons, geht aus der Dominanttonart. Wieder ist die Bogenform angewandt:

Der Text, über dessen Sinnzusammenhang innerhalb des Zyklus viel gerätselt worden ist (Lukas 11, 17b, gehört zur Austreibung des Teufels durch Beelzebub!), wird von Brahms so vertont, daß der „starke Gewappnete“ als eine Denkmalsgestalt der Fest- und Gedenktage der Nation verstanden werden könnte. Aber was bedeutet Brahms' Frage vom 19. März 1890: „Haben Sie die theologische, die jesuitische Spitzfindigkeit in Nr. 2 der Sprüche gar nicht gemerkt? ... Ich wollte schon vorher Sie immer einmal fragen, ob so etwas eigentlich erlaubt ist.“<sup>38</sup> Weder der Gefragte (Joseph Viktor Widmann, der mährische Lyriker und Librettist von Hermann Goetz' „Der Widerspenstigen Zähmung“), noch Brahms selbst haben je Auskunft gegeben. So wird der zweiten Motette immer ein Enigmatisches anhaften und nicht zu sagen sein, ob der „Gewappnete“ der Kaiser des Deutschen Reichs, Gott oder Beelzebub sei ...

Chor I wirft Chor II kurze Trompetenmotive zu, die dieser, in den Schlußton einfallend, sogleich tongetreu beantwortet. Meisterlich die rhythmische und intervallische Prägnanz des Motivs „Gewappneter“ und seiner Erweiterung, die in der Antwort schon den Keim der Modulation in sich trägt. Die sequenzierende Modulation ist T.12 abgeschlossen. Brahms hat für „bewahret“ eine großartig hinfahrende Achtelbewegung in Terzen. Von jetzt an wechselt die Chorinitiative: Chor II intoniert die fanfarenartigen Motive. T.17 hört die genaue Beantwortung auf, und es setzt ein Wechselspiel vorhaltsträchtiger Linien („in Frieden“) ein, das den Teil in der Tonika zum Abschluß bringt. Nach dem „Aber“ in Schütz'scher Chorrezitation steht der Mittelteil in der Mollvariante. Der Fall des uneinigen Reichs ist durch die Figur der fallenden Terzen symbolisiert, aber auch durch das Gefälle der stimmlichen und chorischen Anlage insgesamt. „Uneins“ fordert geradezu den ambivalenten übermäßigen Quintsextakkord fp, als ein modernes Mittel rhetorischer Wortausdeutung. Die Chromatik

<sup>36</sup> Hans Michael Beuerle, *Brahms' Verhältnis zum Chor und zur Chormusik*, in: *Melos/NZ*, 2. Jg. 1976, S.362. – Leider ist von Beuerles Diss. „Untersuchungen zum historischen Stellenwert der A-cappella-Kompositionen von Johannes Brahms“ nur dieses zweite Kapitel bisher zugänglich geworden.

<sup>37</sup> *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel etc.*, hg. von Wilhelm Altmann, Berlin 1920, S.395 f.

<sup>38</sup> *Johannes Brahms' Briefe an J. V. Widmann, Vetter und Schubring*, hg. von Max Kalbeck, Berlin 1915, S.104 f.

mit neapolitanischem Sextakkord und Vorhaltssext in der Dominant (zu g-Moll) meint das „Wüste“. Die übereinanderfallenden Häuser haben als rhetorische Figur die fallenden Terzreihen in kanonischer Verzahnung bekommen. Das Bild wird zweimal hingesetzt und führt wieder zur Tonika c. Aber ein drittes Mal fallen die Häuser übereinander, nun in Achtelketten, wieder kanonisch, die beiden Chöre dichter zusammengefügt und mit dunkler Unterdominant (Neapolitaner zu c) malend. In den Halbschluß fällt die neue Trompetenmotivik der Wechselchöre, die den rhythmischen und klanglichen Höhepunkt der Motette markiert. Dabei treten Quarturufe und Achtelterzbänder rectus und inversus auf. T.57 setzt der Chor II mit der Reprise des ersten Teils ein; bis T.83 läuft sie dem entsprechend ab. Der plagale Schluß weckt die Vorstellung des Segens und des Friedens.

Das unerhört zügige und mitreißende Stück läßt wieder die totale Assimilierung des Alten in den Personalstil von Takt zu Takt erkennen. Die Kontrapunktik des Mittelteils mit ihren Motivumkehrungen und Engführungen wirkt nirgends doktrinär oder studienhaft „historistisch“.

„Wo ist ein so herrlich Volk“ (Nr.3) ist nochmals im Bogen angelegt, und dies im klein- und großformalen Sinn. Wie in Nr. 1 herrscht auf- und absteigende Dreiklangsmelodik im reigenden Dreierhythmus. Brahms, der Melodiker, setzt sich auch da und dort über den sprachlichen Akzent hinweg, wenn seine Linie es erfordert. So ist z.B. „Wo ist ein so herrlich Volk“ betont, was natürlich auch der hervorhebenden Sinndeutung von „noch ein“ entspringen sein kann. Das Stück ist nicht mehr so streng doppelchörig, sondern in frei flutenden Gruppierungen mit wandernden Stimmpaaren angelegt. Der Meister sangbarer Melodik äußert sich mit dem blühenden Melos der T.13–18, hemiolische Schlußverbreiterungen gehören zu den selbstverständlichen Ausdrucksmitteln. Kurze, ein- bis zweitaktige Motive werden ausgetauscht, dabei wird der Text Glied um Glied intensiviert. Höhepunkt ist T.29 ff., wo die beiden Chöre in Hemiolik und harmonischer Tiefenwirkung der Subdominantregion „Gott ... anrufen“.

Der Mittelteil, der in sich – dem Text entsprechend – zweigliedrig ist, wächst aus der Stille des „Hüte dich nur“ in freier Imitation zu chorischer Deklamation („daß du nicht vergessest ...“), zu engster Chorverschönerung der „sehenden Augen“. Das Bedrohende des Gedankens „und daß sie nicht aus deinem Herzen kommen“ findet rhetorischen Ausdruck in der Chromatik des „passus duriusculus“, was vom Oberchor mit vertauschten

Stimmen (Sopran und Tenöre) aufgenommen wird. Von Takt 82 an läuft eine variierte Reprise des ersten Teils, T.96 schließt ein kanonisch imitierendes Amen das Werk. Der „himmlische Tanzreigen“ (im Walzertakt!) läßt den „geistlichen“ Chor nicht etwa „weltlich“ erscheinen. Die Amen-Figur, die freilich auch in einem tänzerischen Stück Brahms'scher Klaviermusik stehen könnte, ist durch den kontrapunktischen Zusammenhang gebunden.

\*

Die **Drei Motetten** op.110 zeigen als Gegenstücke nach dem Glanz der *Fest- und Gedenksprüche* die Nachtseite, Schmerz, Angst und Todesnot. In der Tonartenfolge e-Moll, f-Moll, c-Moll (– die Tonfolge e f c wirkt selbst wie ein Brahms-Motiv und kann mit ihren Varianten in Nr.2 und 3 mühelos aufgespürt werden –) ist dem Zyklus op.109 (F-Dur, C-Dur, F-Dur) eine dunkle Dreierheit an die Seite gesetzt. Brahms selbst hat die Stücke „viel bessere“ Motetten genannt, zögerte mit dem Gattungsbegriff, obwohl Nr.2, das Kross gerne schlicht Chorlied genannt haben möchte<sup>39</sup>, in seiner gedrängten Vierstimmigkeit Note gegen Note schon wegen des musikalischen Anspruchs ohne weiters in diese Gruppierung gehört.

„Sehr Ungleiches enthält dieses op.110“, merkt Kross an. Das trifft für die Unterschiede der biblischen und neugedichteten Texte, für Form, Besetzung und Satzweise zu. Aber es wird zu zeigen sein, wie stark die substantielle Gemeinschaft der drei Chöre ist.

„Ich aber bin elend“ (Nr.1), wie die Geschwisterstücke wohl 1889 entstanden, ist in seiner Tektonik von Kross genau beschrieben worden<sup>40</sup>. Wichtig ist, daß Brahms hier auf die in op.109 durchgehaltene Bogenform verzichtet und entwickelt. Das sieht auf den ersten Blick nicht so aus. Aber in den zweiten Teil, der im Gegensatz zum ersten echt wechselchörig ist, sind zwischen den Akkordrezitationen auf gleicher Tonhöhe, den falsobordoni, „Herr, Gott“-Rufe antiphonisch eingeschoben, die die Motivik des ersten Themas aufgreifen und variieren: vgl. T.21, II, Sopr., mit T.5, I, Sopr.; T.30, II, Ten. ist gar identisch mit T.5, I, Sopr.. T.27, II, Sopr., bringt einen Krebs von T.3, I, Sopr. – Daß auch der dritte Teil in seinem motivischen Innenleben starke Bezüge zum ersten Teil und Thema hat, zeigen die T.42 ff. in I, Alt, im Vergleich zu T.3 ff. in I, Sopran. E-Moll ist die Tonart der IV. Symphonie, die drei Jahre zuvor abgeschlossen wurde. Kein Wunder, daß die Thematik verwandt ist!

<sup>39</sup> A.a.O., S.464.

<sup>40</sup> A.a.O., S.458 ff.

„Ach, arme Welt“ (Nr.2) bringt als liedhafte Motette auf die Verse eines unbekanntes Dichters einen der ausdrucksvollsten Sätze des Meisters überhaupt. Kross<sup>41</sup> hat die Kunst der musikalischen Überwölbung des anders gebauten Gedichts überzeugend geschildert. Er hat auch auf den fraglosen Bezug zu Bachs „Es ist genug“, den Schlußchoral in BWV 60, hingewiesen. Deutlicher gesagt: es ist hier wie dort die Todesthematik, musikalisch u.a. durch die Ganztonstufen der ersten Zeile und den Sekundakkord einer unerwarteten Dominant in ihrer Herbheit zum Ausdruck gebracht. Zum Unterschied von Kross, der hier keinerlei Chromatik findet, muß auf die latent chromatische Grundhaltung, die leiterfremden Melodiestufen und Akkorde hingewiesen werden, an denen es nicht fehlt (T.1, 7, 10, 11, 12). – Ein „Kantionalsatz“? Nein: das würde einen durchwegs schlichten, vertrauten cantus firmus voraussetzen. Zwar gibt es innerste Beziehungen zu einem anderen Abschiedslied, dem „O Welt, ich muß dich lassen“, bzw. dem Isaac’schen Innsbrucklied; aber man spürt den künstlerischen Zwang, unter dem der Komponist eine Schlichtheit zu erreichen sucht, die nicht die des Volksgesanges sein kann, wenn man die Ekstase der zwei Takte „Dein Ehr, dein Gut, du arme Welt“ einmal ganz unmittelbar auf sich wirken läßt. Vielleicht ist dies kleine Werk eine der gelungensten Synthesen von barock und romantisch überhaupt.

„Wenn wir in höchsten Nöten sein“ (Nr.3) nimmt diese Affinität zum Choralgesang sogleich auf. Aber schon das weite Ausgreifen im Quintschritt zur Oktav

des Anfangstons rückt den Gesang in unmittelbare Nähe zur Gestik der Nr.1. Antiphonisches, nicht mehr in der blockhaften Form Chor gegen Chor, sondern freier und gleichsam fantasiehaft, wirkt in dem ganzen Stück, seiner bei Kross dargestellten Form A-B-A-B<sub>1</sub><sup>42</sup>. Der verdienstvolle Erschließer der Brahms’schen Chormusik hat auch das Mikroleben der Motive, der diminutiven Ableitungen, die sich unmittelbar an die Modelle anfügen, ge deutet. Im Folgenden seien einige Gegenüberstellungen zur besseren Erkenntnis der starken substantiellen Gemeinschaft der drei Chorsätze gegeben.

Notenbeispiel (siehe oben).

Die zyklische Bildung ist nicht zufällig. So unterschiedlich sich die drei Stücke auf den ersten Blick ausnehmen mögen, so sind sie doch durch viele feine Fäden miteinander versponnen. Der kontrapunktische Satz der alten Meister ist in den Händen des Erbwalters der deutschen Klassik und Romantik durch die Kunst der motivischen Variation als eines kontinuierlichen Prozesses verwandelt und damit zukunftsträchtig geworden.

Der Ausgabe liegen durchweg die Erstdrucke der betreffenden Werke zugrunde, wobei die Handexemplare des Komponisten aus der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien herangezogen wurden.

<sup>41</sup> A.a.O., S.461 ff.

<sup>42</sup> A.a.O., S.464 ff.

## Introduction

The foremost purpose of this edition is to give the choral director a book in which he finds Brahms' sacred choral music presented in chronological order and with the short exercise pieces and studies treated just as seriously as the long and masterly motets. Beyond any doubt there is a clear line of development to be seen not only in Brahms' works in general, but also in this special area. Yet we are not interested here in any kind of partisan weighing of pros and cons, or the so fondly practiced assignment of "marks" in the constant comparison with his mature achievements that "just unfortunately" were not yet present in his early works. To the contrary, we feel that the forgotten and seldom performed works should be considered with affection because of all of the "genuine Brahms" they contain. To understand Brahms, it is truly helpful to be able to recognize the basic features in his earliest pieces, that so clearly characterize the later Brahms. Let me name, for example, only the strength that broke through so early, the melodic patterns, or indeed, even only the constant reformulation and variation of motivic material – and this also holds true for harmonic progressions. Or again the ability (that can be observed right from the beginning) to grasp and set elements of traditional music in a personal way. The heritage of traditional music also provided the foundation for Brahms' choral music, in the form, namely, of all sorts of cantus firmus, whether a folksong or one of the Gregorian or Martin Luther chorales, whether Renaissance or Baroque chorus works, or even those of the Viennese Classical School and their immediate successors (like Schumann and Mendelssohn). One would most deeply misunderstand this choral music if one tried to treat it simply under the convenient catchword "historicalness". This composer, who was so strongly orientated to historical images and models, had, after all, enough power to be able to push through his most personal designs. Yet it was precisely the strict style of writing – and its concomitantly unswervable demands with respect to singing and speaking – that led to works that his best friends did not understand. Clara Schumann, for instance, could find nothing else to say about the motet "O Heiland, reiß die Himmel auf" Op. 74 No.2 than that Brahms had "very skillfully extricated himself from a difficult situation ... but I cannot find such a chaos of harmonies, one on top of the other, beautiful ..."

In the case of Brahms, it is not at all surprising that a song-like *Ave Maria* Op.12 is found at the beginning of his cyclical writing, namely, around 1858. It came during the Detmold period, with its interlude in Göttingen, in which Brahms gathered valuable experience as a choral director. He grew fond of the "bright, silvery sound" of women's voices that seemed "quite charming" to him, "namely in church with organ". It was the shining Romantic image of the Virgin Mary arising in his mind. Brahms had encountered it not only in the folksong (Op.22 brings together seven Marian songs!), but also in the songs of his forerunners and in the lyric works of Romantic poets. Continuing in Siegfried Kross' line of thought (see German footnote 1), I, too, assume that the version of "Ave Maria" with organ accompaniment was the original one and that an orchestral setting was not made until later. In its two "Stollen" or stanzas (for the bar form is unmistakable), this song for four-part women's chorus is usually sung by paired parts in duet. Yet – in spite of all of the echo-like intertwinnings – as soon as full four-part singing begins, the paired parts have a homophonic rather than a contrapuntally imitative character. The swaying rhythm that runs throughout in sixteenths brings to mind Mendelssohn's lullaby and barcarole pieces, but it is, in reality, an age-old characteristic in folksongs and is part of the "Kindelwiegen" (rocking the baby).

The *Begräbnisgesang* (Funeral Hymn) Op.13, which was composed in 1858 and published by Rieter and Biedermann three years later, takes a considerably more important place among Brahms' choral works. For it, Brahms used seven stanzas of the Bohemian Brothers' hymn that is still in use in the German Lutheran Church hymnal (No. 174) and that was adapted in German by Michael Weisse in 1531. Brahms said himself that he "did not use any chorale or folk tune", but the motivic germ in thirds in the first two bars is related to the Ionian hymn of the Bohemian Brothers. Moreover, the chorale tone and hymn-like elements are determining factors elsewhere (stanzas 4 and 6).

Almost all of the seven *Marienlieder* Op.22 (1859/60) were originally conceived for Brahms' women's chorus in Hamburg and subsequently set for mixed voices. The simply written pieces all offer ample opportunity to reflect on Brahms' relationship to the folksong. Nos. 1, 2, 3 and 7 are based on Kretzschmer-Zuccalmaglio's "Deutsche Volkslieder mit ihren Originalweisen" (German Folksongs with Their Original Tunes) that was published in Berlin in 1840. Yet, as simple and terse as the seven strophic songs may be, a lot of skillful workmanship is secretly invested in nearly every one. Thus *Der Englische Gruß* (The Angelic Greeting) begins like a quasi-motet with advance imitation and inverse motives (tenor), and groups of eighth-notes (bar 11) are used complementally and imitatively. The sixth stanza, quasi without a theme, then begins completely like a motet in canon form before returning to the previous movement.

*Marias Kirchengang* (The Virgin Mary Going to Church) makes use of a brief exclamation pattern that Brahms shifts (to the alto) in the middle of the piece like a cantus firmus. He composed bell ringing into the major-key variant in the sixth stanza. There are also similar "free zones" in the third song, *Marias Wallfahrt* (The Virgin Mary's Pilgrimage): The first four stanzas, with their oddly broad cantus in the upper voice, are followed by a concluding stanza in the contrasting compound rhythms 9/4 and 6/4. *Der Jäger* (The Hunter), too, shows a compositional technique of free insertions (stanzas 3 to 5). "Der Engel blies sein Hörnlein" gives rise to paired horn passages while individual horn calls in canon-like intervals of a fifth are drawn into the four-part writing. More than what precedes it, No.5 *Ruf zur Maria* (Invocation to the Virgin Mary) distances itself from a folksong-like melodic line (bars 7ff), fully so in stanza 3. *Magdalena* works up another short song pattern. The procession to the grave makes Brahms recall his "Begräbnisgesang", indeed he quotes it note-for-note in bars 2 and 3! *Marias Lob* (Praise of the Virgin Mary) closes the cycle in complete simplicity. Once again there is a change in mensuration from a lively, four-beat rhythm to a vibrant three-quarter time; as an example of an old tradition, it is remarkable. In the 3/4 section the intimate relationship to the melody of No.5 is made apparent by the pairing of the chains of sequences.

Kross was able to date the composition of *Der 13. Psalm, Herr, wie lange willst du mein so ganz vergessen* (How long wilt thou forget me, o Lord?), Op. 27, exactly as August 21, 1859. Brahms mentioned it in one breath with the "Ave Maria" when he advised Clara Schumann of it. This piece also exists in several versions, originally with organ (or piano), later in a setting for string orchestra as well. All through this Op. 27, we encounter musical patterns that receive their stamp from the rhetoric of the doctrine of figures. Thus, for example, the avoidance of thirds in bars 46ff, and especially in bars 54ff, take on a historical effect when the open fifths in the choral parts give figured interpretation to the words "erleuchte meine Augen" (illuminate my eyes) or "im Tode entschlaf" (fall asleep in death). The falsobordone recitations are to be thought of as "heirlooms" of early choral music. In the *Requiem* (No.V, "wie einen seine Mutter tröster" – as one is consoled by his mother) they achieve a staggering effect. With their typical signs for "suspiratio", the exclamations "Herr, – Herr, – Herr" (Lord – Lord – Lord), that are separated by rests and that the *Requiem* (No.III, in "Herr, – Herr" as well as in "und – mein Leben") brings with mounting intensity, also belong to Baroque rhetoric. For the first time in Brahms' choral writings, furthermore, an emotionally "harsh passage", a "passus duriusculus", is introduced (Op.27, bars 51ff), a forerunner of innumerable figures of this kind. It is unimportant whether Brahms had ever heard anything about the doctrine of figures, or not. After his experience with early choral literature he, a born lyricist and close "friend" of the word, necessarily arrived at solutions that were intimately bound to tradition.

1855 marked the point in Brahms' development and creativity at which early music, historical methods of composition like the canon and the fugue, were central to his interest. From that time on, the canon, the fugue and the contrapuntal variation (e.g., in the style of the chaconne) are to be found in his works repeatedly. S.Kross has brought clarity into the somewhat complicated question of dating the *Zwei Motetten* (Two Motets) Op. 29. As a result, the first motet, "Es ist des Heil uns kommen her" (Salvation has come to us), must be assigned to the summer or early fall of 1860, while commencement of work on the second motet, "Schaffe in mir, Gott, ein rein Herz" (Create me, Lord, a pure heart), even goes back to 1857. *Es ist das Heil uns kommen her*, No. 1, is, of course, not a "fuga à 5", but rather a line-imitating chorale motet that Brahms preceded with four-part hymn writing rich in movement for the lower voices. The hymn tune offers extremely lovely opportunities for both advance imitation and contrapuntal intertwinings. Brahms' exposition of the almost identical "Stollen" is broad, introducing the voices tenor, alto, soprano and bass at intervals of one bar each, whereby at bars 15/16 in the alto the chorale form without diminution appears in half-notes. The "Abgesang" (the third or "B" section) is then not so strict in form. There is again advance imitation (bars 55ff), it is true, this time even with "tonal" answering in the alto while the soprano (bar 57) shows dux form with the beginning of the comes. The "suspiratio" figure (the rest in the middle of the syllable) is found as early as bar 15 in the upper voices. And there is apparently still another technique at work as well, one that, since Haydn's time, has been called "durchbrochene Arbeit" (melody distributed among the various parts) in imitation of early styles of writing. In the last line (bars 70ff) this thickening of texture becomes completely the expression of the text-interpreting composer, who here, with a binding figure (so to speak), is drawing the picture of Jesus Christ as an intermediary. With this work a purely linear analysis would bring too little. As a child of his times, Brahms was not just a melody-writer but also equally a harmonizer who placed tonal effects where they seemed necessary to him.



Kross convincingly dates *Schaffe in mir, Gott, ein rein Herz*, No. 2, in the summer of 1857. What is labelled a “Canon from the Fifty-First Psalm” in the correspondence with J.O. Grimm is, however, a marvel of anticipated mastery: a double-arched introit full of exactly that combination (that is so admirable in Brahms) of early elements and new (meaning Romantic) emotions. The melody of the upper voice is simultaneously old and new. Stemming from the instrumental melodies of the thoroughbass period, the comportment is transformed from being purely figurative to being significantly emotional in character. Brahms loved it right down into the period of the “Four Serious Songs” (*Vier ernste Gesänge*). Since Mozart there had hardly been such a successful amalgamation of old and new in melodic phrases. The disant phrase appears twice and is imitated manifoldly in the lower voices. The loveliest artifice, however, is found in the canon “per augmentationem”: The second bar lays the foundation for the two phrases with a double augmentation. Age-old formal and contrapuntal techniques, like isoperiods and isorhythms, glimmer in from afar.

After the Introit in G major, the harmony darkens into the highly chromatic key of G minor. This *Andante espressivo* (!) is, in actuality, a fugue with everything in it, needless to say, also including liberties that alter the strictly Baroque fugue. The thematic scheme, falling from the dominant to the tonic, is all too familiar. Its descending fourths represent inversions of the opening motive of the Introit. The chromatic tendency can already be seen here. It is repeated again, with intensity, in the first counterpoint strand, this time as the expression of the entreaty in the “*passus duriusculus*”. The exposition of the four-part fugue is regular, except that junction of the first pair of contrapuntal statements is reached in the tenor while (in bars 37ff) the two upper voices sing the second counterpoint in parallel thirds. Strettos are found right at the beginning of the second development section. A hint of thematic inversion already appears augmented in the bass of bar 44, while the tenor, in stretto, brings the inversion with the soprano theme. It is finally the inversion of the subject, to which even the inversion of the first counterpoint is added, that dominates the field. In the third exposition the three upper voices are engaged in the retrograde of the theme, appearing twice in stretto between first the tenor and alto, then alto and tenor (augmented). The soprano, too, joins in the stretto (bar 61), whereupon the opening motive of the Introit of the motet, as it results from the inversion, is heard in the alto (bars 62/63). The fourth exposition begins in full four-part singing, with the retrograde in stretto. When the half-cadence is reached in bar 74, the three lower voices, grouped together, lead – as in a coda, so to speak – to a dark, dynamically diminished closing with the inversion in stretto and the first counterpoint subject (in the middle voice) in contrary motion. The fugue does not end the motet; it leads into the third section which, in turn, is for six voices divided into high (three-part) and low choruses. The male chorus begins; a canon at the seventh below is sung, in three-part writing, at a temporal distance of one measure. The nine measures are taken up note-for-note by the women’s chorus. The “Abgesang” (still maintaining the canon form) is sung by the men.

What then follows as *Allegro*, the fourth section of the motet, looks, at first glance, like a fugue. The motives (like those of the third section) are related to those of the opening sections, but are expanded to “joyful” progressions in fifths. The tonal answer, by the alto, the tenor and the coupled basses, to the soprano theme form a regular exposition that in bar 118, as if from a new development section, overlaps with the premature soprano entry (dux with the beginning of the comes). Two elements of the theme (the beginning of the fanfare and the garland) are in stretto; the garland, on being separated from the opening at bar 123, dominates the jubilant (once again five-part) music until the subject takes over (*Animato*) and is led into a stretto. Once more there is the characteristic turn to the subdominant key (cf. Introit) and, after a general pause, the solemn closing cadence.

*Geistliches Lied* (Sacred Song) Op. 30, for mixed chorus and organ or piano, belongs to Brahms’ period of study in 1856. In it he accomplished the skillful feat of combining lyrical gentleness with the strictest canon technique. It would be useless, however, to look for a particular chorale tune, for all of the themes in the piece are “chorale-like”. The strict regularity of the canon (the first and third stanzas are the same) is striking: The voice pairs (soprano-tenor and alto-bass) sing a canon at a ninth below through the entire composition. The organ enters in free polyphony, i.e., “romantically”, is then limited to the function of a supportive accompaniment except in the interludes. An “Amen” in measures of magnificent pedal point concludes the song, with a canon at a ninth above between bass and alto and one at a seventh below between soprano and tenor, both of which are given freer treatment, however.

The *Drei geistliche Chöre* (Three Sacred Choruses) Op. 37 that were written before 1850 and 1863 (No. 3), share with Op. 3 and Op. 27 the fate of being underrated in the critical literature. What in the main speaks out of them is the composer’s zeal in trying out complicated types of canons. In its 18 measures, *O bone Jesu* (O Good Jesus), No. 1, is a study in canon by inversion, whereby soprano I and alto II, alto I and soprano II are coupled together. The form is developed strictly up to a half-cadence in bar 6, then starts up canonically anew with a mounting sequence, ending in bar 11 with

an “Abgesang” that, through a progression in fourths, passes on to suspension chords. *Adoramus te* (We adore Thee), No. 2, apparently follows Palestrina’s example, but is more than a copy of his style. The strictly Aeolian music derived from the “pneumatic” spirit of medieval linear counterpoint becomes involved in the four-part canon. Brahms himself begins to speak with the triadic inversion (soprano I, bar 14) and the chromatic progression it introduces. In this predominantly full four-part writing his experience with the choral style of Viennese Classicism is also reflected. The invocations of the closing section, separated by long breaths, are set in the manner of the *falsobordone*. Thus Brahms was following E.T.A. Hoffmann’s enthusiasm for Palestrina a half-century later. The Marian antiphon, *Regina coeli* (Queen of Heaven), No. 3, to a Roman text of c.1170, is “livelier” (Kross) in Brahms’ setting simply because it juxtaposes two soloists to a four-part chorus, but also because its background is provided by the Classical style with allegro melodies and rhythms. The solo voices jubilantly perform a canon by inversion. The full chorus first enters with homophonic exclamations of “Alleluia”, not participating more in the soloists’ motives until interim imitations in the highly expressive and syncopated canon after the solo duet “*Ora pro nobis*”. In bar 45, the soloists pick up the thematic material of bars 11ff, but then the chorus also becomes active in canon form (bars 49ff) and sings its “*Gaude et laetare*” in a four-part double canon (by inversion). Afterwards the solo canon continues from bar 18 until shortly before the closing (to bar 75, transposed an octave at the end) while the accompanying chorus sings its themes contrapuntally.

Siegfried Kross has clarified the odd history of the two-fold Op. 74: It combines *Zwei Motetten* (Two Motets), the second of which was sent to Clara Schumann in 1860, as “a new motet” while the first was finally completed in the summer of 1878. Still, even the later work is bound to Brahms’ early compositional period as it makes use of the “*Benedictus*”, the only remnant of his *Missa Canonica* of 1856. Thus the work stretches over a time span of more than two decades!

The four- to six-part large-scale motet *Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen* (Why is the Light given to the labourer), No. 1, enlivens the strict opening canon and its evolution (4/4, in D minor) with the canon derived from that of the 1856 “*Benedictus*” (6/4, in F major), that increases its voices from four to six, and with a six-part contrapuntal chorus (4/4, in quasi C Mixolydian) flows into a 6/4 movement and the recapitulation of the “*Benedictus*” canon, concluding with the four-part chorale “*Mit Fried und Freud ich fahr dahin*” (4/4, in D minor) in Bach’s style. The first section (*Poco Adagio*) is sub-divided by four double statements of the question “*Warum*”, which appear like mighty pillars in a sea of polyphony. At first one thinks it is a work for double chorus, but at the point of highest density a strict four-part canon begins that, in descending fourths, arranges the entries from soprano to bass. Thus a circular modulation (from D to A, E, B, F#) is achieved. Modulation back to the old tonic d is already reached in bar 21. The evolutionary section that begins in bars 28/29 is no longer in strict canon form, but rather imitatory; it soon lets one recognize that Brahms, the writer of the melodies and harmonies in the “*German Requiem*”, is at work. Brahms’ skill in writing variations is shown by the soprano line with its mounting and varying sequence from bar 32 to bar 36. Metrical movement following another imitation phase (bars 43ff) once again calms down until the third “*Warum*” is sung. At this point the canon theme appears unisono in a 3/4-time section (soprano and tenor, then alto and bass), the Lamento progression becoming inverted at bar 59. This is repeated unchanged, and again at bar 70, connecting with the fourth question “*Warum*”.

The following *Benedictus* from the Canon Mass belongs to another period and another musical world. It – and hence probably the entire “*Missa Canonica*” – is a Romantic echo of Palestrina. Eleven and a half bars of the “*benedictus*” are taken over completely with the words “*Lasset uns unser Herz samt den Händen aufheben*”. The basses enter as the fifth and sixth voices, so that the structure becomes expanded and takes on an organ-like plagal character. The third and two-episode section of the motet (“*Siehe, wir preisen selig*”) begins in a chorale-like manner, for the soprano, in bars 104 to 117, appears to sing a *cantus firmus* that in spirit is related to the Lutheran chorale (cf. “*Durch Adams Fall*”). The second half of this third section picks up the 6/4 time again, giving it rhythmic punctuation: It produces, so to speak, double-chorus music in changing combinations of voices. Bars 125ff are identical with bars 93ff of the second section, thus setting up an architectonic bracket.

Section 4, the chorale “*Mit Fried und Freud*” sounds like a Bach composition, best comparable to BWV 382 because of the eighth-note movement.

In contrast to the multi-layer Op. 74, No. 1, the motet *O Heiland, reiß die Himmel auf* (O Saviour, tear open the heavens), No. 2, – in its pure four-part writing and old chorale-motet manner of working out the *cantus firmus* by stanza – is less problematic. The five stanzas with the closing “*Amen*” vary in their polyphonic structure, but in a way that allows a lovely build-up and textural thickening to be carried right up to the end. The first stanza is simply written, with the *cantus firmus* in the soprano and the other voices imitating freely line by line. In the second stanza the soprano keeps

the unaltered tune in a swinging 3/2 time, whereupon the other voices imitate in diminution, in quarter-notes. In keeping with the text "im Tau herab" (down in the dew), the tenor brings (in bars 23f) the inversion of the initial motive. The alto (in bars 29f) sings the diminution of the theme on e-flat, the dominant of the parallel tonic. Finally, the texture of the counterpoint becomes more and more dense in the stretto (bars 30ff). In the third stanza the cantus firmus is given to the tenor, with the other voices in counterpoint in picturesque contrary motion. Every line leads into melismatic triplets. In this stanza, the cantus is used in variation for the first time. It was probably the fourth stanza that gave rise to Clara Schumann's negative opinion. Had she thought of Robert's "Faust" choruses, the highly expressive chromatic suspensions might not have seemed so strange to her. The "chaos" of the resulting vocal parts is actually a veiled enharmonic, but highly chromatic chain of espressivo harmonies. The meter here has already been changed to alla breve. Movement in the last variation is contracted to 4/4 time. Simultaneously, textural density is increased in a strict canon by contrary motion, sung by the soprano and the bass. The "Amen" is in the extremely strict setting of a double canon by inversion.

At the end of June, 1889, Brahms wrote Clara Schumann that "3 shorter, a cappella double choruses will be made by me" in Hamburg in September; he was referring to the *Fest- und Gedenksprüche* (Festive and Commemorative Sayings), Op. 109. Somewhat earlier he had announced the piece to Hans von Bülow. It is important to know that the texts to this work (Op.109) had been on his mind long before, but the musical character of the piece, which surpasses all the a cappella music that Brahms had previously written, bears the stamp of late maturity. The early complete edition of Schütz' works (*Alte Schütz-Gesamtausgabe*) began to appear in 1885. Philipp Spitta, the editor, was very attached to Brahms. Just how delighted the latter was with every newly published volume is shown by his letter from Ischl to Eusebius Mandyczewski in 1892: "...This is an exuberant summer! A new Schütz volume is here, and a Bach [volume] is expected ..." But Brahms' interest in history was different from that of many of his contemporaries: it was productive. He had studied the techniques and nature of early a cappella music longer and more repeatedly than anyone else, and the extremely hard compositional tests that he repeatedly demanded of himself were not in vain.

To call Brahms' Op.109 absolutely archaic music would mean not having recognized its true content and fundamental importance. True, the three motets, as a result of their Romantic way of unfolding old ideals, are extremely influenced by examples set by composers like Heinrich Schütz and his contemporaries. But what Brahms in this work made of such rediscoveries, how he integrated the compositional and structural elements into his own style, is the work of a master and stands out alone among all of the choral literature of that period. The motets of Op.109 are of such inimitable freedom in their surging melodic line and choral sound combinations that the severity of the double choruses, which make combination changes possible, is not even heard.

One of the favourite acoustical effects found in Venetian double-chorus and polychoral music is the echo of brief tonal groups on the same pitch level, at an octave interval, of which the answer of the antiphonal chorus is at the level of the related fifth. *Unsere Väter hofften auf dich* (Our fathers put their hope in Thee), No. 1, lives entirely from such echo-like acoustical effects. Incidentally, the eight-voice work is very rich in variety. Symmetrical periods are avoided in the prose of the choruses: The first duple meter is overlaid right in the middle by a triple-time diminutive restatement; the second duple meter — with a tendency toward inversion in chord intervals — is already starting up at the end of the answer and also becomes enhanced midway by a triple-meter restatement. The third duple meter passage strives upward, in the inverted direction, but again the answering chorus interrupts it in the middle of a word. Then the pattern moves in the original direction, but chorus I fails to observe the previous rests and varies its behaviour immediately thereafter. Thus, for the first time, true, compact eight-voice writing is achieved for more than one or two bars. New themes are introduced in bar 15 (cadence) at "Zu dir schrienen sie", which at first appear in a sequence of alternating choruses and then — as explained above — are developed with the echo effect. With the aid of motivic fragmentation the pace of rhythmic excitation becomes congruent with that of harmonic change; the chorus sequences and echoes come in inverted order until, by change of mensuration, deceptive cadence and re-modulation, this middle section comes to an end. The previous antiphonal-chorus technique is not re-introduced. The themes of the first section now appear in the tonic key, but varied: according to word rhythm, with dotted note values, yet not in the sense of double-chorus answering, but simultaneously in two male choruses. The full-part writing that begins in bars 36/37 represents a variation of the male chorus part. The diminutive variant of the basic theme that begins in imitation now takes place in chorus I itself. In bar 44, the harmonic base of the cadence includes the secondary subdominant.

**Wenn ein starkèr Gewappneter** (When a heavily armed one), No. 2, the second piece in the triptych, starts in the dominant key. Once again the rondo form is used. Chorus I throws short trumpet motives to chorus II which, entering on the closing tone, immediately answers note for note. Highly skillful: the terseness of rhythms

and intervals in the motive on "Gewappneter" and its expansion, which in the answer already bears the germ of the modulation within it. The modulation sequence is completed in bar 12. From then on, the choruses alternate in initiative: Chorus II intones the fanfare-like motive. The note-for-note answer stops in bar 17, and a dialogue of suspension-rich lines ("in Frieden") begins, that takes the close of the section into the tonic key. After "Aber" in the Schütz-like choral recitation, the middle section goes into the minor variant. The decline of the disunited realm is symbolized by the figure of descending thirds, but also by the gradient of the vocal and choric disposition as a whole. The chromatic progressions with the Neapolitan sixth and sustained sixth in the dominant key (to G minor) depicts the "Wüste" (desert). The houses, falling one over the other, are given descending series of thirds in canonic intertwining. But the houses collapse one upon the other for a third time, this time in series of eighth-notes, again canonically with the two choruses drawn more closely together and painting with the dark subdominant. The new trumpet motives of the alternating choruses fall into the half-cadence and mark the rhythmic and tonal climax of the motet. In bar 57, chorus II begins the recapitulation of the first section. The plagal cadence awakens the idea of blessings and peace.

This uncommonly swift-moving and gripping piece lets the total assimilation of the old style into the personal style of Brahms be recognized from measure to measure.

**Wo ist ein so herrlich Volk** (Where is so splendid a people), No. 3, too, is set up under an arch, in both the large and small sense of the term. As in No. 1, ascending and descending melodies derived from the triad dominate in the dancing three-beat rhythm. Brahms, the melody-writer, disrespects word-accent here and there when his line demands it. The double-chorus division in this piece is no longer a very strict one, for instead there are freely flowing groupings with wandering voice pairs. Brahms' gift for highly singable melodies is expressed with the blossoming cantilena of bars 13 to 18; hemiola broadenings at the cadence belong to the expressive devices that were taken for granted. The text is intensified, section by section, by interchanging short, one- and two-bar motives. The climax comes in bars 29ff, where the two choruses "call ... to God" in hemolias and the profound harmonic effect of the subdominant region.

The middle section, which — corresponding with the texts — consists of two parts, grows in free imitation from the quiet of "Hüte dich nur" to choral declamation with the two choruses in extremely close relationship. The menacing idea behind the words "und daß sie nicht aus deinem Herzen kommen" (and that they do not come from your heart) finds rhetorical expression in the chromaticisms of the "passus duriusculus" that is taken up by the upper chorus with exchanged parts (soprano and tenor). A varied recapitulation of the first section begins in bar 82; at bar 96, a canonically imitative Amen closes the work.

As the counterpart to the radiance of the "Fest- und Gedenksprüche", the **Drei Motetten** (Three Motets) of Op. 110 show the dark side of pain, fear and the peril of death. In the sequence of keys (E minor, F major, C minor) a gloomy triptych is placed beside the Op.109 cycle. Brahms himself called the pieces of Op.110 "much better" motets, hesitated in using the genre label although, beyond any doubt, No.2, in its terse four-part writing, belongs in this category, note for note, due to its musical demands.

The structure of **Ich aber bin elend** (But I am miserable), No. 1, which, like its sister works, was probably written in 1889, has been precisely described by Kross. What is important is that Brahms here does without the rondo form (that he maintained in Op.109) and actually "develops". E minor is the key of the Fourth Symphony that he had completed three years earlier. It is no wonder that the themes are related!

**Ach, arme Welt** (Ah, Poor World), No. 2, brings one of the most expressive of his works in general as a hymn-like motet on the verses of an unknown poet. A "cantional piece"? No. That would presuppose a completely simple, intimate cantus firmus. True, there are close ties to another song of farewell, namely, to "O Welt, ich muß dich lassen" (O world, I must leave you) which is also known as Isaac's Innsbruck hymn, but one senses the artistic compulsion under which Brahms tries to achieve a simplicity that cannot be that of a folksong.

**Wenn wir in höchsten Nöten sein** (When we are in greatest need), No. 3, takes up this affinity to chorale singing. But with the broad stretching out in fifths to the octave of the beginning note, the song is already brought into the direct vicinity of the kind of writing found in No.1. Antiphonal movement — no longer block-like chorus against chorus, but in a freer, (so to speak) more imaginative form — gives the piece the overall form described by Kross as A-B-A-B. The cyclical formation is not by accident. As different as the three pieces may seem at first glance, they are, nonetheless, held together by many fine threads. The counterpoint of the early masters, in the hands of the warder of German Classical and Romantic music, became transformed as a continuing process through the art of motivic variation and thus also became anticipatory of the future.

Translation by E.D.Echols

Karl Michael Komma

## Introduction

Le but de cette édition est de proposer aux chefs de chœur un recueil de la musique chorale religieuse de Brahms, en ordre chronologique, qui présente avec autant de soin les exercices et les œuvres mineures des années de formation que les grands motets de la maturité. On découvre sans conteste chez Brahms une ligne de développement clairement marquée, dans ce domaine comme dans toute son œuvre. Il ne s'agit certes pas ici de déplorer, dans les œuvres de jeunesse du compositeur, l'absence des qualités qui caractérisent sa production ultérieure, mais de considérer au contraire, parmi les pièces oubliées ou délaissées, tout ce qui dénote le Brahms « authentique ». Ce repérage révèle par exemple, dès le début, la capacité de retravailler des modèles mélodiques en des variations toujours nouvelles; il en va de même des processus harmoniques, ou de la manière dont Brahms a su dès le départ marquer l'héritage musical de sa propre personnalité.

Cet héritage est le fondement de la musique chorale de Johannes Brahms. Il peut prendre la forme d'un cantus firmus grégorien, d'une chanson populaire, d'un choral luthérien, de chœurs de la Renaissance ou du baroque, mais aussi des classiques viennois et des prédécesseurs immédiats de Brahms, comme Schumann et Mendelssohn. On doit se garder du malentendu qui consisterait à considérer cette musique chorale comme tournée vers le passé: la présence évidente de modèles historiques n'a pas empêché Brahms de totalement se les approprier. Les procédés stricts d'écriture qui y sont employés, avec leurs conséquences logiques dans le domaine du chant et de l'énonciation textuelle, ont conduit à des appréciations critiques chez les meilleurs amis de Brahms. Le motet « O Heiland, reiß die Himmel auf », op.74 n°2 prouvait seulement, pour Clara Schumann, que Brahms « s'était habilement tiré d'affaire ... je ne peux cependant pas affirmer que je trouve de la beauté à un tel chaos d'harmonies qui se succèdent. »

Ce n'est pas un hasard si les œuvres chorales de Brahms s'ouvrent sur un *Ave Maria* op. 12, en forme de chant, composé vers 1858. Brahms travaillait alors à Detmold, avec un intermède à Göttingen lequell il acquit une précieuse expérience comme chef de chœur. Il appréciait le « son clair, argentin » des voix de femme « résonnant dans l'église, accompagnées par l'orgue », qui lui paraissaient « pleines de charme ». Brahms donna à l'image de Marie un rayonnement romantique influencé par la chanson populaire, mais qu'il tenait surtout de la poésie romantique et des chants religieux de ses prédécesseurs. Je pense avec Kross (voyez la 1<sup>re</sup> note dans le texte allemand) que la première version de cet *Ave Maria* est celle avec accompagnement d'orgue, et que Brahms composa ensuite la version avec orchestre. L'écriture est pour quatre voix de femme, qui marchent le plus souvent par paires dans les deux premières sections, ou « Stollen »: le morceau suit de manière évidente la forme tripartite du « Bar ». L'écriture en duo, riche en échos, cède la place, dès que les quatre voix sont ensemble, à un style homophone, et non pas contrapuntique ou imitatif. Le rythme dominant de berceuse, à 6/8, ne rappelle pas seulement les pièces de Mendelssohn en forme de berceuse ou de barcarole, mais renvoie à la tradition populaire très ancienne du « Kindelwiegen » à laquelle Brahms a associé cet hymne à Marie.

Le *Begräbnisgesang* (Chant funèbre) op.13, composé en 1858 et publié trois ans plus tard à Winterthur par Rieter et Biedermann, occupe une place plus importante dans l'œuvre chorale de Brahms. Le compositeur utilisa sept strophes d'un chant encore en usage dans le livre liturgique du service évangélique (n° 174) issu des Frères de Bohême et traduit en allemand par Michael Weisse en 1531. Brahms prétend « ne pas y avoir emprunté d'air populaire ou de mélodie de choral », mais le noyau mélodique des deux premières mesures, dans un ambitus de tierce, est apparenté au chant ionien des Frères de Bohême; en outre, les strophes 4 et 6 sont très proches, par leur ton, du choral et de la chanson populaire.

Les sept *Marienlieder* (« Chants de Marie ») op.22 (1859–60) ont d'abord été conçus pour le chœur de femmes que Brahms avait fondé à Hambourg, et furent ensuite arrangés pour chœur mixte. Ces pièces, d'une grande simplicité, sont la parfaite occasion de réfléchir sur le rapport de Brahms à la chanson populaire. Les numéros 1, 2, 3 et 7 se réfèrent aux « Chants populaires allemands avec leurs mélodies originales » publiés par Kretzschmer et Zuccalmaglio à Berlin en 1840. La simplicité et la concision de ces sept chants strophiques n'exclut pas un grand raffinement artistique. *Der Englische Gruß* (« Le salut de l'ange ») commence dans un style proche du motet, avec des imitations et une motivique renversée (ténor); les groupes de croches (mes.11) sont disposés de manière complémentaire et imitative. La sixième strophe, quasiment dénuée de thème, commence de manière strictement canonique, avant de se fonder dans l'allure mélodique dominante. *Marias Kirchengang* (« Marie va à l'église ») utilise une courte cellule mélodique que Brahms place comme

un cantus firmus au milieu de la texture (alto); la sixième strophe, en majeur, est fondée sur une sonnerie de cloche. Le troisième chant, *Marias Wallfahrt* (« Le pèlerinage de Marie »), comporte lui aussi un épisode en style libre: après quatre strophes utilisant à la voix supérieure un cantus particulièrement étendu vient une strophe conclusive en rythme ternaire à 9/8 ou à 6/8. *Der Jäger* (« Le chasseur ») témoigne d'une grande variété de techniques musicales (strophes 3–5). Les paroles « Der Engel blies sein Hörnlein » (« l'ange sonna de son cor ») donne lieu à des imitations de sonnerie par groupes de deux voix, tandis que des appels de cor isolés en entrées canoniques à la quinte retentissent dans la polyphonie à quatre voix. Le premier chant à s'éloigner de l'allure mélodique populaire est le n°5, *Ruf zur Maria* (« Appel à Marie »), dont la strophe 3 n'a plus rien de folklorique. *Magdalena* suit à nouveau le modèle d'un chant de courtes dimensions. La marche au tombeau rappelle le *Begräbnisgesang* du même compositeur, qu'il cite littéralement aux mes.2 et 3. *Marias Lob* conclut le cycle dans la plus grande simplicité. On y retrouve une alternance entre des mètres à quatre et à trois temps; la partie à 3/4 présente une parenté évidente, par ses marches harmoniques, avec le chant n°5. Citons encore l'une des remarques émises par Brahms dans sa correspondance sur l'op.22: « les poèmes sont pris de beaux chants populaires anciens, et la musique s'inspire des procédés des vieux chants liturgiques et populaires allemands ».

*Der 13. Psalm Herr, wie lange willst du mein so ganz vergessen*, op.27, a été daté par Kross du 21 août 1859. Brahms l'associe avec l'*Ave Maria* lorsqu'il en annonce la composition à Clara Schumann. Cette œuvre existe elle aussi dans diverses versions, originellement avec orgue ou piano, plus tard dans une instrumentation pour orchestre à cordes; elle recourt aux éléments d'une musique rhétorique et figurative. C'est ainsi que l'absence de tierce (mes. 46 sqq., et surtout mes. 54 sqq.) a des relents archaïques, tandis que la quinte à vide du chœur sur les mots « erleuchte meine Augen » (« illumine mes yeux ») ou « im Tode entschlaf » (« que dans la mort je ne m'endorme ») ont une signification symbolique. Les récitations du chœur apparaissent comme un emprunt à l'ancienne musique chorale; dans le *Requiem* (V, « wie einen seine Mutter tröstet », « comme la mère apporte le réconfort »), ce procédé atteindra à une puissance encore bien plus grande. De même, les interjections « Herr, — Herr, — Herr », que l'on retrouvera dans le *Requiem* (III, « Herr, — Herr », ou « und — mein Leben ... ») en gradation, renvoient à la « suspiratio » de la rhétorique baroque. Pour la première fois dans les compositions chorales de Brahms apparaît également un « passus duriusculus » (c'est à dire des glissements chromatiques) dont on retrouvera d'innombrables exemples par la suite. Il est impossible de savoir si Brahms avait alors connaissance de la théorie des figures; ce qui est sûr, c'est que son expérience de l'ancienne musique chorale l'a amené à des solutions qui le rattachent étroitement à cette tradition.

L'année 1855 marque une période où la musique ancienne et le contrepoint ont occupé une place centrale dans le travail de Brahms: le canon, la fugue et la variation contrapuntique (en forme de chaconne par exemple) se font jour désormais dans les compositions vocales aussi bien qu'instrumentales. Les problèmes de datation des *Zwei Motetten* op. 29 ont été en grande partie résolus par S. Kross. Le premier, *Es ist das Heil uns kommen her*, aurait été composé pendant l'été ou au début de l'automne 1860, et le deuxième, *Schaffe in mir, Gott, ein rein Herz*, remonterait à l'année 1857. L'op.29 n°1 n'est naturellement pas une « fuga à 5 », mais un motet-choral en style imitatif que Brahms construit sur un chant à quatre voix dont les parties intermédiaires sont richement travaillées. La mélodie se prête admirablement aux imitations et aux entrelacements des parties. L'exposition des deux premières sections (« Stollen », A1 et A2), qui sont quasiment identiques, prend 55 mesures; les parties de ténor, alto, soprano et basse entrent à une mesure d'écart, et la mélodie du choral apparaît à l'alto dès les mes. 15-16 sous sa forme non diminuée, en blanches. La troisième section du « bar » (« Abgesang ») suit des procédures moins nettes; remarquons une imitation, mes. 55 sqq., cette fois avec réponse tonale à l'alto, tandis que le soprano prend la forme du dux avec la tête du comes. A partir de la mes. 64 s'intensifie le travail contrapuntique. La figure de « suspiratio » (silences au milieu d'une syllabe), qui apparaissait déjà mes. 15 aux trois voix supérieures, revêt maintenant une autre forme; le principe à l'œuvre est ici celui que l'on appelle « interruption » depuis Haydn, en continuation d'un procédé plus ancien. Cette grande densité du discours trouve toute sa justification symbolique pour le dernier vers (mes.70 sqq.): Brahms, comme toujours soucieux de l'expression musicale du texte, dépeint Jésus Christ comme intercesseur par une figure qui fait office de lien. Il faudrait encore dépasser l'analyse purement linéaire, car Brahms, en vrai fils de son temps, procède ici autant en harmoniste qu'en mélodiste.



Kross a prouvé de façon convaincante que l'op.29 n°2 date de l'été 1857. Le morceau que Brahms dénommait dans une lettre à J.O. Grimm comme un « canon sur le Psaume LI » est une merveille de construction: un Introït construit sur deux arcs mélodiques, réalisant une parfaite unité des procédés anciens et de l'émotion romantique. La ligne supérieure est ancienne et nouvelle tout à la fois; le geste mélodique, issu des progressions instrumentales en usage à l'époque de la basse continue, prend maintenant un caractère émotif et non plus simplement figuratif; on le retrouvera jusque dans les *Vier ernste Gesänge*. Cette courbe mélodique apparaît deux fois au soprano, et fait l'objet de nombreuses imitations aux parties inférieures. Mais le plus beau procédé contrapuntique réside dans le canon en augmentation: la deuxième partie de basse réunit les deux arcs mélodiques en énonçant le sujet en valeurs doubles. On perçoit ici l'écho d'antiques formules contrapuntiques et structurelles, comme l'isorythmie et la récurrence des périodes. Après cet Introït en sol majeur, l'harmonie s'obscurcit et se transforme en un sol mineur fortement chromatique; cet Andante espressivo est en fait une fugue à part entière, quoiqu'avec des libertés qui l'éloignent de la fugue baroque stricte. L'allure du sujet, qui descend de la quinte sur la tonique, est sans surprise; ses intervalles descendants de quatre rappellent la tête du motif de l'Introït renversé. La tendance chromatique est déjà visible ici; dans le premier contresujet, elle se reproduit avec une intensité accrue, cette fois-ci pour exprimer l'imploration par un « passus duriusculus ». La fugue, à quatre voix, a une exposition régulière, mais c'est au ténor d'introduire à la suite les deux premiers contresujets, pendant que les deux parties supérieures chantent le deuxième contresujet en tierces parallèles (mes. 37 sqq.). Le deuxième développement commence déjà avec des strettes; dès la mes.44 apparaît à la basse une allusion au renversement du thème en augmentation, pendant que le ténor présente le renversement en strette avec le thème au soprano. C'est finalement le renversement du thème, auquel est aussi associé le renversement du premier contresujet, qui reste maître du terrain. Dans le troisième développement, les trois voix supérieures sans la basse présentent le thème rectus, qui apparaît dans deux strettes entre le ténor et l'alto, ou l'alto et le ténor (en augmentation). Le soprano entre lui aussi dans le jeu des strettes (mes.61) pendant que l'alto énonce (mes. 62-63) la tête du motif de l'Introït, résultant du renversement. Le quatrième développement commence par la présentation en strette du thème rectus aux quatre voix. Lorsque la demi-cadence est atteinte mes.74, le groupe des trois voix inférieures, en guise de coda, présente l'inversus en strette et le renversement du premier contresujet pris en son milieu, et mènent à une cadence sombre et d'une dynamique réduite. La fugue ne conclut pas le motet, mais elle introduit la troisième partie. Celle-ci est à nouveau à six voix, et se divise en chœurs à trois voix, supérieur et inférieur. Le chœur masculin, à trois voix, commence et devient un canon à la septième inférieure avec distance d'une mesure. Les neuf mesures sont répétées littéralement par le chœur féminin. La troisième section (« Abgesang »), toujours en canon, est confiée aux voix d'hommes.

La quatrième partie du motet ressemble à première vue à une nouvelle fugue. L'allure mélodique, comme celle de la troisième partie, est à nouveau apparentée à celle des autres mouvements, élargie cette fois-ci à de « joyeux » intervalles de quinte. La réponse tonale du sujet (exposé au soprano) par l'alto, le ténor et les basses associées constitue une exposition régulière, à laquelle se superpose, mes.118, une sorte de nouveau développement, avec l'entrée avancée du soprano (dux avec tête du comes). Les deux éléments du thème (tête en fanfare et guirlande descendante) sont énoncés en strette, puis la guirlande se sépare de la tête (mes. 123) et règne sur la polyphonie, à nouveau à cinq parties; c'est ensuite (Animato) la tête du thème qui domine et apparaît en strettes. Remarquons encore (cf. l'Introït) l'inflexion caractéristique sur la sous-dominante, et après un silence général, la cadence finale majestueuse.

L'op. 30, *Geistliches Lied* (« Chant spirituel ») pour chœur mixte et orgue ou piano, appartient à l'année 1856, lorsque Brahms était encore étudiant. Il réussit à y combiner la douceur mélodique et la technique canonique la plus stricte. Il est oiseux de chercher l'origine du thème du soprano dans un choral particulier, même si le matériel thématique du morceau s'apparente à celui du choral. Le canon suit une procédure très complexe (la première et la troisième strophes étant semblables): les paires soprano-ténor et alto-basse chantent en canon à la neuvième inférieure pendant tout le morceau. L'orgue commence de manière librement polyphonique et romantique, puis se limite à la fonction d'accompagnement, à l'exception des interludes. Un « Amen » conclut l'œuvre sur de majestueux points d'orgue, en canon à la neuvième supérieure entre la basse et l'alto, et à la septième inférieure entre le soprano et le ténor, mais dans des imitations plus libres cette fois-ci.

Les *Drei geistliche Chöre* op.37 furent composés avant 1859 (numéros 1 et 2) et en 1863 (n°3), et partagent avec l'op.3 et l'op.27 des appréciations critiques plutôt négatives. Ils expriment avant tout l'ambition d'expérimenter des procédures canoniques compliquées. *O bone Jesu*, long de dix-huit mesures, est une étude du canon en renversement; le soprano I est associé à l'alto II, et l'alto I au soprano II. Le travail canonique strict aboutit à une demi-cadence mes.6, puis repart dans une marche harmonique ascendante et se termine mes.11 par une troisième section (« Abgesang ») construite sur des accords avec retard en marche harmonique de quar-

tes. *Adoramus te* suit de toute évidence le modèle de Palestrina; les lignes mélodiques, sous-tendues par le mode éolien, se combinent dans un canon à quatre voix. Le style de Brahms apparaît avec le motif construit sur l'accord parfait (soprano I, mes.14) et le chromatisme qui lui succède. La suite, utilisant en général les quatre voix ensemble, rappelle à nouveau le style choral des classiques viennois. Les appels de la conclusion, séparés par de longues aspirations, sont composés en style de « falsobordone ». Brahms poursuit avec cette pièce, un demi-siècle plus tard, l'enthousiasme de E.T.A. Hoffmann pour Palestrina. Le n°3, *Regina coeli*, est composé sur un texte romain datant d'environ 1170, une antienne de Marie; il est plus « vivant » que les deux premières pièces, ne serait-ce que parce qu'il oppose deux solistes à un chœur à quatre voix et parce que le style classique, avec sa rythmique et son allure mélodique d'allegro, en forme la base. Les voix seules exposent un joyeux canon en renversement; le chœur ripieno intervient d'abord par des « Alleluia » homophones. Après le duo de solistes « Ora pro nobis », en un expressif canon syncope, le chœur reprend en charge pour la première fois les motifs des solistes, avec des imitations aux parties intermédiaires. A la mes.45, les solistes reprennent les mes.11 sqq., mais cette fois-ci avec une active participation canonique du chœur (mes.49 sqq.), qui chante « Gaude et laetare » en double canon à quatre voix avec renversement. Le canon des solistes continue ensuite de la mes.68 jusqu'à peu avant la fin (mes.75), transposé à l'octave, sur l'accompagnement du chœur en contrepoint motivique.

L'histoire remarquable de l'op.74 a été retracée par S.Kross. Il s'agit de *Zwei Motetten* dont le second fut envoyé à Clara Schumann en 1860 comme « un nouveau motet ». Le premier ne fut achevé que pendant l'été de 1878, mais il plonge ses racines dans les premières années créatrices de Brahms, puisqu'il reprend la seule partie qui ait survécu de sa *Missa canonica* de 1856, le *Benedictus*. Le motet couvre donc deux décennies de création! Le premier motet dans l'op.74, *Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen* (« Pourquoi la lumière est donnée aux nécessiteux »), enchaîne un canon strict à  $\frac{4}{4}$ , en ré mineur, placé en introduction, le canon du *Benedictus* de 1856, à  $\frac{6}{4}$ , en fa majeur, qui passe de quatre à six voix, puis un choral contrapuntique à six voix ( $\frac{4}{4}$ , quasi do majeur-mixolydien), qui débouche sur une section à  $\frac{9}{8}$  et la reprise du *Benedictus* en canon; en conclusion vient le choral à quatre voix « Mit Fried und Freud ich fahr dahin » (ré mineur,  $\frac{4}{4}$ ) dans le style de Bach. La première partie, Poco adagio, s'articule autour de quatre doubles questions « Warum », comme autant de piliers dans la polyphonie. On a d'abord l'impression d'entendre une œuvre pour double chœur; puis s'engage un canon à quatre voix, strict et serré, avec des entrées en quarts descendantes du soprano à la basse. Vient ensuite un cycle de modulations de ré mineur à la, mi, si et fa dièze mineur; dès la mes.21, la tonique ré est retrouvée par les modulations inverses. Après une demi-cadence et une césure vient la deuxième colonne interrogative. A partir des mes. 28-29, la musique n'évolue plus en canon strict, mais dans un style imitatif qui révèle bientôt le Brahms mélodiste et harmoniste du *Requiem allemand*. Son art de la variation apparaît au soprano dans la marche harmonique variée des mes. 32 à 36. A une nouvelle phase d'imitations (mes. 43 sqq.) succède un apaisement métrique, jusqu'à troisième « warum ». Le thème du canon apparaît maintenant à l'unisson (soprano et ténor, puis alto et basse) dans une section à  $\frac{3}{4}$  où se trouve inversée la ligne du lamento (mes. 59); cette procédure se répète, avec des variations, pour conclure mes. 70; quatrième question « warum ». Le *Benedictus* qui suit provient d'une autre période et d'un autre monde musical, celui de la « Messe canonique ». On y trouve, comme on trouverait sans doute dans le reste de la *Missa canonica*, un écho romantique de Palestrina. Onze mesures et demie du *Benedictus* sont réutilisées littéralement sur le texte « Lasset uns unser Herz samt den Händen aufheben » (« Que nos cœurs s'élèvent avec nos mains »). Puis les cinquième et sixième voix (basses) font leur entrée, et l'écriture prend un caractère plagal et proche de l'orgue. La troisième partie du motet (« Siehe, wir preisen selig », « Vois, nous proclamons heureux »), en deux sections, a d'abord la forme d'un choral, car le soprano chante une sorte de cantus firmus, mes. 104-117, qui s'apparente au choral luthérien (cf. « Durch Adams Fall »). La deuxième moitié de cette troisième partie reprend le mètre à  $\frac{6}{4}$  pointé cette fois-ci. Il s'ensuit une composition à double chœur avec diverses combinaisons de parties. Les mes. 125 sqq. reprennent ensuite à l'identique les mes. 93 sqq. de la deuxième partie, en une sorte de parenthèse architecturale. La quatrième partie, le choral « Mit Fried und Freud » (« Je vais dans la paix et dans la joie ») s'apparente à Bach, en particulier au BWV 382, par son mouvement en croches.

En face de la complexité de l'op. 74 n°1, le deuxième motet de cet opus, *O Heiland, reiß die Himmel auf* (« Sauveur, ouvre-nous les cieux ») apparaît d'une grande simplicité, avec sa polyphonie à quatre voix et son écriture de motet-choral strophique fondé sur un cantus firmus. Les cinq strophes, suivies par un Amen conclusif, sont agencées de manière à ménager jusqu'à la fin un bel effet de gradation et d'intensification. La première strophe est simple, avec le cantus firmus au soprano, imité librement par les autres voix. Dans la deuxième strophe, le soprano énonce le chant toujours identique, dans le balancement d'une mesure à  $\frac{3}{2}$ ; mais les autres voix l'imitent maintenant en valeurs diminuées (en noirs). Conformément au texte (« im Tau herab »), le ténor énonce mes.

23 sqq. le motif initial en renversement. L'alto donne (mes. 29 sqq.) le thème en diminution en mi bémol majeur, la dominante majeure de la tonique parallèle. Suit un travail contrapuntique avec des entrées en strettes rapprochées (mes. 30 sqq.). A la troisième strophe, le ténor a le cantus firmus, et les autres voix procèdent en mouvement contraire évocateur; chaque vers se conclut sur des mélismes en triolets; le cantus se trouve aussi engagé pour la première fois dans le processus de variation. La quatrième strophe est sans doute à l'origine de la réflexion de Clara Schumann, mais le chromatisme et les retards ne lui en auraient pas paru aussi étranges si elle avait pensé aux chœurs composés par son mari dans son *Faust*. La peine et la mort, comme dans les compositions anciennes, sont exprimées par le «passus» chromatique du lamento. Le «chaos» apparent résulte d'enchaînements enharmoniques expressifs. La mesure y était déjà transformée en alla breve. Dans la dernière variation, on passe à un mouvement à  $\frac{4}{4}$ , tandis que la texture se densifie dans un canon strict en mouvement contraire entre le soprano et la basse. L'Amen terminal est écrit de la manière la plus stricte, en double canon du renversement.

A la fin de juin 1889, Brahms écrit à Clara Schumann qu'il avait l'intention «d'écrire trois doubles chœurs a cappella assez courts», à Hambourg pendant le mois de septembre; il avait déjà annoncé ces œuvres à Hans von Bülow peu de temps auparavant. Il est important de savoir que les textes des *Fest- und Gedenksprüche* op. 109 avaient attiré son attention depuis longtemps; mais le caractère musical de cet opus, qui laisse loin derrière tout ce que Brahms a écrit dans le genre a cappella, est typique de sa dernière manière. La première édition intégrale de Schütz avait commencé à paraître en 1885; Philipp Spitta, le responsable de la publication, était un des proches de Brahms. Le compositeur recevait chaque volume avec enthousiasme, comme le montre sa lettre à Eusebius Mandyczewski écrite à Ischl en 1892: «Quel été fertile! Voilà un nouveau volume de Schütz, et bientôt suivra un Bach.» Mais l'intérêt de Brahms pour le passé musical, contrairement à beaucoup de ses contemporains, était productif. Il avait étudié comme personne d'autre la technique de l'ancienne musique a cappella et s'était soumis aux épreuves les plus dures de l'écriture contrapuntique: ses œuvres originales montrent tout le profit qu'il en a tiré. Ce serait donc un contresens que de considérer l'op.109 comme de la musique archaïsante. La présence de modèles comme Schütz ne doit pas faire méconnaître que Brahms y intègre des éléments de son propre style avec une maîtrise unique dans la littérature chorale de cette époque. Les motets op. 109 sont d'une telle liberté dans le flux mélodique et dans la répartition des masses chorales que l'on en oublie la rigueur de l'écriture à deux chœurs. Cette technique était illustrée à Venise par un procédé spatial consistant à faire se répondre en écho de petites cellules sonores sur le même degré ou à l'octave, ou à faire intervenir le chœur opposé à la quinte. *Unsere Väter hofften auf dich* («Nos pères espéraient en toi») op.109 n°1, à huit voix, est entièrement animé par de tels effets d'écho, auxquels Brahms combine des procédés de variation. Cette prose chorale renonce à la symétrie des périodes: la première phrase de deux mesures est déjà combinée en son milieu par une élaboration en diminution de trois mesures; la deuxième phrase de deux mesures (avec une tendance au renversement dans les intervalles de l'accord) s'enchaîne à la fin de la réponse, et s'intensifie à nouveau en son milieu par une élaboration de trois mesures. La troisième phrase de deux mesures est à nouveau en pente ascendante, avec une nouvelle superposition du deuxième chœur. Le motif originel domine ensuite dans sa direction initiale, sur quoi le premier chœur enchaîne immédiatement une variation: on en arrive enfin pour la première fois à une écriture réelle à huit voix qui s'étend sur plus d'une ou de deux mesures. A la mes.15 (cadence) commence, sur les mots «Zu dir schrien sie», une nouvelle phase mélodique procédant par échanges entre les chœurs, développés d'abord en marche harmonique puis, comme auparavant, en écho. Une scission du motif fait coïncider l'intensification rythmique et la variation harmonique, les marches et les échos se suivent en ordre inverse et cette section médiane se conclut par un changement de mètre, une cadence rompue et un retour modulant au point de départ. La technique du double chœur est ensuite totalement abandonnée; la thématique de la première partie réapparaît dans la tonalité initiale mais avec des variantes mélodiques et rythmiques (pointage, déclamation textuelle); l'opposition du double chœur fait place à la simultanéité des deux chœurs d'hommes. L'écriture à huit parties, commençant mes. 36-37, constitue une variante de la partie du chœur masculin. La variante du motif de base, en imitation et en diminution, est présentée maintenant au chœur I. Le fondement harmonique de la cadence fait intervenir pour la première fois, mes. 44, la sous-dominante de substitution.

*Wenn ein starker Gewappneter* («Lorsqu'un homme puissamment armé»), le deuxième volet du triptyque, part de la tonalité de la sous-dominante; sa forme est à nouveau celle de l'arc. Le chœur I expose de courts motifs de trompette, immédiatement repris à la lettre par le chœur II. Le motif «Gewappneter» est d'une prégnance rythmique et mélodique magistrale; son élaboration porte encore en elle le noyau de la modulation dans la réponse; la modulation en marche harmonique se termine mes.12. L'initiative mélodique alterne ensuite entre les deux chœurs: c'est le chœur II qui énonce maintenant le motif en fanfare. Mes.17 prend fin la

réponse exacte, pour faire place à une alternance des lignes («im Frieden») qui conclut cette partie sur la tonique. Après le «Aber» en récitation chorale à la manière de Schütz, la partie médiane est exposée en mineur. La «chute du royaume divisé» est symbolisée par la figure des tierces descendantes et par la pente déclinive de la tessiture chorale. Le chromatisme avec harmonie de sixte napolitaine et le retard de la sixte sur la dominante de sol mineur signifient la «désolation» («Wüste»). L'écroulement des maisons est traduit par la figure rhétorique des tierces descendantes en enchaînement canonique. Les maisons s'écroulent une troisième fois, en croches égales, canoniques à nouveau; le travail contrapuntique est plus dense, et l'harmonie plus sombre (sous-dominante). A la demi-cadence apparaît un nouveau motif en trompette, à chœurs alternés, qui marque le point culminant des motets, par sa rythmique et sa dynamique. Le chœur II énonce mes.57 la reprise de la première partie. La cadence plagale suggère l'image de la grâce et de la paix. Ce morceau, d'une densité et d'une énergie inouïes, révèle à nouveau une totale assimilation de la musique ancienne au style personnel de Brahms.

*Wo ist ein so herrlich Volk* («Où est un peuple superbe») n°3 est à nouveau en forme d'arc, à la fois à petite et à grande échelle. Il est bâti, comme le premier, sur des motifs descendant ou montant les notes de l'accord parfait et sur un rythme ternaire dansant. Brahms le mélodiste en vient parfois à contrarier la prosodie lorsque l'exige la ligne mélodique. Ce morceau n'adopte plus l'écriture à deux chœurs de manière aussi stricte, mais groupe les voix de façon plus flexible. Le don mélodique de Brahms donne naissance à une ligne épanouie, mes.13 à 18, et les élargissements des cadences avec hémiole sont fréquents. De courts motifs d'une ou deux mesures passent d'une voix à l'autre, intensifiant le texte à chaque étape de son déroulement. Le point culminant est atteint mes.29 sqq., où les deux chœurs s'«adressent à Dieu» («Gott ... anrufen») en rythme d'hémiole dans la région de la sous-dominante. La partie médiane, divisée elle-même en deux sections (comme son texte), commence dans le calme sur «Hüte dich nur», en imitation libre, puis le chœur se fait déclamatoire et atteint à la plus haute intensité sur «sehenden Augen». La menace des paroles «und daß sie nicht aus deinem Herzen kommen» trouve une expression rhétorique dans le chromatisme du «passus duriusculus», qui est repris par le chœur supérieur avec échange des voix (sopranos et ténors). A la mes.82 commence une reprise variée de la première partie, qui débouche mes.96 sur un Amen conclusif avec imitations en canon.

En contraste avec les brillants *Fest- und Gedenksprüche*, les *Drei Motetten* op. 110 évoquent la nuit, la douleur, l'angoisse et la mort. Aux tonalités de l'op.109 (fa, do et fa majeur), le cycle op.110 apporte comme une réplique obscure (mi, fa et do mineur). Brahms lui-même les a appelés de «bien meilleurs» motets, mais il a hésité sur leur dénomination; le n°2 fait exception par son écriture à quatre voix note contre note, mais ses autres caractéristiques musicales l'apparentent sans conteste à l'ensemble de l'opus. Le n°1, *Ich aber bin elend* (Ps.69,30; Exode 34,6b,7a; Ps.69,30), composé comme les autres morceaux en 1889, a été décrit par Kross, qui en a dégagé l'architecture. Remarquons que Brahms a ici renoncé à la forme en arc retenue pour l'op.109 – signe d'un nouveau développement. La tonalité de mi mineur est celle de la quatrième symphonie, terminée trois ans plus tôt: il n'est donc pas étonnant que la thématique en soit analogue.

*Ach, arme Welt*, op.110 n°2, sur les vers d'un poète inconnu, est l'une des productions les plus expressives de Brahms. Il ne s'agit pas là d'un «Kantionalsatz», car on n'y trouve pas trace d'un cantus firmus simple et familier qui parcourt tout le morceau. Il présente bien une relation interne avec un autre chant de départ, «O Welt, ich muß dich lassen», c'est à dire l'*Innsbrucklied* d'Isaac; mais on y sent l'ambition chez le compositeur d'atteindre à une simplicité qui n'est pas celle du chant populaire.

*Wenn wir in höchsten Nöten sein* («Lorsque nous sommes dans la plus profonde détresse»), op.110 n°3, révèle une même affinité avec le choral; mais la démarche mélodique du début, qui se projette sur la quinte puis sur l'octave, rapproche immédiatement ce chant du n°1. Le principe antiphonique domine tout le morceau, non plus en blocs de deux chœurs opposés, mais avec une libre fantaisie. La composition cyclique de tout l'opus n'est pas l'effet du hasard. Quelles que puissent être les différences qui séparent les trois pièces, elles sont parcourues par de nombreux fils ténus. L'écriture contrapuntique des maîtres anciens devient, entre les mains d'un héritier du classicisme et du romantisme allemand, un art de la variation motivique: un processus continu tourné vers l'avenir.

Johannes Brahms  
Geistliche Chormusik  
Gesamtausgabe der motettischen Werke

---

Sämtliche in diesem Band enthaltenen Werke  
sind mit zwei Interpreten auf CD eingespielt:

Kammerchor Stuttgart / Frieder Bernius	CV 83.201
The Schütz Choir of London / Roger Norrington	CV 83.117



# AVE MARIA

für weiblichen Chor  
mit  
Orchester- od. Orgel-Begleitung  
von  
**JOHES BRAHMS.**

OP. 12.

Partitur u. Stimmen .....	Pr. 1 Thlr. 20 Ngr.
Quartettstimmen <i>einzeln' à</i> - ,	1 ¼ "
Chorstimmen <i>einzeln' à</i> - ,	1 ¼ "
Clavierauszug .....	Pr. - , 15 "
Orgelstimme .....	Pr. - , 5 "

*Eigenthum/ des Verlegers:*

**WINTERTHUR, J. RIETER-BIEDERMANN.**

LEIPZIG, bei FR. HOFMEISTER.

165. 166.

Lith. Anst. Fréd. Kratzschmer, Leipzig.

# Ave Maria

Lukas 1,28 b. 42. Anrufung und Fürbitte im Pianischen Brevier, Rom 1568.  
Orchesterfassung

Johannes Brahms, op.12

**Andante**

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto in B I, II

Fagotto I, II

Corno in F I, II

Violino I  
*p dolce con sordino*

Violino II  
*p dolce*

Viola

Soprano I  
*p dolce*  
A - - - ve Ma -

Soprano II  
*p dolce*  
A - - - Ma - ri - Mar -

Coro

Alto I

Alto II

Violoncello

Cc

*Andante*

7

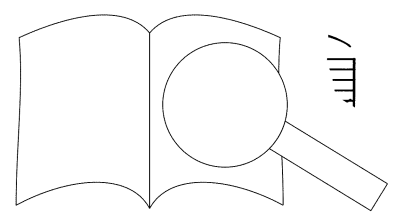
7

a, y, ti na, Do-mi-nus  
y, sion; God has been

a, y, a ple-na, Do-mi-nus  
p dolce com-pas-sion; God has been

A - - - - ve Ma - - - - a, gra - ti - a ple - na,  
Hail, o - - - - y, full of com - pas - sion;

A - - - - a, gra - ti - a ple - na,  
Hail, Mar - - - - y, full of com - pas - sion;



14 1.

14

te - cum, A - - - ve Ma - ri A - ve!  
 with you. Hail, O hail,

te - cum, A - - - O -  
 with you. Hail, - - -

Do - mi - nus te A - - - ve Ma - ri - -  
 God has been wi Hail, O Mar - -

Do - mi - A - - - ve Ma - ri - -  
 God su. Hail, O Mar - -



21

*p dolce*

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

*p dolce*

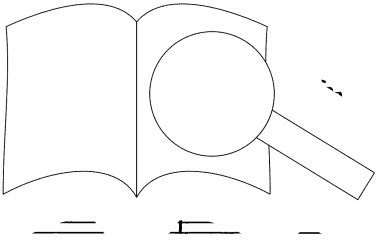
ve!  
hail, A - - - vr

a!  
y,

a!  
y,

Ob.

*p dolce*



PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

1. *p*

*p*

*p dolce*

28

a,  
y;

*p dolce*

A - - - ve M  
hail, - - -

A - - -  
hail, - - -

ple  
na,

le - na,  
with you,

a,  
y;

gra - ti - a ple - na,  
God has been with you,

a - ri - - a,  
O Mar - - y;

Do - mi - nus te - cum,  
God has been with you,

Do - mi - nus te - cum,  
God has been with you,

Do - mi - nus  
God has been

*p*

Fl.

PROBENPARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

36

36

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

A - - - ve Ma - ri - -  
Hail, O Mar -

te - - cum,  
with you.

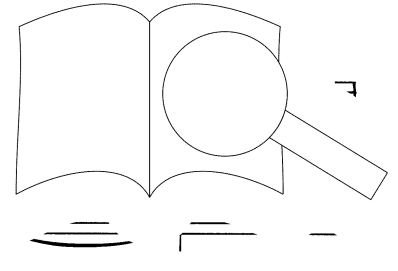
te - - c.with

A - - ve!  
O hail.

- - ve Ma - ri - - a!  
O Mar - - y.

A - - - ve Ma - ri - - a!  
Hail, O Mar - - y.

Clar.



43

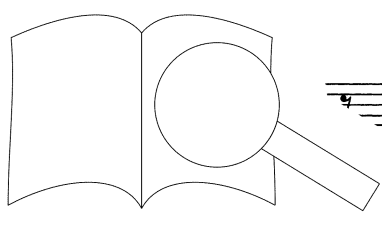
Be - ne - di - cta tu,      be - ne - di - cta tu      e      et  
 You are the most blest,      you are the most ble      here,      and

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

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

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

Fl.



PROBENPAPIER  
 Evaluation Copy - Quality may be reduced.  
 Carus-Verlag

49

*p dolce*

*p*

*p dolce*

*p dolce*

49

be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i,  
 bless - ed is the fruit of your own bod - y,

be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu -  
 bless - ed is the fruit of your own bod -

et be - ne - di - ctus fru -  
 and bless - ed is the fru

et be -  
 and bless

*dr*

*pp*

*pp*

*p dolce*

*pp*

*pp*

*p dolce*

*Fig.*

56

56

sus.  
sus.

sus, Je - - -  
sus, Je - - -  
dolce

Je - - -  
Je - - -  
dolce

Je - - - sus.  
Je - - - sus.

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

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

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

56

PROBENPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

64

64 *p*

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

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

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

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

PROBENPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

72

72

o - - - ra pro no - - - o -  
 pray - - - now for us - - - pray -

o - - - ra pro no - - - o -  
 pray - - - now for us - - - pray -

o - - - bis,  
 pray - - - ners,

o - - - bis,  
 pray - - - sin - - - ners,

o - - - bis,  
 pray - - - ners,

o - - - bis,  
 pray - - - ners,

PROBENPARTIENUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



79

79

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

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

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

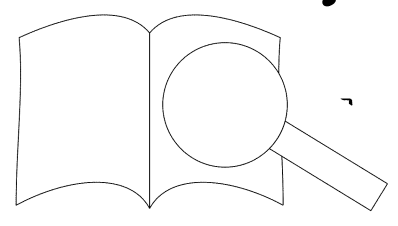
- ra, o - ra, ra,  
now, pray now, now,

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

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

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

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



1. *p*

*pp*

*p dolce*

*pp*

*pp*

con sord.

*p* con sord.

*pp*

*pp*

86 *p*

o - - - ra, o - - - ra pr pr bis, o -  
 pray - - - now, pray - - - for us ners, dolce pray -

*p*

*p*

o - - - ra, o - bis! San - - - cta Ma -  
 pray - - - now, pray - - - ners. O - - - ho - ly

*p*

*p dolce*

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

*p*

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

Cor.

*pp*

*pp*

PROBENPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

94

94

- - ra, o - ra pro no - - - is!

now, pray for us sin - - -

ri - a, Ma - ri - - a, o - ra pro nc

Mar - y, O Mar - - y, pray - for us

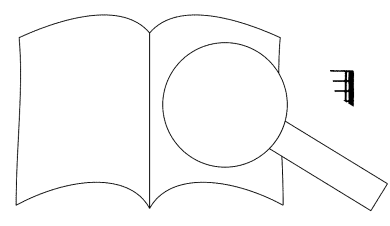
ri - a, Ma - ri - - a, - ra - - bis!

Mar - y, O Mar - - y, fr - - - ners.

o - - - no - - - bis!

pray - - - sin - - - ners.

Ob. F



Bläsersatz: Paul Horn  
English version by Jean Lunn

# Ave Maria

Lukas 1,28b + 42. Anrufung und Fürbitte im Pianischen Brevier, Rom 1568  
Orgelfassung

Johannes Brahms, op.12

Andante

*p dolce*

Soprano I  
A - - - ve Ma - ri - a, Ma - ri - : : : :  
Hail, O Mar - y, O Mar - : : : :

*p dolce*

Soprano II  
A - - - ve Ma - ri - a, Ma - ri - : : : :  
Hail, O Mar - y, O Mar - : : : :

Alto I

Alto II

Organo  
*p dolce*  
con Pedale

7

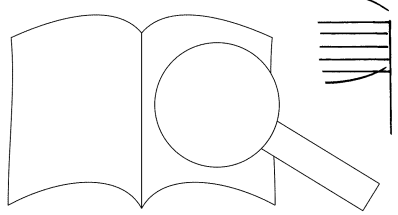
a, y, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus  
y, full of com - pas - sion; God has been

*p dolce*

A - - - a, Ma - ri - - - a, gra - ti - a ple - na,  
Hail, - - - y, O Mar - - - y, full of com - pas - sion;

*p dol*

- ve Ma - ri - a, Ma - ri - - - a, gra - ti - a ple - na,  
O Mar - y, O Mar - - - y, full of com - pas - sion;



Auszug: ...  
English version by Jean Lunn

14

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

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

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

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

14

21

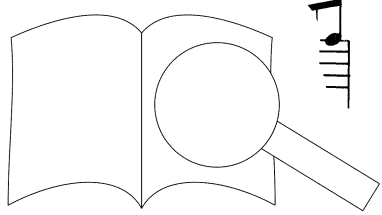
*p dolce*  
 A - - - vr  
 hail, :

*p dolce*  
 ve! A - - - a, Ma - ri -  
 hail, hail, y, O Mar - - -

a!  
 y, :

*p dolce*

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



28

a,  
y;

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

a,  
y;

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

*p dolce*

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

*p dolce*

A - - - ve Ma - ri - a, Ma - ri - - a, gra - ti - a ple -  
hail, O Mar - y, O Mar - - y; God has been wit'

28

36

A - - - ve Ma - ri -  
Hail, O Mar

A - ve!  
O hail.

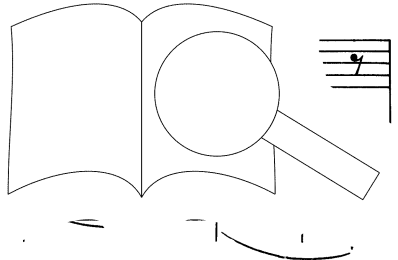
A -  
Hail,

A - ve!  
O hail.

te  
with

A - - - ve Ma - ri - - a!  
Hail, O Mar - - y.

A - - - ve Ma - ri - - a!  
Hail, O Mar - - y.



PROBENPARTIEN  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

43

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

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

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

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

49

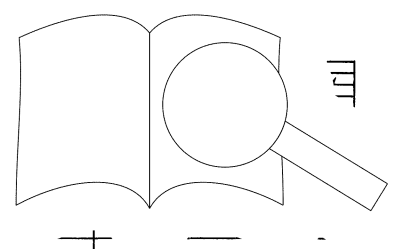
be - ne-dic - tus fruc - tus ven - tris tu - i,  
 bless - ed is the fruit of your own bod - y,

be - ne-dic - tus fruc - tus ven - tris tu - i,  
 bless - ed is the fruit of your own bod - y,

et be - ne - and bless - ed is the fruit of your own bod - y,

fructus ven - tris tu - i,  
 fruit of your own bod - y,

*dolce legatc*



56

*p* *f*

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

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

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

Je - - - sus. San - cta Ma - ri  
 Je - - - sus. O ho - ly Ma



64

*p* *f*

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

*p* *f*

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

*p*

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

*p* *f*

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





72

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

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

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

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

72

*ff* *legato*

79

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

- - ra, w, - - - ra,  
 now, ray - - - now,

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

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

79

86 *p*

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

*p*

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

*p*

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

*p*

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

86

94

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

ri - a, Ma - ri - bis!  
 Mar - y, O Mar - u - - - ners.

ri - a, M. pro no - - - bis!  
 Mar - y for us sin - - - ners.

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



**BEGRÄBNISSEGE**  
für Chor und Blo-  
VOV  
**JOHANNES BRAHMS.**

Partia an 1 Thlr. 15 Ngr.

Chors Pr. à 1 1/2 Ngr.

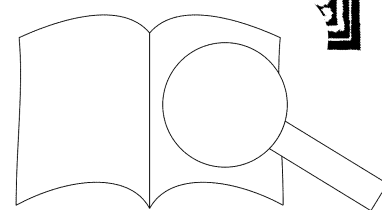
22 1/2 Ngr.

des Verlegers.

**RIETER - BIEDERMANN.**

bei FR. HOFMEISTER.

161. 166.



# Begräbnisgesang

Michael Weiße (1488–1534)  
für Chor und Blasinstrumente

Johannes Brahms, op.13

## Tempo di Marcia funebre

Oboe I, II

Clarinetto in B I, II

Fagotto I, II

Corno in Es I, II

Trombone I, II

Trombone III  
Tuba

Timpani in C.G.

## Tempo di Marcia funebre

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Coro

Nun laßt uns den Leib be - gra - ben,  
Now we lay to rest the bod - y,

Nun laßt uns den Leib be - gra - ben,  
Now we lay to rest the bod - y,

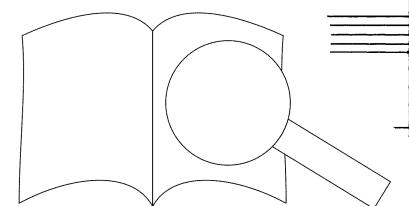
Nun laßt uns den Leib be - gra - ben,  
Now we lay to rest the bod - y,

## Marcia funebre

Organo

an:

con Pedale



Orgelbegleitung: Vol. 1  
English version by Jean Lunn

5

5

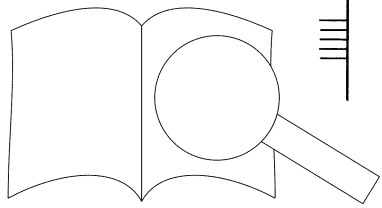
ha - ben,  
is read - y

kein  
in'n Zwei - fel ha - ben,  
no doubt is read - y

bei dem wir  
Which we hr

dem wir kein'n Zwei-fel ha-ben, er werd am letz-ten Tag auf-  
which we have no doubt is read-y At the last day to rise a -

5



PROBEPARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

11

Musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment.

a2

*pv*

Musical notation for the second system, including vocal line and piano accompaniment.

*p*

11

Musical notation for the third system, including vocal line and piano accompaniment.

er werd am letz-ten Tag auf - ste'  
 At the last day to rise a - s

und un - ver - rück - lich her - für -  
 New, in - cor - rupt - i - bly re -

er werd am letz-ten  
 At the last day to

und un - ver - rück - lich her - für -  
 New in - cor - rupt - i - bly re -

er werd am letz  
 At the last

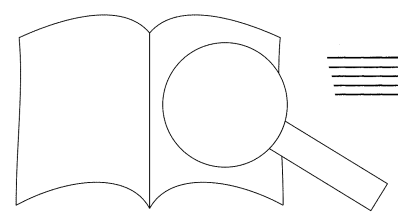
und un - ver - rück - lich her - für -  
 New, in - cor - rupt - i - bly re -

stehn,  
 gain,

und un - ver - rück - lich her - für - gehn.  
 New, in - cor - rupt - i - bly re - born.

Musical notation for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment.

+ 4'  
 (- 16')



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

17

a2

*p*

1.

*p*

1. Solo

*p*

*p*

17

gehn.  
born.

gehn.  
born.

gehn.  
born.

17 (Solo)

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

23 a2

1.

*p*

1.

*pp*

*p*

*tr*

*p*

23

*p*

*p*

Er - den wird auch wie - der zu Erd wer - den,  
*E* *o* *e* - at - ed, Now with earth once more u - nit - ed,

is *and* von der Er - den wird auch wie - der zu Erd wer - den,  
*of* *earth* *cre - at - ed,* Now with earth once more u - nit - ed,

23

*pp*

*p*

Erd ist er, und von der Er - den wird auch wie - der zu Erd wer - den,  
*Earth* *it* *is,* *of* *earth* *cre - at - ed,* Now with earth once more u - nit - ed,



+16'



mf f ff

*più f* f ff

mf ff

*più f* mf

29 f ff

wenn Go<sup>t</sup>es an - gehn.  
When C<sup>h</sup>rist is blown.

*più f* f ff

und von Er - den wie - der auf - st  
And from earth it will be tak - e.

*più f* f ff

und von Er - den wie - we - tes Po - saun wird an - gehn.  
And from earth it will r<sup>ise</sup> s might - y trum - pet is blown.

*più f* f ff

und von Er .en, wenn Got - tes Po - saun wird an - gehn.  
And from ea en When God's might - y trum - pet is blown.

29 II *mf* f ff

PROBEEPARTHEUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

34 a2

a2

34

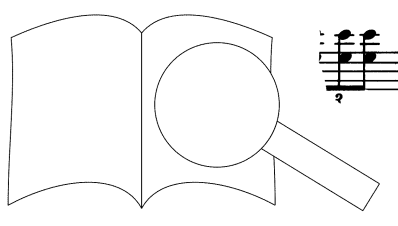
Sei - ne Seel | Gott, der sie all - hier  
 For the soul li. - ther, Who by grace and

Sei - ne ewig in Gott, der sie all - hier  
 For the the Fa - ther, Who by grace and

Seel lebt e - wig in Gott, der sie all - hier  
 the soul lives with the Fa - ther, Who by grace and

34 |

Seel lebt e - wig in Gott, der sie all - hier  
 the soul lives with the Fa - ther, Who by grace and



38

38

aus sei - ner Gnad von al - ler u. tat durch sei - nen  
 hope to - geth - er From all trans sin Through his own

aus sei - ner Gnad von a. g. Mis - se - tat durch sei - nen  
 hope to - geth - er From a. g. and all sin Through his own

aus sei - ner Gnad von le. und und Mis - se - tat durch sei - nen  
 hope to - geth - er From le. and und and all sin Through his own

aus sei - ner Gnad von - ler Sünd und Mis - se - tat durch sei - nen  
 hope to - geth - er From all trans - gres - sion and all sin Through his own

38

42

42

Bund ge - fe - get hat.  
word has made it clean.

Bund ge - fe - get hat.  
word has made it clean.

Bund ge - fe - get  
word has made

Bund g  
word l

42

47

*dim.*

*p*

*p*

*dim.*

*p*

*dim.*

*p*

*dim.*

*p*

47 *p* Halber Chor

Sein Ar - br' - lend ist kom - men  
 All its - row In bless - ed -

Sein und E - - lend ist kom - men  
 All ain and sor - - row In bless - ed -

, Trüb - sal und E - - lend ist kom - men  
 - bor, pain and sor - - row In bless - ed -

47

*dim.*

*p*

1.

*p*

*a2*

*p*

*cresc.*

zu ein'm gu - ten End. Er ha - Chri - sti Joch, ist ge -  
 ness have end - ed now. t' long had - borne; It had

zu ein'm gu - ten End. - tra - gen Chri - sti Joch, ist ge -  
 ness have end - ed now. ur's yoke it long had borne; It had

zu ein'm gu - ten hat ge - tra - gen Chri - sti Joch, ist ge -  
 ness have end - ed Sav - iour's yoke it long had borne; It had

*p*

56

56

stor - ben und le - bet noch. Die  
 per - ished but still lives on. The

stor - ben und le - bet noch.  
 per - ished but still lives on.

stor - ben und  
 per - ished but

stor -  
 per -

Tutti

56

Seel, die lebt ohn al -  
 soul lives on with - out

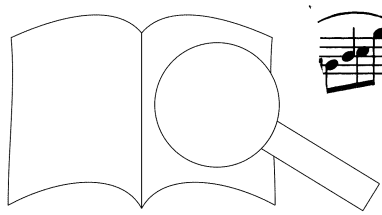
Die Seel, die lebt  
 The soul lives on

Jag,  
 m-plaint;

... der Leib schläft bis  
 The flesh will sleep

... der Leib schläft bis am  
 The flesh will sleep un -

PROBE PART FÜR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag





68

68

*p*

an ver - klä - ren  
 And .nt it glo - ry

am letz - ten Tag, A - chem ihn Gott ver - klä -  
 un - til the end, .hen God will grant it glo -

letz - - t an wel - chem ihn Gott ver -  
 til And then God will grant it

68

+ 16'

73

1.

1.

73

*mf*

*cresc.*

und der Freu - - den wird  
 And with joy re - ward

in Angst ge - we - -  
 suf - fered fear and trem - -

*cresc.*

ren und der F.  
 ry And with

*poco f*

Hier ist er in Angst ge - we - -  
 Here it suf - fered fear and trem - -

*cresc.*

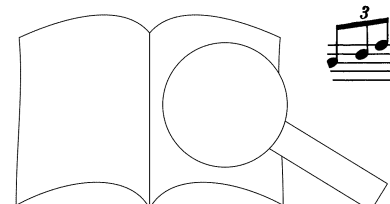
klä - - den wird ge - wä - ren.  
 glo - - re - ward it free - ly.

73

-16'

+16'

*mf*



PROBEEPARTHEUR  
 Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

78

*cresc.*

*cresc.*

*a2*

*cresc.*

*p*

78

sen, dort a - ber wird er ge - ne - - sen, - wi - ger Freu - de und  
 bling; There it at last will find heal - - i; ev - er - last - ing and

sen, dort a - ber wird er ge - ne in e - wi - ger Freu - de und  
 bling; There it at last will find h In joy ev - er - last - ing and

sen, dort a - ber wird in e - wi - ger Freu - de und  
 bling; There it at las g. In joy ev - er - last - ing and

*p cresc.*

in e - wi - ger Freu - - de und  
 In joy ev - er - last - - ing and

78

*cresc.*

82

1.

82

Won - ne leuch - ten wie die sch  
 glad - ness It will shine like the .e.  
 -diance.

Won - ne leuch - ten wie di - 1. Son - - ne.  
 glad - ness It will s' like ra - -diance.

Won - ne leuch - - ne Son - - ne.  
 glad - ness It an's bright ra - -diance.

Won glad die schö - ne Son - - ne.  
 glad like the sun's bright ra - -diance.

82

+ 4'  
 (- 16')

87

1. *sempre pp*

2. *sempre pp*

1. *sempre pp*

12 12 12 3 3

87

*sempre p*

Nun las - sen wir ihn hier schla - fen  
 Now we leave it in - its si - lence

*sempre p*

Nun las - sen wir ihn hier schla - fen  
 Now we leave it in - its si - lence

*sempre p*

Nun las - sen wir ihn hier schla - fen  
 Now we leave it in - its si - lence

87

*sempre pp*

sen

93

1. 2. 1. 2.

1.

93

und gehn all - samt un - ser Stra-ßen,  
And go forth to meet life's tri - als,

schicken uns auch mit al - lem Fleiß,  
And strive to live as God does will,

get . . . samt un - ser Stra-ßen,  
a to meet life's tri - als,

schicken uns  
And strive to

93

und gehn all - samt un - ser Stra-ßen,  
And go forth to meet life's tri - als,

schicken uns  
And strive to



PROBENPARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

100

1.


100

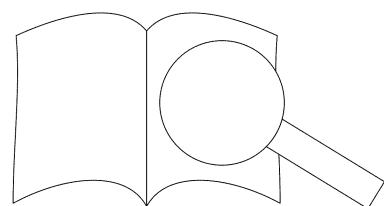
denn der Tod kommt ur  
For death shall come to

auch mit al - lem Fleiß,  
live as God does will,

in der Tod kommt uns glei - cher Weis.  
for death shall come to us as well.

100

**PROBE-PARTITUR**  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag 







# Marienlieder

gemischten  
componirt

JOH. BRAHMS

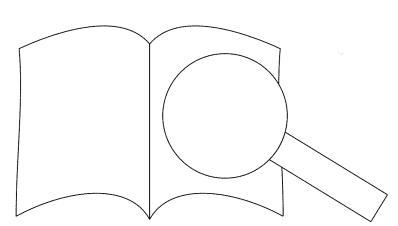
Heft I. Pr. 22 Ngr.  
Stimmen einzeln

Heft II. Pr. 22 Ngr.  
Stimmen einzeln

am des Verlegers  
G. u. WINTERTHUR  
LEITER-BIEDERMANN  
London, J. J. Ewer & Co.

PROBEEPARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

216  
a. b.



Johannes Brahms, *Marienlieder* op.22. Titelblatt des Erstdrucks, Leipzig 1

# Der Englische Gruß

Johannes Brahms, op.22,1

**Con moto** *f*

Soprano  
 1. Ge - grü - ßet Ma - ri - a, du Mut - ter der Gna - den! Ge -  
 2. Ma - ri - a, du sollst ei - nen Sohn - em - pfan - gen! Ma -

Alto  
 1. Ge - grü - ßet, ge - grü - ßet Ma - ri - a, du Mut - ter der Gna - den! Ge - grü - ßet, ge -  
 2. Ma - ri - a, Ma - ri - a, du sollst ei - nen Sohn - em - pfan - gen! Ma - ri - a, Ma -

Tenore  
 1. Ge - grü - ßet, ge - grü - ßet Ma - ri - a, du Mut - ter der Gna - den! Ge ge -  
 2. Ma - ri - a, Ma - ri - a, du sollst ei - nen Sohn - em - pfan - gen! M Ma -

Basso  
 1. Ma - ri - a, du Mut - ter der Gr  
 2. Du sollst ei - nen Sohn - em -

7

grü - ßet Ma - ri - a, du Mut - ter der Gna - den! En - gel der  
 ri - a, du sollst ei - nen Sohn - em - pfan - gen! 1. Him - mel und

grü - ßet Ma - ri - a, du Mut - ter der gen die En - gel der  
 ri - a, du sollst ei - nen Sohn - em - tun Him - mel und

grü - ßet Ma - ri - a, du Mut - ter der o san - gen die En - gel der  
 ri - a, du sollst ei - nen Sohn - em - pfan - gen! Dar - nach tun Him - mel und

Ma - ri - a, du Mut - ter der Gna - den! So san - gen die En - gel der  
 Du sollst ei - nen Sohn - em - pfan - gen! Dar - nach tun Him - mel und

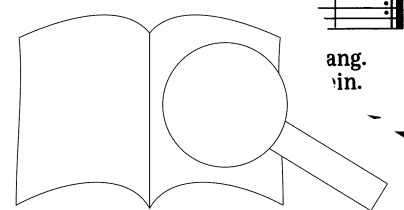
13

Jung - frau ih - rem Ge - be - te, dar - in - nen, dar - in - nen sie rang.  
 Er - de du die Mut - ter, die Mut - ter des Her - ren sollst sein.

a in ih - rem Ge - be - te, dar - in - nen, dar - in - nen sie rang.  
 - gen, daß du die Mut - ter, die Mut - ter des Her - ren sollst sein.

Jung - frau Ma - ri - a in ih - rem Ge - be - te, dar - in - nen sie rang.  
 Er - de ver - lan - gen, daß du die Mut - ter, die Mut - ter des Her - ren sollst sein.

Jung - frau Ma - ri - a in ih - rem Ge - be - te, dar - in - nen sie rang.  
 Er - de ver - lan - gen, daß du die Mut - ter, die Mut - ter des Her - ren sollst sein.



20 *f*

3. O En - gel, wie mag ich das er - le - ben, o  
 4. Wie Tau kommt ü - ber die Blu - men - mat - ten, wie  
 5. Ma - ri - a, die hö - ret sol - ches ger - ne, Ma -

3. O En - gel, o En - gel, wie mag ich das er - le - ben, o En - gel, o  
 4. Wie Tau, wie Tau kommt ü - ber die Blu - men - mat - ten, wie Tau, wie  
 5. Ma - ri - a, Ma - ri - a, die hö - ret sol - ches ger - ne, Ma - ri - a, Ma -

3. ... wie mag ich das er - le - ben,  
 4. ... kommt ü - ber die Blu - men - mat - ten,  
 5. ... die hö - ret sol - ches ger - ne,

26 *f*

En - gel, wie mag ich das er - le - ben? Ich ha - ch  
 Tau kommt ü - ber die Blu - men - mat - ten, so soll  
 ri - a, die hö - ret sol - ches ger - ne; sie sprach: ei - ne

En - gel, wie mag ich das er - le - ben? noch kei - nem  
 Tau kommt ü - ber die Blu - men - mat - ter hei - li - ge  
 ri - a, die hö - ret sol - ches ger - ne; ei - - ne

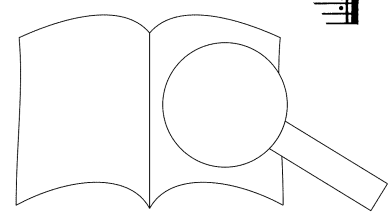
En - gel, wie mag ich das er - le - ben? noch kei - nem  
 Tau kommt ü - ber die Blu - men - mat - ter dich der hei - li - ge  
 ri - a, die hö - ret sol - ches ger - ne; ich bin ei - - ne

wie mag ich er - le - ben? Ich ha - be mich noch kei - nem  
 kommt ü - ber die Blu - men - mat - ten, so soll dich der hei - li - ge  
 die hö - ret sol - ches ger - ne; sie sprach: ich bin ei - - ne

32 *f*

Man - ne er - ge - ben in die - ser, in die - ser wei - ten und brei - ten Welt.  
 Geist ü - ber - schat - ten, so soll der Hei - land, der Hei - land ge - bo - ren sein.  
 Magd des Her - ren, nach dei - nem Wor - te ge - sche - he, ge - sche - he mir.

Man - ne er - ge - ben in die - ser, in die - ser wei - ten und brei - ten Welt.  
 Geist ü - ber - schat - ten, so soll der Hei - land, der Hei - land ge - bo - ren sein.  
 Magd des Her - ren, nach dei - nem Wor - te ge - sche - he, ge - sche - he mir.



Poco meno Allegro

*pp* 39

6. Die En - gel nun san - ken auf ih - re Knie, sie san - gen al - le Ma -

6. Die En - gel san - gen al - le, sie san - gen al - le Ma -

6. Die En - gel san - gen, sie san - gen al - le Ma -

6. Die En - gel san - gen fa -

45 *f*

ri - a, Ma - ri - - a, sie san - gen Ma - ri - a, Ma - ri -

ri - a, Ma - ri - - a, sie san - gen Ma - ri - a, 'en ge - sang!

ri - - - - a, sie san - gen M - Ma - .n Lob - ge - sang!

ri - a, Ma - ri - - - a, sie . - ri - a den Lob - ge - sang!

... die Volkslieder mit ihren Original-Weisen. Zweiter Teil. ... an 1840. W.v. Zuccalmaglio. Nr.126 „Niederrhein“.

Marias Kirchgang

Andan

Johannes Brahms, op.22,2

Soprano

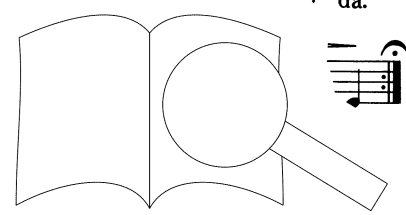
a wollt zur Kir - che gehn, da kam sie an den tie - fen See.  
wohl an den See hin - kam, der Schiff-mann jung stand fer - tig da.

Alto

.i - a wollt zur Kir - che gehn, da kam sie an . . . fen See.  
sie wohl an den See hin - kam, der Schiff-mann jur . . . da.

1. Ma - ri - a wollt zur Kir - che gehn, da kam sie  
2. Als sie wohl an den See hin - kam, der Schiff-mann j

Basso



5 *pp*

3. Ach Schiffmann schiff mich ü - ber das Meer, ich geb dir, was dein Herz be - gehrt.  
 4. Ich schif - fe dich wohl ü - ber das Meer, wenn du willst mei - ne Haus - frau sein.  
 5. Soll ich - erst dei - ne Haus - frau sein, viel lie - ber schwimm ich ü - ber das Meer.

*p*

3. Ach Schiffmann, schiff mich ü - ber das Meer, ich ge - be dir, was dein Herz be - gehrt.  
 4. Ich schif - fe dich wohl ü - ber das Meer, wenn du willst mei - ne Haus - frau sein.  
 5. Soll ich - erst dei - ne Haus - frau sein, viel lie - ber schwimm ich ü - ber das Meer.

*p*

3. Ach Schiffmann, schiff mich ü - ber das Meer, ich ge - be dir, was dein Herz be  
 4. Ich schif - fe dich wohl ü - ber das Meer, wenn du willst mei - ne Haus - frau  
 5. Soll ich - erst dei - ne Haus - frau sein, viel lie - ber schwimm ich ü - b

9 *f*

6. Als sie wohl in die Mit - te kam, fin - gen al - le in an. Sie  
 6. Als sie wohl in die Mit - te kam, fin - gen läu - ten an. Sie  
 6. Als sie wohl in die Mit - te, ck - lein zu läu - ten an. Sie  
 6. Als sie wohl in die al - le Glöck - lein zu läu - ten an. Sie

13 *dim.*

läu - ten gr  
 läu - te - ten wohl al - le zu - gleich.

*dim.*

n klein, sie läu - te - ten wohl al - le zu - gleich.

*dim.*

ti sie läu - ten klein, sie läu - te - ten wohl al - le zu - gleich.

*dim.*

läu - ten groß, sie läu - ten klein, sie läu - te - ten wohl al - le zu - gleich.

*sempre riten.* 19 *pp* *pp* *riten.*

Ma - ri - a kniet auf ei - nem Stein, dem Schiff - mann sprang sein Herz ent - zwei.

*p* *sempre riten.* *riten.*

Ma - ri - a kniet auf ei - nem Stein, dem Schiff - mann sprang sein Herz ent - zwei.

*p* *sempre riten.* *riten.*

Ma - ri - a kniet auf ei - nem Stein, dem Schiff - mann sprang sein Herz ent - zwei.

Text: Zuccalmaglio II. "Marias Wallfahrt".

# Marias Wallfahrt

**Con moto**

Soprano

1. Ma - ri - a ging aus wan - dern, so f fern, id, so  
2. Sie hat ihn schon ge - fun - den wohl , aus, wohl

Alto

1. Ma - ri - a ging aus wan - fern de, - de Land, so  
2. Sie hat ihn schon ge - fun - de, - des Haus, wohl

Tenore

1. Ma - ri - a ging aus w. rn\_ ins frem - de Land, so  
2. Sie hat ihn schon ge r des He - ro - des Haus, wohl

Basso

1. Ma - ri - a ging so fern\_ ins frem - de Land, so  
2. Sie hat vor des He - ro - des Haus, wohl

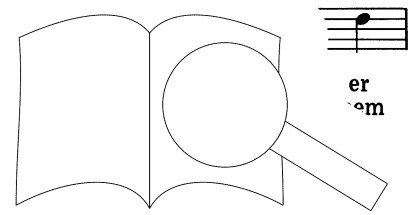
5

fern\_ ins 1. Gott den Her - ren fand. 3. Das Kreuz, das\_ muß er  
vor des vor des so be - trüb - lich aus. 4. Was trug er auf sei - nem

Land, bis sie Gott den Her - ren fand. 3. Das Kreuz, das\_ muß er  
Haus, er sah so be - trüb - lich aus. 4. Was trug er auf sei - nem

fern\_ frem - de Land, bis sie Gott den Her - ren fand. er  
des He - ro - des Haus, er sah so be - trüb - lich aus. om

fern\_ ins frem - de Land, bis sie Gott den Her - ren fand.  
vor des He - ro - des Haus, er sah so be - trüb - lich aus. 4. Was trug er auf sei - nem



10

tra - gen nach Je - ru - sa - lem vor die Stadt, nach Je - ru - sa - lem vor die  
 Haup - te? Ein' - - - - - schar - fe Dor - nen - kron, ein' - - - - - schar - fe Dor - nen -

tra - - - - - gen nach Je - ru - sa - lem vor die Stadt, nach Je - ru - sa - lem vor die  
 Haup - - - - - te? Ein' - - - - - schar - fe Dor - nen - kron, ein' - - - - - schar - fe Dor - nen -

tra - - - - - gen nach Je - ru - sa - lem vor - - - - - die Stadt, nach Je - ru - sa - lem vor die  
 Haup - - - - - te? Ein' - - - - - schar - fe Dor - nen - kron, ein' - - - - - schar - fe Dor - nen -

tra - gen nach Je - ru - sa - lem vor die Stadt, nach Je - ru - sa - lem  
 Haup - te? Ein' - - - - - schar - fe Dor - nen - kron, ein' - - - - - schar - fe

14

Stadt, wo er - - - - - ge - mar - tert ward. 5. Dar - an soll  
 kron; das Kreuz, - - - - - das trägt er schon.

Stadt, wo er - - - - - ge - mar - tert ward. 5. Dar na - - - - - den - ken,  
 kron; das Kreuz, - - - - - das trägt er schon.

Stadt, wo er - - - - - ge - mar - tert ward. man be - den - ken,  
 kron; das Kreuz, - - - - - das trägt er schon.

Stadt, wo er - - - - - ge - mar - tert - an soll man be - den - ken,  
 kron; das Kreuz, - - - - - das trägt er sch

19

ein je - der, inn - - - - - daß das Him - mel - reich lei - det Ge - walt! - - - - -

alt, - - - - - daß das Him - mel - reich lei - det Ge - walt! - - - - -

an - - - - - jung or alt, - - - - - daß das Him - mel - reich lei - d

ein je - der, jung or alt, - - - - - daß das Him - mel - reich lei - det Ge - walt! - - - - -

Text: Zuccalmaglio II, Nr. 14 „Aus der Zeit der Geißeler, am Niederrhein erhalten“.

# Der Jäger

Johannes Brahms, op.22,4

Allegro, ma non troppo

Soprano  
1. Es wollt gut Jä - ger ja - gen, wollt ja - gen von Him - mels - höhn; was be -  
2. Der Jä - ger, den ich mei - ne, der ist uns wohl - be - kannt; er

Alto  
1. Es wollt gut Jä - ger ja - gen, wollt ja - gen von Him - mels - höhn; was be -  
2. Der Jä - ger, den ich mei - ne, der ist uns wohl - be - kannt, er

Tenore  
1. Es wollt gut Jä - ger ja - gen, wollt ja - gen von Him - mels - höhn; was be -  
2. Der Jä - ger, den ich mei - ne, der ist uns wohl - be - kannt, er

Basso  
1. Es wollt gut Jä - ger ja - gen, wollt ja - gen von Him - mels - höhn; was be -  
2. Der Jä - ger, den ich mei - ne, der ist uns wohl - be - kann't er

5  
gegn't ihm auf der Hei - den? Ma - ri - a, Ma - ri - a, die Jung - frau schön.  
jagt mit ei - nem En - gel, Ga - bri - el, Ga - bri - el ist er ge - nannt.

gegn't ihm auf der Hei - den? Ma - ri - a, Ma - ri - a, die Jung - frau  
jagt mit ei - nem En - gel, Ga - bri - el, Ga - bri - el ist er ge - nannt.

gegn't ihm auf der Hei - den? Ma - ri - a, Ma - ri - a, die Jung - frau  
jagt mit ei - nem En - gel, Ga - bri - el, Ga - bri - el ist er ge - nannt.

gegn't ihm auf der Hei - den? Ma - ri - a, Ma - ri - a, die Jung - frau  
jagt mit ei - nem En - gel, Ga - bri - el, Ga - bri - el ist er ge - nannt.

11  
Hörn - lein, das laut' sich al - lein, du bist seist - du, Ma - ri - a, du  
Hörn - lein, das laut' sich al - lein, du Ge - grüßt seist - du, Ma - ri - a, du

Ge - grüßt, ge - grüßt, ge - grüßt,  
3. Ge - grüßt, ge - grüßt

16  
Hörst du, Ma - ri - a! 4. Ge - grüßt seist du, Ma - ri - a, du ed - le Jung - frau

seist du, Ma - ri - a! 4. Ge - grüßt seist du, Ma - ri - a, du ed - le Jung - frau



21 *p* *mf* *f*

4. Ge - grüßt, — ge - grüßt, ge - grüßt\_ seist du, Ma - ri - a! 5. Dein

4. Ge - grüßt, ge - grüßt seist du, Ma - ri - a! 5. Dein

8 fein! Dein Schoß soll\_ he - gen und tra - gen ein Kind - lein\_ zart und klein. 5. Dein

fein! Dein Schoß soll\_ he - gen und tra - gen ein Kind - lein\_ zart und klein. — 5. Dein

26 *p*

Schoß soll he - gen und tra - gen ein Kind - lein zart und klein, das Him - mel und auch Er

Schoß soll he - gen und tra - gen ein Kind - lein zart und klein, das Him - mel und

8 Schoß soll he - gen und tra - gen ein Kind - lein zart und klein, das Him - r

Schoß soll he - gen und tra - gen ein Kind - lein zart und klein, da

32 *mf* *f*

mals wird neh - men ein. 6. Ma - ri - el nie - der auf ih - re

7. Dein Will, ohn son - der Pein und

mals wird neh - men ein. 6. Ma - ne, fiel nie - der auf ih - re

7. Dein. sche - hen ohn son - der Pein und

8 mals wird neh - men ein. ill, oll viel - rei - ne, fiel nie - der auf ih - re

ge - sche - hen ohn son - der Pein und

mals wird neh - m a, die viel - rei - ne, fiel nie - der auf ih - re

der soll ge - sche - hen ohn son - der Pein und

37

Knie. Schmr bat Gott vom Him - mel, sein Wil - le, sein Will ge - sche - hen soll.

Je - sum Chri - stum in ihr, — in ihr jung - frau - lich Herz.

bat Gott vom Him - mel, sein Wil - le, sein V

ring sie Je - sum Chri - stum in ihr, — in i

Jann — sie bat Gott vom Him - mel, sein Wil - le, sein

Da emp - fing sie Je - sum Chri - stum in ihr, — in

Knie, dann — sie bat Gott vom Him - mel, sein Wil - le, sein Will ge - sche - hen soll.

Schmerz. Da emp - fing sie Je - sum Chri - stum in ihr, — in ihr jung - frau - lich Herz.

# Ruf zur Maria

Johannes Brahms, op.22,5

**Poco Adagio**

*pespr.*

Soprano

1. Dich, Mut - ter Got - tes, ruf' wir an, — } bitt für uns, Ma - ri - a! { Tu uns in Äng - sten  
2. Daß wir voll - kommen wer - den gar, — } { Leib, Ehr und Gut auf

Alto

1. Dich, Mut - ter Got - tes, ruf' wir an, — } bitt für uns, Ma - ri - a! { Tu uns in Äng - sten  
2. Daß wir vollkom - men wer - den gar, — } { Leib, Ehr und Gut auf

Tenore

1. Dich, Mut - ter Got - tes ruf' wir an, — } bitt für uns, Ma - ri - a! { Tu uns in Äng - sten  
2. Daß wir voll - kommen wer - den gar, — } { Leib, Ehr und Gut auf

Basso

1. Dich, Mut - ter Got - tes ruf' wir an, } bitt für uns, Ma - ri - a! { Tu  
2. Daß wir voll - kommen wer - den gar, } { Lei' ten

6 *cresc.*

nicht ver - lan, Je - sum, dein Sohn, der Not er - mahn, die er um me  
Erd be - währ, daß wir in Zeit viel gu - ter Jahr dort le - ben

*cresc.*

nicht ver - lan, Je - sum, dein Sohn, der Not er - mahn, die er um me  
Erd be - währ, daß wir in Zeit viel gu - ter Jahr dort le - ben

*cresc.*

nicht ver - lan, Je - sum, dein Sohn, der Not er - mahn, die er um me  
Erd be - währ, daß wir in Zeit viel gu - ter Jahr dort le - ben

*cresc.*

nicht ver - lan, Je - sum, dein Sohn, der Not er - mahn, die er um me  
Erd be - währ, daß wir in Zeit viel gu - ter Jahr dort le - ben

11 *p*

bitt für uns, Ma - ri - a, bist der Brunn, der nicht ver - seicht, —

*p*

bitt für uns, Ma - ri - a, bist der Brunn, der nicht ver - seicht,

*p*

bitt für uns, Ma - ri - a, bist der Brunn, der nicht ver - seicht,

*p*

bitt für uns, Ma - ri - a, bist der Brunn, der nicht ver - seicht,

*pp*

3. Du bist der Brunn, der nicht ver - seicht,

*pp*

3. Du bist der Brunn, der nicht ver - seicht,

*pp*

3. Du bist der Brunn, der nicht ver - seicht,

*p*

ri - a, daß uns der hei - lig Geist er - leucht zu wah - rer Reu und

*p*

ri - a, daß uns der hei - lig Geist er - leucht zu wah - rer Reu und

*p*

ri - a, daß uns der hei - lig Geist er - leucht zu wah - rer Reu und

*p*

ri - a, daß uns der hei - lig Geist er - leucht zu wah - rer Reu und

*p*

bitt für uns, Ma - ri - a, daß uns der hei - lig Geist er - leucht zu wah - rer Reu und

21

gan - zer Beicht! Je - sus, dein Sohn, dir nicht ver - zeicht, bitt für uns, Ma - ri - a!

gan - zer Beicht! Je - sus, dein Sohn, dir nicht ver - zeicht, bitt für uns, Ma - ri - a!

gan - zer Beicht! Je - sus, dein Sohn, dir nicht ver - zeicht, bitt für uns, Ma - ri - a!

gan - zer Beicht! Je - sus, dein Sohn, dir nicht ver - zeicht, bitt für uns, Ma - ri - a!

Text: Öglins Liederbuch, Augsburg 1512

# Magdalena

Poco lento

sempre *p*

Johannes

Soprano

1. An dem ö - ster - li - chen Tag Ma - ri - a Mag - da - le - na ging  
 2. En - gel grüßt sie in der Zeit: „Den da su - chet das viel - se - li - ge Weib, er -  
 3. ri - a!“ ruft er ihr zu hant, da er - kennt sie ih - ren nd, in

Alto

1. An dem ö - ster - li - chen Tag Ma - ri - a Mag - da - le - na ging, was fand sie  
 2. En - gel grüßt sie in der Zeit: „Den da su - chet das viel - se - li - ge Weib, er - ist er -  
 3. ri - a!“ ruft er ihr zu hant, da er - kennt sie ih - ren and, sie sah in

Tenore

1. An dem ö - ster - li - chen Tag Ma - ri - a Mag - da - le - na ging zu dem Grab; was  
 2. En - gel grüßt sie in der Zeit: „Den da su - chet das viel - se - li - ge Weib, er - ist er -  
 3. ri - a!“ ruft er ihr zu hant, da er - kennt sie ih - ren Hei - land, sie

Basso

1. An dem ö - ster - li - chen Tag Ma - ri - a Mag - da - le - na ging zu dem Grab; was  
 2. En - gel grüßt sie in der Zeit: „Den da su - chet das viel - se - li - ge Weib, er - ist er -  
 3. ri - a!“ ruft er ihr zu hant, da er - kennt sie ih - ren Hei - land, sie

6

in dem Gra - be stan - den von dem al - ler der Gär - ten. Ein - gel wohl - ge - tan. 2. Der  
 in dem Gra - be stan - den von dem al - ler der Gär - ten. Ein - gel wohl - ge - tan. 2. Der  
 in dem Gra - be stan - den von dem al - ler der Gär - ten. Ein - gel wohl - ge - tan. 2. Der  
 in dem Gra - be stan - den von dem al - ler der Gär - ten. Ein - gel wohl - ge - tan. 2. Der

fan - sie in dem Gra - be stehn? Ei - nen En - gel  
 ist er - stan - den von dem Tod, den du sal - ben  
 sah in al - ler der Ge - bär - de, sam er ein Gärt - ner wä - re.

Text: Nürnberg, 15. Jahrhundert, handschriftlich.

# Marias Lob

Allegro

Johannes Brahms, op.22,7

Die 5. Strophe *p* - - - - - *cresc.*

Soprano

1. Ma - ri - a, wah - re Himmels - freud, der Welt Er - götz - lich - keit! Wer  
 2. Wie schmel - zet ein Kar - fun - kel - stein im Lor - beer - krän - ze - lein, so  
 3. Der gan - zen Schöp - fung rei - che Zier ver - gleicht sich nicht mit dir. Es

Alto

4. Des Him - mels Ster - nen - an - ge - sicht und al - ler Son - nen Licht samt  
 5. Ma - ri - a, o mein' höch - ste Freud, die Welt ist mir ver - leidt, ich

Tenore

1. Ma - ri - a, wah - re Him - mels - freud, der Welt Er - götz - lich - keit! Wer  
 2. Wie schmel - zet ein Kar - fun - kel - stein im Lor - beer - krän - ze - so  
 3. Der gan - zen Schöp - fung rei - che Zier ver - gleicht sich nicht mit 's

Basso

4. Des Him - mels Ster - nen - an - ge - sicht und al - ler Son  
 5. Ma - ri - a, o mein' höch - ste Freud, die Welt ist r

- 5 - - - - - *cresc.* - - - - - *f*

wollt dich nicht lie - ben? Du stehst mir ge - schrie - ben. m. ra - ben mit  
 geht es mir e - ben, mein Seel und mein Le - be. n. ich cren - nen und  
 dür - fen die Blu - men ihr Schönheit nicht rüh - r. schä - men, du

E - del - ge - stei - nen, sie dür - fen nicht die n. Ko - ral - len, Gold,  
 su - che zu ster - ben, du woll't mir er c. tes Gna - den auf

wollt dich nicht lie - ben? Du stehst mir a. bist mir ge - gra - ben mit  
 geht es mir e - ben, mein See' or Lieb sich zer - tren - nen und  
 dür - fen die Blu - men ihr s. sie müs - sen sich schä - men, du

die Per - len, Ko - ral - len, Gold,  
 nur Got - tes Gna - den auf

11

tie - fen D... ei - nem Her - ze - lein!  
 in si... dei - nem Nen - nen!  
 tu - ih - re Zier - lich - keit.

en vor dir in Fin - ster - nis, in Fin - ster - nis.  
 den, so scheid ich fröh - lich da - hin, fröh - lich da - hin.

tu... ach - sta - ben in mei - nem Her - ze - lein, mei - r  
 ir... ver - bren - nen bei dei - nem Nen - nen, bei dei - r  
 be - neh - men all ih - re Zier - lich - keit, ih -

Sil - ber, sie fal - len vor dir in Fin - ster - nis.  
 hö - he - ren Pfa - den, so scheid ich fröh - lich hin.

Text: Zuccalmaglio II, Nr.127 „Vom Niederrhein“.

# DER 23. PSALM

„Herr, wie lange willst du mich so gar vergessen“

für dreistimmigen Frauen-Chor mit Begleitung

DER ORGEL

ODER DES

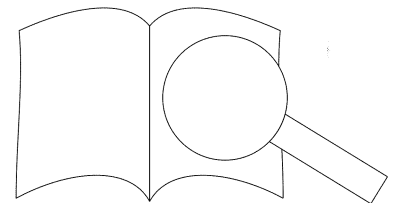


# JOHANNES BRAHMS.

OP. 27.

WIEN. C. A. SPINA,

k.k. Hof- u. pr. Kunst- u. Musikalienhandlung  
(Med. f. Cl. d. Pariser- Welt- Jmd- Ausstllg.)



Johannes Brahms, *Der 13. Psalm* op.27. Titelblatt des Erstdrucks, Wien 1 mit den Druckfehlern „Der 23.Psalm“ und „Herr, wie lange willst du mich

PROBEEPARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

# Der 13. Psalm

Orchesterfassung

Johannes Brahms, op.27

Non troppo lento

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

Soprano I

Soprano II

Alto

Herr, Lord, Herr, Lord, wie lan - ge how long wilt

Herr, Lord, Herr, Lord, wie lan - ge how long wilt

Herr, Lord, Herr, Lord, wie lan - ge how long wilt

ror gei

English version by Jean Lunn

14

14

ges - sen? Wie lan - ge ver - bir - gest du dein Ant - litz vor mir?  
 sake me? How long wilt thou rage and hide thy face far from me?

ges - sen? Wie lan - ge ver - bir - gest du dein Ant - litz vor mir?  
 sake me? How long wilt thou rage and hide thy face far from me?

ges - sen? Wie lan - ge ver - bir - gest du dein Ant - litz vor  
 sake me? How long wilt thou rage and hide thy face far fro

21

Wie lan - ge ver - bir - gest du dein Ant - litz vor  
 How long wilt thou rage and hide thy face far from

Wie lan - ge ver - bir - gest du dein Ant - litz vor  
 How long wilt thou rage and hide thy face far fro

Wie lan - ge ver - bir - gest du dein Ant - litz vor mir?  
 How long wilt thou rage and hide thy face far from me?

28 Allegro

28 Allegro

Wie lan - ge soll ich sor - gen in mei - ne  
How long shall I have trou - ble in all

Wie lan - ge soll ich sor - gen : ee le und  
How long shall I have trou - ble - it and

Wie lan - ge soll ich ne, ee - - le und  
How long shall I h c , spir - - it and

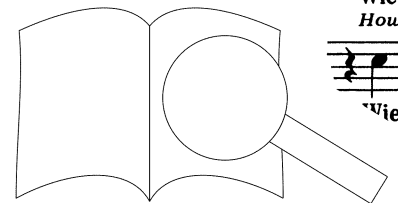
33

33

in mei - nem Her - zen täg - lich?  
r my heart to sor - row dai - ly? Wie  
How

ich äng - sten in mei - nem Her - zen täg - lich?  
give o - ver my heart to sor - row dai - ly? Wie  
How

mich äng - sten in mei - nem Her - zen täg - lich?  
give o - ver my heart to sor - row dai - ly? How



PROBENPARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



38

38

lan - ge soll sich mein Feind über mich er - he - ben?  
 long, Lord, shall still my en - e-my rise a - gainst me?

lan - ge soll sich mein Feind über mich er - he  
 long, Lord, shall still my en - e-my rise a - gainst

lan - ge soll sich mein Feind über mich  
 long, Lord, shall still my en - e-my rise

43

43 *p* *espr.*

hö - re mich, Herr, mein Gott!  
 we ear to me, Lord, my God!

espr. *p* leuch -  
 ht -

*espr.* *p*

e doch und er - hö - re mich, Herr, mein Gott, schau und er - h  
 on me and give ear to me, Lord, my God, look on me, give e

Schau - e doch und er - hö - re mich, Herr, mein Gott, schau und er - hö - re mich, Herr, mein Gott.  
 Look on me and give ear to me, Lord, my God, look on me, give ear to me, Lord, my God!

Piano accompaniment for measures 49-54, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

*poco f*

- te mei - ne Au - gen, daß ich nicht, daß ich nicht im  
 - en thou my vi - sion, lest I sleep, lest I sleep th

Er - leuch - te mei - ne Au - gen, daß ich nicht, daß ich nicht  
 En - light - en thou my vi - sion, lest I sleep, lest I sleep

Er - leuch - te mei - ne Au - gen, daß ich nicht  
 En - light - en thou my vi - sion, lest I sleep,

er - leuch - te, er -  
 en - light - en, en -

ent - schla - fe, er -  
 my dy - ing, en -

Piano accompaniment for measures 55-60, including dynamic markings like *dim.* and *(div.)*.

er - leuch - te mei - ne Au - gen, daß ich nicht, daß ich ni  
 en, en light - en thou my vi - sion, lest I sleep, lest I sh

leuch - te, er - leuch - te mei - ne Au - gen, daß ich nicht, daß ich nicht im To - de ent - schla - fe,  
 light - en, en - light - en thou my vi - sion, lest I sleep, lest I sleep the sleep of my dy - ing.

60 Allegro non troppo

60 Allegro non troppo

daß nicht mein Feind rüh - me, er sei mein mäch -  
 Let not my foe say now that he pre - vails

daß nicht mein Feind rüh - me, er sei m  
 Let not my foe say now that he

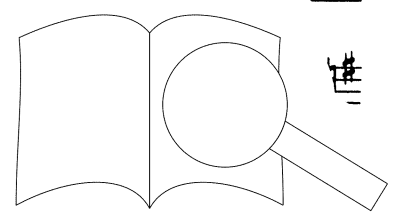
daß nicht mein Feind rüh - me wor - den,  
 Let not my foe say r gainst me,

64

er - sa - cher sich nicht freu - en, daß  
 e - mies not boast in tri - umph that

und mei - ne Wi - der - sa - cher sich nicht freun, da  
 and let my en - e - mies not boast in tri - ump

und mei - ne Wi - der - sa - cher sich nicht freun, daß sie nie -  
 and let my en - e - mies not boast in tri - umph, they see me shak -



68

*mf*

*f* — *mf*

68

ge. en. Ich hof - fe a  
But thou, Lord, art

ge. en. Ich hof - fe  
But thou, Lord,

ge. en. Ich hof - dar  
But thor ref

*mf espr.*

*mf espr.*

*mf espr.*

74

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

du so gnä - dig bist; mein *f* daß  
thou art mer - ci - ful; my that

daß du so gnä - dig bist; mein *f*  
for thou art mer - ci - ful; my that

auf, daß du so gnä - dig bist; mein *f* freu - sich,  
uge, for thou art mer - ci - ful; my heart has re - joiced that

80

80

du so ger - ne hilfst, mein Herz freu - et sich, daß  
 thou art strong to help, my heart has re - joiced th

du so ger - ne hilfst, mein Herz freu - et sich, ne  
 thou art strong to help, my heart has re - joiced ng to

du so ger - ne hilfst, mein Herz freu - et so ger - ne  
 thou art strong to help, my heart has re art strong to

85

85

ne, so ger - ne hilfst.  
 thou art strong to help.

so ger - ne, so ger - ne hilfst.  
 to help, thou art strong to help.

hilfst, so ger - ne, so ger - ne hilfst.  
 help, to help, thou art strong to help.

Ich dem Herrn  
 I praise the Lord with

91

*f sempre cresc.*

91

*f sempre cresc.*

Ich will dem Her  
I praise the Lor

Ich will dem Her - ren sin - gen,  
I praise the Lord with sing - ing,

her - ren  
Lord with

sin - gen,  
sing - ing,

96

*più f*

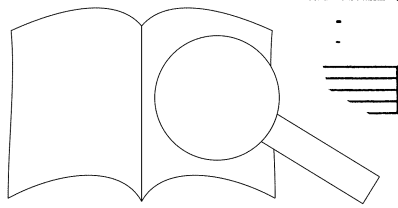
*più f*

*più f*

gen,  
ing,

ich will praise dem the Her Lord  
I praise dem the Her Lord

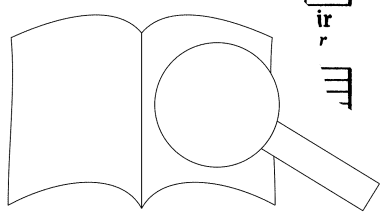
dem Her - ren sin - - gen, ich will praise dem the Her Lord - ren sin - -  
the Lord with sing - - ing, I praise dem the Her Lord with sing - -



PROBEPARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

gen, daß er so wohl an mir tut, ich  
 ing, for he does great things for me, I  
 gen, daß er so wohl an mir tut, ich  
 ing, for he does great things for me, I  
 gen, daß er so wohl an mir tut, ich  
 ing, for he does great things for me, I  
 dem  
 the

Her - ren sin - gen, daß er so wohl, d  
 Lord with sing - ing, for he does great th  
 a, dem Her - ren sin - gen, daß er so wohl, d  
 ng, the Lord with sing - ing, for he does great th  
 Her - ren sin - gen, daß er so wohl, dab so an mir  
 Lord with sing - ing, for he does great things, he does great things for



111

111

tut, daß er so wohl.  
me, me, for he does great

tut, daß er so  
me, me, for he

tut, daß er  
me, me, for he

an mir  
things for

an mir  
things for

117

ne.

ich v  
I pr

ich v  
I p

tut, me, ich will dem Her en  
me, I praise the Lord with



123

123

sin - gen, daß er so wohl  
sing - ing, for he does great  
sing - gen, daß er so wohl  
sing - ing, for he does great

an things

128

128

tut. me.  
tut. me.  
mir for tut. me.

# Der 13. Psalm

Orgelfassung

Johannes Brahms, op.27

Non troppo lento

Soprano I

Soprano II

Alto

Organo

con Pedale

7

Herr, Lord, Herr, Lord, Herr, Lord, wie lan - du  
how long

Herr, Lord, Herr, Lord, Herr, Lord, wie he - th. ein so ganz ver -  
get me and for -

Herr, Lord, Herr, Lord, Herr, Lord, du for - mein so ganz ver -  
get me and for -

PROBENFÜR CARUS-Verlag

14

ges - sen? Wie dein Ant - litz vor mir?  
sake me? Ho le thy face far from me?

ges - ar - gest du dein Ant - litz vor mir?  
sake rage and hide thy face far from me?

ge ver - bir - gest du dein Ant - litz vor mir?  
wilt thou rage and hide thy face far from me?

PROBENFÜR CARUS-Verlag

English version by Jean Lunn

21

Wie lan - ge ver - bir - gest du dein Ant - litz vor mir?  
 How long wilt thou rage and hide thy face far from me?

Wie lan - ge ver - bir - gest du dein Ant - litz vor mir?  
 How long wilt thou rage and hide thy face far from me?

Wie lan - ge ver - bir - gest du dein Ant - litz vor mir?  
 How long wilt thou rage and hide thy face far from me?

28 Allegro

Wie lan - ge soll ich sor - gen in mei -  
 How long shall I have trou - ble in all

Wie lan - ge soll ich sor - ge - le und  
 How long shall I have trou - it and

Wie lan - ge soll m. See - le und  
 How long shall I spir - it and

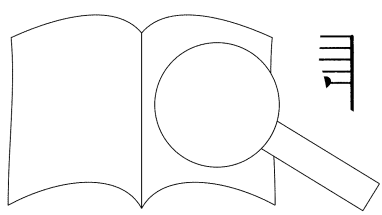
33

mich äng - str tag - lich? Wie  
 give o - ve low dai - ly? How

mich tag - lich? Wie  
 give Her - zen sor - row dai - ly? How

mei - nem Her - zen tag - lich? Wie  
 heart to sor - row dai - ly? How

PROBEKOPPIE  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



38

lan - ge soll sich mein Feind über mich er - he - ben?  
 long, Lord, shall still my en - e-my rise a - gainst me?

lan - ge soll sich mein Feind über mich er - he - ben?  
 long, Lord, shall still my en - e-my rise a - gainst me?

lan - ge soll sich mein Feind über mich er - he - ben?  
 long, Lord, shall still my en - e-my rise a - gainst me?

43 *p espr.*

Schau-e doch und er-hö-re mich, Herr, mein Gott!  
 Look on me and give ear to me, Lord, my God!

*p espr.* Schau - e doch und er - hö - re mich, Herr, mein Gott,  
 Look on me and give ear to me, Lord, my God,

*p espr.* Schau - e doch und er - hö - re mich, Herr, m.  
 Look on me and give ear to me, Lord, my God!

er - hö - re mich, Herr, mein Gott!  
 give ear to me, Lord, my God!

er - hö - re mich, Herr, mein Gott!  
 give ear to me, Lord, my God!

49

- te m  
- en t

ich nicht, daß ich nicht im To-de ent-schla-fe,  
 I sleep, lest I sleep the sleep of my dy-ing.

Er - tet  
vi - sion, daß ich nicht, daß ich nicht im To - de ent-schla - fe, er -  
 vision, lest I sleep, lest I sleep the sleep of my dy - ing, en -

mei-ne Au-gen, daß ich nicht im To-de, ir  
 thou my vi-sion, lest I sleep, lest I sleep tl

er -  
en -

leuch - te, er - leuch - te mei - ne Au - gen, daß ich nicht, daß ich nicht im To - de ent - schla - fe,  
 light - en, en light - en thou my vi - sion, lest I sleep, lest I sleep the sleep of my dy - ing.

leuch - te, er - leuch - te mei - ne Au - gen, daß ich nicht, daß ich nicht im To - de ent - schla - fe,  
 light - en, en - light - en thou my vi - sion, lest I sleep, lest I sleep the sleep of my dy - ing.

60 Allegro non troppo

daß nicht mein Feind rüh - me, er sei mein vor  
 Let not my foe say now that he pr - ist

daß nicht mein Feind rüh - me, er sei mein  
 Let not my foe say now that he pr - ai - den,

daß nicht mein Feind rüh - me, er sei mein  
 Let not my foe say now that he pr - ai - stig wor - den,  
 a - gainst me,

64

und mei - ne Wi - der - sa - cher sich nicht freun, daß ich nie - der - lie -  
 and let my en - e - mies not boast in tri - umph that they see me shak -

und mei - ne Wi - der - sa - cher sich nicht freun, daß ich  
 and let my en - e - mies not boast in tri - umph

68

*mf espr.*

ge. en. Ich hof - fe a - ber dar - -  
 But thou, Lord, art my ref - -

*mf espr.*

ge. en. Ich hof - fe a - ber dar - -  
 But thou, Lord, art my ref - -

*mf espr.*

ge. en. Ich hof - fe a - ber dar - -  
 But thou, Lord, art my ref - -

*mf*

74

*cresc*

auf, daß du so gnä - dig bist; mein H<sup>erz</sup> - - daß  
 uge, for thou art mer - ci - ful; my re - - that

auf, daß du so gnä - dig bist; he - rei - sich, daß  
 uge, for thou art mer - ci - ful; has re - joiced that

auf, daß du so gnä - dig mein. reu - et sich, daß  
 uge, for thou art mer - ci - ful; has re - joiced that

80

du so ge - -  
 thou art str - -

mein Herz freu - et sich, daß du so ger - ne  
 my heart has re - joiced that thou art strong to

du so ge - -  
 thou art str - -

mein Herz freu - et sich, daß du so ger - ne  
 my heart has re - joiced that thou art strong to

hilfst, mein Herz freu - et sich, daß du so ger - ne  
 help, my heart has re - joiced that thou art strong to

hilst, so ger - ne, so ger - - - - ne hilst.  
 help, to help, thou art strong - - - - to help.

hilst, so ger - ne, so ger - - - - ne hilst.  
 help, to help, thou art strong - - - - to help.

hilst, so ger - ne, so ger - - - - ne hilst. *f* *cresc. sempre*  
 help, to help, thou art strong - - - - to help. I will dem Her - ren  
 I praise the Lord with

*sempre più f*

*f* *sempre cresc.* Ich will dem Hr in  
 I praise the Lord with

*f* *sempre cresc.* Ich will dem Her - ren sin - gen,  
 I praise the Lord with sing - ing, in Her - ren  
 the Lord with

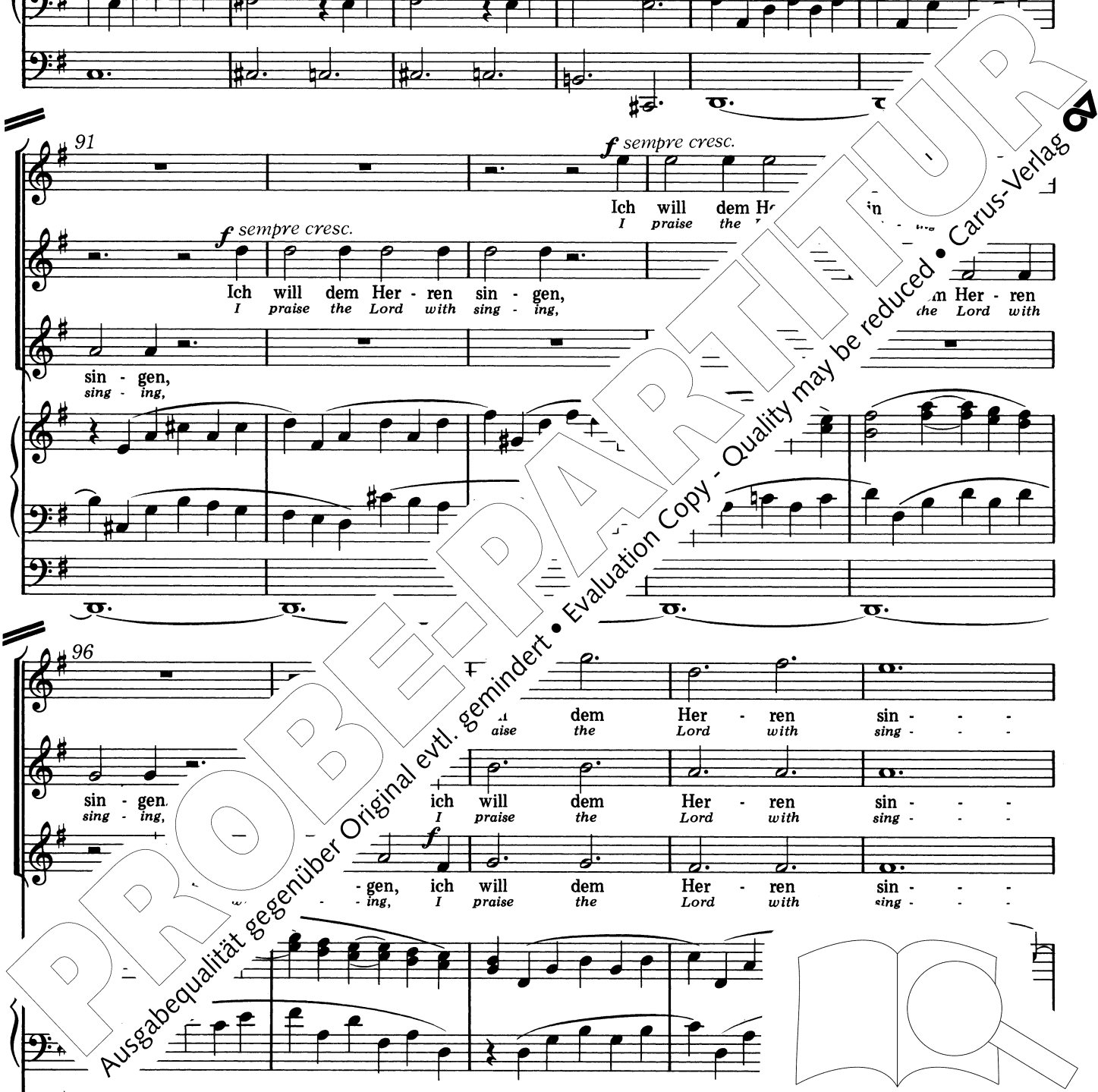
sin - gen,  
 sing - ing,

aise dem the Her - ren with sin - - -  
 I praise the Lord with sing - - -

sin - gen,  
 sing - ing,

ich will dem Her - ren with sin - - -  
 I praise the Lord with sing - - -

- gen, ich will dem Her - ren with sin - - -  
 - ing, I praise the Lord with sing - - -



101

gen, daß er so wohl an mir tut, ich will dem Her - ren  
 ing, for he does great things for me, I praise the Lord with

gen, daß er so wohl an mir tut, ich will dem Her - ren  
 ing, for he does great things for me, I praise the Lord with

gen, daß er so wohl an mir tut, ich will dem  
 ing, for he does great things for me, I praise the

106

sin - gen, dem Her - ren sin - gen, daß er so wohl, daß er so  
 sing - ing, the Lord with sing - ing, for he does great things for

sin - gen, dem Her - ren sin - gen, daß er so w er he an mir  
 sing - ing, the Lord with sing - ing, for he does things for

Her - ren sin - gen, daß er so wohl an mir  
 Lord with sing - ing, for great things for

111

tut, me, so wohl an mir  
 me, does great things for

daß er so wohl an mir  
 for he does great things for

daß er so wohl an mir  
 for he does great things for

PROBENPAPIER  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



117


tut, me, ich will dem Her - ren  
 me, I praise the Lord with  
 me, I praise the Lord with

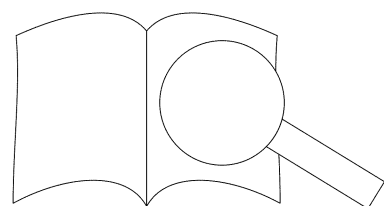
123

sin - gen, daß er so wohl  
 sing - ing, for he does great  
 sing - gen, daß er so woh!  
 sing - ing, for he does gre  
 an  
 things

128

mir  
 for  
 mir  
 for

**PROBE-PARTITUR**  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag 





# MOTETTEN

N<sup>o</sup> 1. Es ist das Heil uns kommen her.  
N<sup>o</sup> 2. Schaff in mir Gott ein rein Herz.

für  
fünfstimmigen gemischten Chor

a capella

componirt



JOHANNES BRAHMS.

N<sup>o</sup> 1.

Pr. 1 Thlr.

TUR

herauszuge und Singstimmen.

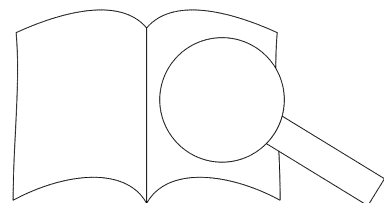
Verleger für alle Länder.

W. Breitkopf & Härtel.

Eingetragen in das Vereinsarchiv.

Carl Strauß.

10636. 37.



PROBEE-PARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert. Evaluation Copy - Quality may be reduced. Carus-Verlag

# Es ist das Heil uns kommen her

Zwei Motetten, Opus 29, Nr. 1 (1864)  
 Text: Paul Speratus (1484 – 1551)

Johannes Brahms  
 1833 – 1897

## Choral

Soprano  
 Es ist das Heil uns kommen her von Gnade und lauter Güte,  
 die Werk, die helfen immer-mehr, sie mögen nicht behüten.

Alto  
 Es ist das Heil uns kommen her von Gnade und lauter Güte,  
 die Werk, die helfen immer-mehr, sie mögen nicht behüten.

Tenore  
 Es ist das Heil uns kommen her von Gnade und  
 die Werk, die helfen immer-mehr, sie mögen nicht behüten.

Basso I  
 Es ist das Heil uns kommen her von Gnade und lauter Güte,  
 die Werk, die helfen immer-mehr, sie mögen nicht behüten.

Basso II  
 Es ist das Heil uns kommen her von Gnade und lauter Güte,  
 die Werk, die helfen immer-mehr, sie mögen nicht behüten.

5  
 Der Glaub sieht Jesum Christum an; der hat gnug für uns alle getan, er ist der Mittler worden.

Der Glaub sieht Jesum Christum an; der hat gnug für uns alle getan, er ist der Mittler worden.

Der Glaub sieht Jesum Christum an; der hat gnug für uns alle getan, er ist der Mittler worden.

Der Glaub sieht Jesum Christum an; der hat gnug für uns alle getan, er ist der Mittler worden.

Fuga á 5

Allegro

11

Es ist das Heil uns kommen her, uns k.

Es ist das Heil uns kommen her, es ist das Heil uns kommen her, uns k.

Es ist das Heil uns kommen her, uns kommen her, es ist das Heil, das Heil uns kommen her, es ist das

14

her, es ist das Heil uns kom - - men her, es ist das Heil mer es

her, es ist das Heil uns kom - men her, es ist .c. n' r, es ist das Heil uns k.

Heil uns kommen her, das Heil, es ist Heil, das Heil uns kommen her, es

Es ist das Heil uns kommen ist das Heil uns kom - men her, das

18

ist das Heil un, , es ist das Heil, es ist das Heil uns kommen

men her, es ist das Heil, es ist das Heil uns kommen

kom - men her, es ist das He

Heil uns kommen her, es ist das Heil uns kommen her,

21

her, das Heil uns kommen her, uns kommen her von

her, das Heil uns kommen her von Gnad und lau-ter Gü - te, von

uns kommen her

Heil uns kom - men her

es ist das Heil uns kommen her, uns kommen her

24

Gnad und lau-ter Gü - te, und lau - ter Gü - te

Gnad und lau-ter Gü - te, von Gnad und lauter Gü - te, von

und lau-ter Gü - te, von Gnad und lau-ter Gü - te,

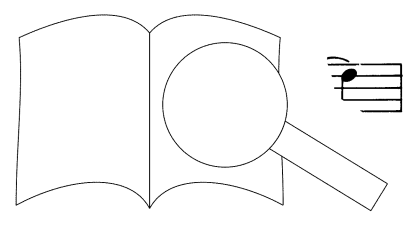
27

te, von Gnad und lau-ter Gü - te, und lau-ter Gü - te, von Gnad und lauter

Gü - te, und lau-ter Gü - te, von Gnad und lau-ter

und lau-ter Gü - te, und lau-ter

und lau-ter Gü - te, von Gnad und lau-ter



PROBENPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

30

Gü - te, von Gnad, von Gnad, von Gnad und lau - ter Gü - te;  
 Gü - te, von Gnad und lau - ter Güt, und lau - ter Gü - te;  
 von Gnad, von Gnad und lau - ter Gü - te; die Werk, die  
 lau - ter Gü - te;  
 lau - ter Gü - te, und lau - ter, lau - ter

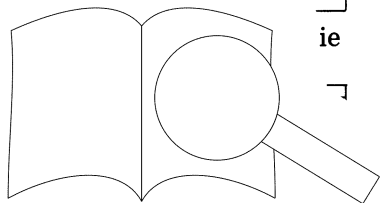
33

die Werk, die mehr mer-  
 die Werk, die hel - fen nimmermehr, die  
 hel - fen nimmermehr, ja nim - mer - mehr,  
 er, nimmermehr, die Werk, die

36

mehr, die Werk, die hel - fen  
 fen nim - mermehr, die Werk, die hel - fen nim - mer-  
 mehr, die Werk, die Werk, die hel - fen  
 die Werk, die hel - fen nim - mer - mehr, ja nim - mermehr, die Werk, die hel - fen

PROBENPARTITUR  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



39

nim - mer-mehr, die Werk, die hel-fen nim - mer - mehr, ja nim-mer-mehr,  
 mehr, die Werk, die helfen nimmermehr, die hel-fen nim - mer-mehr, ja nim-mer-mehr,  
 hel-fen nim-mermehr, die Werk, die hel-fen nim - mer-mehr, die Werk, die  
 nim - mer-mehr, die Werk, die hel-fen nimmer - mehr,

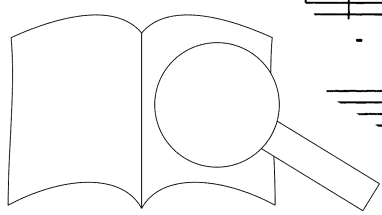
42

die Werk, die helfen nimmermehr, die hel - - - - - sie  
 die Werk, die helfen nimmermehr, die hel - fen nimn - - - - - n nicht behüten, sie  
 helfen nimmermehr, - - - - - mehr, -  
 die Werk, die hel - f - - - - -  
 helfen nimmermehr, - - - - - mermehr, nim-mer - mehr,

46

mö - gen i. - - - - - nicht be - hü - - - - - ten, sie mö-gen nicht be - hü -  
 - ten, sie mö-gen nicht be - hü - ten, sie mö - gen nicht, - - - - - sie  
 sie  
 sie mö-gen nicht be - hü - ten, sie mö-gen nicht be - hü - ten,

PROBENPARTITUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag





49

ten, sie mö-gen nicht be - hü - - ten, mögen nicht be - hü - ten, sie mö-gen nicht be-

mö-gen nicht be - hü - ten, be - hü - ten, sie mö-gen nicht be-

ten, mö-gen nicht be - hü - ten, mögen nicht be - hü - ten,

sie mö - gen

be - hü - ten, be - hü - ten,

52

hü - ten, sie mö - gen nicht, sie mögen nicht be - hü -

hü - ten, sie mö - gen nicht, sie mö - gen nic -

sie mögn, sie mö - gen nicht - ten. Der Glaub sieht Jesum

nicht be - hü - ten.

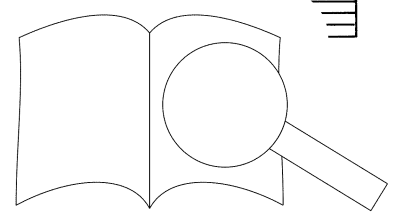
nicht be - hü - ten, sie nicht be - hü - ten.

56

Der Glaub sieht Jesum Christum an, der Glaub, der

Jesus Christum an, der Glaub sieht Jesum Christum an, der Glaub,

ris. er Glaub sieht Jesum Christum an, der Glaub sieht Jesum C



59

Glaub, der Glaub sieht Jesum Chri - stum an, der Glaub sieht Je - sum Christum an,  
 der Glaub, der Glaub sieht Je - sum Chri - stum an, der Glaub sieht Jesum  
 Glaub, der Glaub sieht Jesum Christum an, der Glaub sieht Jesum Christum an, der Glaub sieht Jesum  
 Der Glaub sieht Jesum Chri - stum an,

62

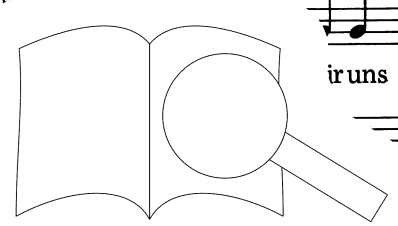
der Glaub sieht Jesum Chri - stum, Je - sum Chri - stum, Je - sum Chri - stum, Je - sum Chri - stum, Je - sum Chri - stum,  
 Christum an, der Glaub sieht Jesum Chri - stum, Je - sum Chri - stum, Je - sum Chri - stum, Je - sum Chri - stum,  
 Christum an;  
 Der Glaub sieht Jesum Chri - stum an,  
 Je - sum Christum an, Je - sum Christum an, Je - sum Christum an, Je - sum Christum an,  
 Je - sum Christum an, Je - sum Christum an, Je - sum Christum an, Je - sum Christum an,

65

all - ge - tan, uns all ge - tan, uns all ge - tan, der hat gnug  
 uns all ge - tan, uns all ge - tan, uns all ge - tan,  
 all ge - tan, für uns all ge - tan, uns all ge - tan, uns.  
 der hat gnug für uns all ge - tan,

PROBEN  
 \* Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced. Carus-Verlag



68 *poco a poco più sostenuto*

für uns all getan, uns all ge-tan,

für uns all getan, uns all ge-tan, *p* er

all, uns all ge-tan, uns all ge-tan, *p* er ist der Mittler, der Mitt - ler wor -

hat gnug für uns all ge - tan, *p* *poco a poco più sostenuto*

er ist der Mittler, der Mitt -

72 *p*

er ist der Mittler, der Mittler wor - den,

ist der Mittler, der Mitt - ler wor - den, *essivo* der Mittler,

den, der Mittler, der Mitt - ler wor - den, der Mittler wor - den, er

ist der Mitt - ler

ist der Mittler, Mi' er ist der Mitt - ler

75 *espressivo*

er ist der Mitt - ler wor - den.

ist der Mittler wor - den, er ist der Mitt - ler wor - den.

vor - den, der Mittler wor - den, er ist der

den, er, er ist der Mit

wor - den, er, er ist der Mitt - ler wor - den.

# Schaffe in mir, Gott, ein rein Herz

Psalm 51, 12 - 14

Andante moderato  
*espressivo*

Johannes Brahms, op.29,2

Soprano

Schaf-fe in mir, Gott, ein rein Herz und gib, — und gib mir einen

Alto I, II

Schaf-fe in mir, Gott, schaf-fe in mir, Gott, ein rei - nes Herz, einen

Tenore

Schaf-fe in mir, schaf-fe in mir ein rein Herz,

Basso I

Schaf-fe in mir, Gott, ein rein — Herz

Basso II

Schaf - fe in mir, Gott, — in

9 neuen ge - wis - - sen Geist, — scha — ein rein Herz

neuen ge - wis - - sen Geist, — ein rein Herz — und

8 ... und einen neuen ge - wis - st — mir ein rein Herz, — schaf-fe

mir einen neu - en ge - wis - sen schaf - fe in mir, Gott, —

Herz gib — und gib mir ei - nen neu -

18 und — en neu - en ge - wis - - sen Geist. —

gib mir einen neu - en ge - wis - - sen Geist. —

ein rein Herz und gib — mir — ei - nen neu

und gib, — und gib — mir ei - nen — neu

en ge - wis - - - - sen Geist. —

Andante espressivo

26

Verwirf mich nicht von dei - nem  
 Verwirf mich nicht von dei - nem An - gesicht und nimm dei - nen hei - li - gen Geist nicht

31

An - gesicht und nimm deinen hei - ligen Geist nicht vor  
 von mir, und nimm deinen hei - li - gen Gr... ver, dei - nen

35

nicht von dei - nem An - ge - sicht u... einen hei - ligen Geist nicht von  
 hei - ligen Geist nicht von mir, and nimm dei - nen hei - ligen Geist nicht von  
 hei - li - gen Geist nicht mir, und nimm dei - nen hei - ligen Geist nicht von  
 Ver - wirf mich nicht von dei - nem

39

...st nicht von mir, ver - wirf mich nicht, ver -  
 ver - wirf mic  
 ...nen hei - li - gen Geist nicht von mir, verwirf mich nicht, ver - wirf mic  
 An - gesicht und nimm dei - nen heiligen Geist, dein heiligen Geist nicht von mir,

44

wirf mich nicht, ver-wirf mich nicht von dei-nem An-ge-sicht, von dei-nem An - - ge-

sicht

ver - wirf mich nicht, ver - wirf mich nicht von dei-nem An - - - ge-

ver - wirf mich nicht, ver - wirf mich nicht von dei-nem An - ge -

sicht und nimm dei-nen hei - li-gen Geist nicht von mir,

und nimm dei-nen hei - ligen Geist nicht von mir, ver - wirf

sicht, ver - wirf mich nicht von dei - nem An - - - - - ver -

sicht, ver - wirf mich nicht, ver - wirf mich nicht von dei - nem An - - - - - hei-ligen Geist nicht

53

nicht von dei-nem An - ge-sicht u

An - ge-sicht, ver - wirf mich

wirf mich nicht von dei - nem An -

wirf mich nicht von dei - nem An -

von mir, mir,

57

li - gen Geist, und nimm deinen hei - ligen Geist nicht von mir, ver -

ge - sicht, ver-wirf mich nicht

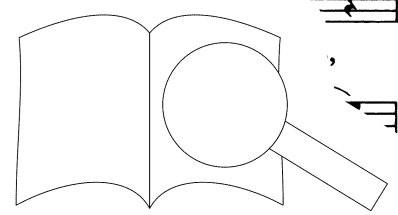
ge - sicht, ver - wirf

ver-wirf mich

PROBENPARTIUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert.



62

wirf mich nicht von dei - nem An - ge - sicht, deinem An - ge - sicht,

ver - wirf mich nicht von dei - nem An - ge - sicht, ver - wirf mich nicht von dei - nem

dei - nem An - ge - sicht, dei - nem An - ge - sicht, ver - wirf mich

nicht, ver - wirf mich nicht, ver - wirf mich nicht von dei - nem

67

ver - wirf mich nicht, ver - wirf mich nicht von dei

An - gesicht, deinem An - gesicht, deinem An - ge - sicht und nimm

nicht, ver - wirf, ver - wirf mich nicht, nicht von mir, ver - wirf mich nicht von

An - ge - sicht, deinem An - ge - sicht, deinem An - ge - sicht und nimm deinen hei - li - gen Geist

72

sicht und nimm dei - nen hei - li - gen Geist, deinen hei - li - gen Geist

und nimm deinen hei - li - gen Geist nicht von mir, und nimm deinen hei - li - gen

nicht von mir, ver - wirf mich nicht von

nicht von mir, ver - wirf mich nicht von

76

An - ge - sicht und nimm dei - nen hei - li - gen

nicht von mir, deinen hei - li - gen Geist

dei - nem An - ge - sicht und nimm deinen hei - li - gen Geist nicht von mir.

81 **Andante** Soprano

Alto I

Alto II

*p espressivo*

*poco cresc.*

*p espressivo*

*poco cresc.*

*p espressivo*

*po*

Trö - ste mich wie - der mit dei - ner Hil - fe, und der freu - di - ge

Trö - ste mich wie - der mit dei - ner Hil - fe, und der freu - di - ge

Trö - ste mich wie - der mit dei - ner Hil - fe,

87

*p espressivo*

Trö - ste mich

Trö - ste

*p espressivo*

mich

er

mich wie - der mit

Geist er - hal - te mich,

Geist er - hal - te mich,

freu - di - ge Geist

mich,

93

*poco*

Hil - fe,

Hil - fe

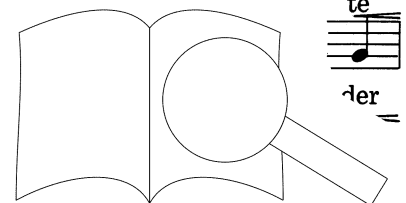
di - ge Geist er - hal - te mich,

freu - di - ge Geist er - hal - te mich,

fe, und der freu - di - ge Geist

te

der





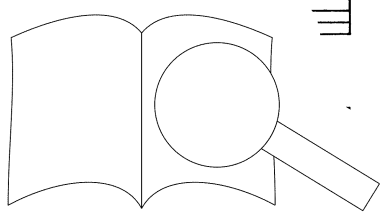
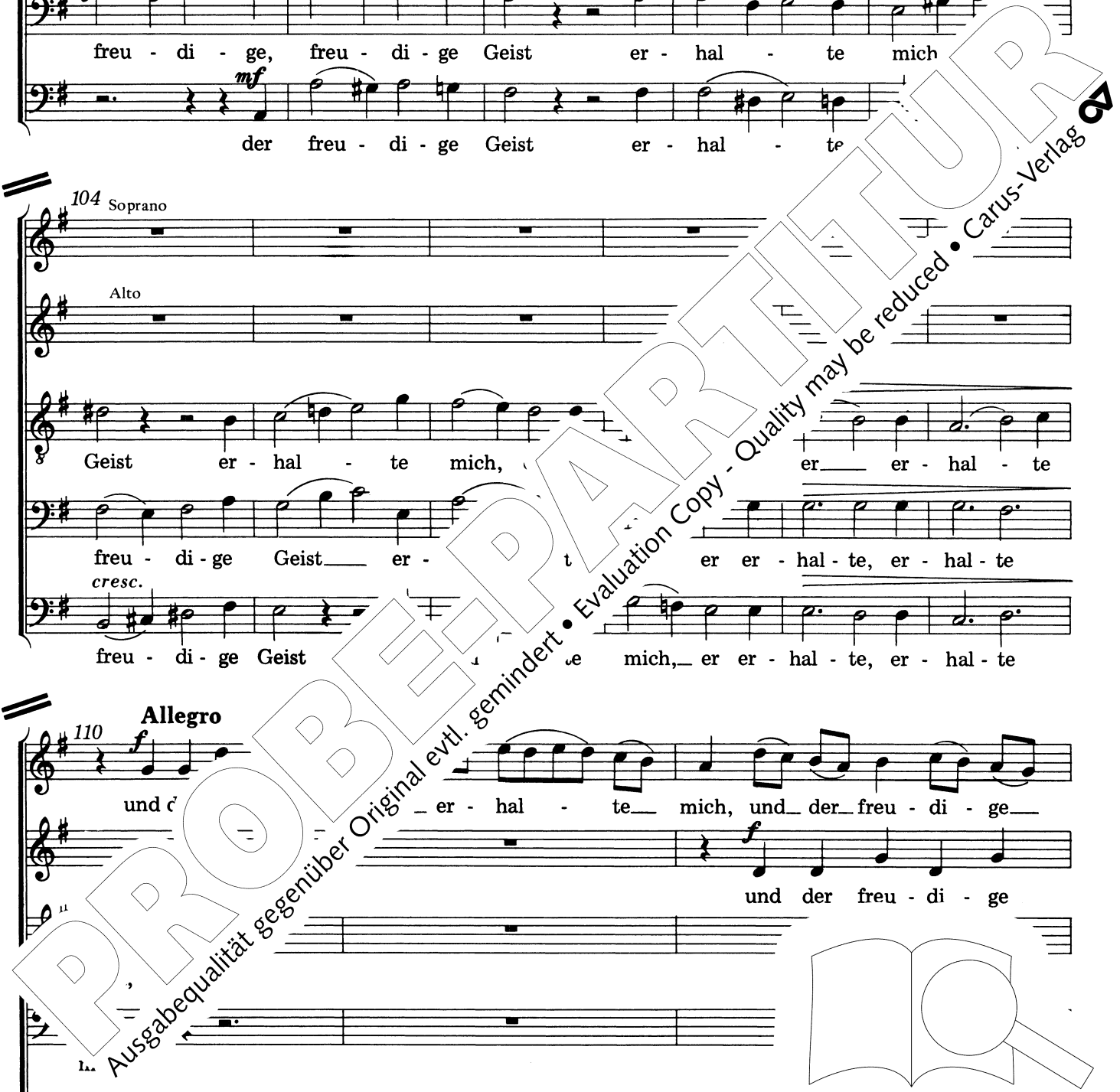
musical score for measures 99-103, including vocal lines and piano accompaniment with lyrics: "mich, freu - di - ge Geist er - hal - te mich, der freu - di - ge freu - di - ge, freu - di - ge Geist er - hal - te mich der freu - di - ge Geist er - hal - te"

Alto

musical score for measures 104-109, including Soprano and Alto vocal lines with lyrics: "Geist er - hal - te mich, er er - hal - te freu - di - ge Geist er - freu - di - ge Geist er - er er - hal - te, er - hal - te freu - di - ge Geist er er - hal - te, er - hal - te"

Allegro

musical score for measures 110-114, including vocal lines with lyrics: "und er - hal - te mich, und der freu - di - ge und der freu - di - ge mich,"

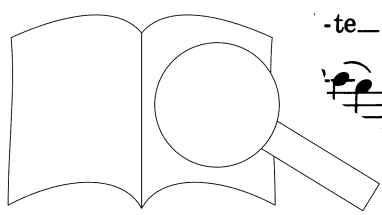


Geist er - hal - te mich, er - hal - te mich, und der freu - di - ge Geist er - hal - te  
 Geist er - hal - te mich, und der freu - di - ge Geist, und der freu - di - ge Geist er - hal - te  
 und der freu - di - ge Geist er - hal - te

mich, er - hal - te mich, und der freu - di - ge Geist er - hal - te  
 mich, der freu - di - ge Geist er - hal - te  
 mich, und der freu - di - ge Geist er - hal - te  
 und der freu - di - ge Geist er - hal - te  
 und der freu - di - ge Geist er - hal - te  
 der Geist, der freu - di - ge  
 und der freu - di - ge Geist er - hal - te  
 der Geist, der freu - di - ge

Geist er - hal - te mich, er - hal - te mich, er - hal - te mich, er - hal - te mich,  
 freu - di - ge Geist er - hal - te mich, er - hal - te mich, er - hal - te mich, er - hal - te mich,  
 der Geist, der freu - di - ge Geist, er - hal - te mich, er - hal - te mich,  
 Geist, der Geist, der freu - di - ge Geist, der freu - di - ge Geist er - hal - te

PROBENBEIHALTUNG  
 Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Animato

er - hal - te mich, und der freu - di - ge Geist er - hal - te

er - hal - te mich, und der freu - di - ge Geist

mich, und der freu - di - ge Geist, und der freu - di - ge

mich, und der Geist, der freu - di - ge Geist, der freu - di - ge Geist, der freu - di - ge

mich, und der Geist, der freu - di - ge Geist, der freu - di - ge Geist, d

mich, er - hal - te mich

er - hal - te, er er - hal - te te,

Geist er - hal - te, er er - h - te er - hal - te,

Geist, und der freu - di - ge Geist, u Geist, und der freu - di - ge

Geist, und der freu - di - ge t. ge Geist, und der freu - di - ge

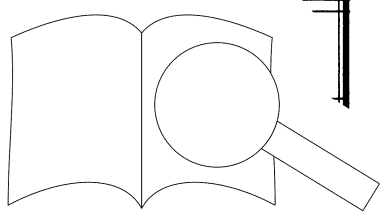
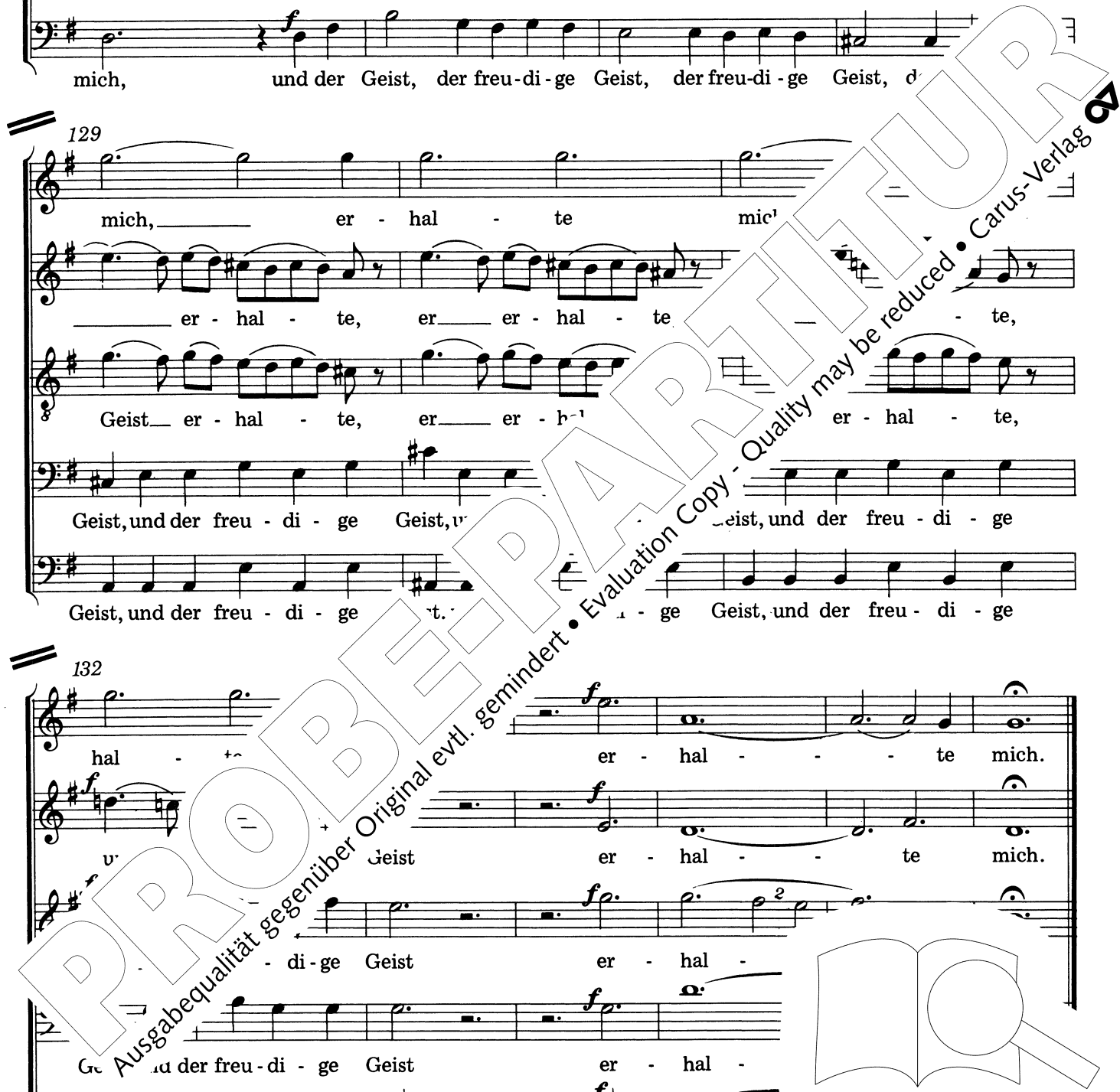
hal er - hal - - - te mich.


u Geist er - hal - - - te mich.

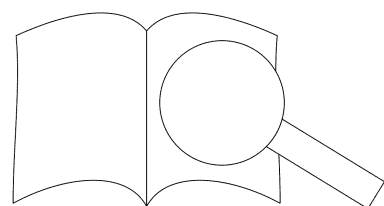
- di - ge Geist er - hal -

Geist, und der freu - di - ge Geist er - hal -

Geist, und der freu - di - ge Geist er - hal - - - te mich.



**PROBE-PARTITUR**  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag 



# Geistliches Lied

von Paul Flemming

für  
vierstimmigen gemischten Chor

mit Begleitung der Orgel oder des Pian

componirt

VON  
JOHANNES BRAHMS  
M.S.

**P**

gstimmen.

Verleger für alle Länder.

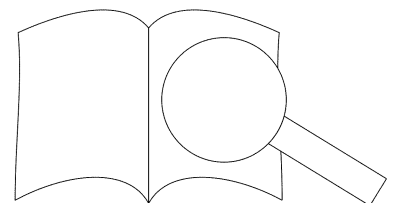
ig. Breitkopf & Härtel.

Engetragen in das Vereinsarchiv.

Guldstr. 3a.

10642.

Johannes Brahms, Geistliches Lied op.30. Titelblatt des Erstdrucks,



PROBEBE  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

# Geistliches Lied

Paul Flemming (1609–1640)

Johannes Brahms, op.30

Langsam

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo

*piano e dolce*

con Pedale

*p*

Laß dich nur nichts nicht  
Let trou - ble neu - er

*p*

Laß  
Let

English version by Jean Lunn

Carus 40.179

10

dau - ren mit Trau - - ren, sei stil - le, wie Gott es  
 move you or grieve you, but bear it; what God has

*p*

Laß dich nur nichts nicht dau - ren mit Trauren, sei stil - le, wie Gott es  
 Let trou - ble nev - er move you or grieve you, but bear it; what God has

dich nur nichts nicht dau - ren mit Trau - - ren, sei stil - le, wie  
 trou - ble nev - er move you or grieve you, but bear it; what

*p*

Laß dich nur nichts nicht dau - ren mit Trauren,  
 Let trou - ble nev - er move you or grieve you,

16

fügt, so sei ver - gnügt mein Wil -  
 sent be your de - light, my spir

fügt, so sei  
 sent be you

Gott es  
 God has

fügt mein Wil - le!  
 .ght, my spir - it.

so sei ver - gnügt!  
 be your de - light.

22

*p*

*f*

Was willst du heu - te sor - gen auf mor - - gen, auf mor - - gen? Der  
Why con - tem - plate with sor - row to - mor - - row, to - mor - - row? His

*p*

Was willst du heu - - te sor - gen auf mor - gen?  
Why con - tem - plate with sor - row to - mor - row?

*p*

*cresc*

Was willst du heu - te sor - - gen auf mor - - gen, auf  
Why con - tem - plate with sor - row to - mor - - row, to -

*p*

*cresc.*

Was willst du heu - - te sor -  
Why con - tem - plate with sor -

27

Ei - ne steht al - - lem  
ac - tion makes all things

gibt auch dir,  
gives to you, -

der gibt auch dir,  
and gives to you, -

mor - gen  
mor - row.

al - - lem für, der gibt auch  
makes all things new and gives to

steht al - lem für,  
makes all things new

der gibt  
and gives



32 *p*

der gibt auch dir das Dei - ne, das Dei - ne.  
 and gives to you your por - tion, your por - tion.

*p*

der gibt auch dir das Dei - ne.  
 and gives to you your por - tion.

*p*

dir, der gibt auch dir das Dei - ne, das Dei - ne.  
 you, and gives to you your por - tion, your por - tion.

*p*

auch dir, der gibt auch dir das Dei -  
 to you, and gives to you your por -

37 *p*

Sei nur in al-lem  
 Be strong in all temp.

*p*

Sei  
 Be

Han - del ohn' Wan - - del, steh fe - ste, was  
 ta - tion and pas - - sion, not ceas - ing; what

*p*

Sei nur in al - lem Han - del ohn' Wan - del, steh fe - ste,  
 Be strong in all temp - ta - tion and pas - sion, not ceas - ing;

8 nur in al - lem Han - del ohn' Wan - - del,  
 strong in all temp - ta - tion and pas - - sion,

*p*

Sei nur in al - lem Han - del ohn' Wan - del,  
 Be strong in all temp - ta - tion and pas - sion.

Gott be - - schleußt, das Be - ste, das Be - ste.  
 God or - - dains, .s your bless - ing, your bless - ing.

was Gott das ist und heißt das Be - ste.  
 what God that still re - mains your bless - ing.

steh fe - st e - - schleußt, das ist und heißt das Be - ste.  
 not ceas - in. or - - dains, that still re - mains your bless - ing.

was Gott be - schleußt, das ist das Be - ste.  
 what God or - dains re - mains your bless - ing.

PROBENPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

*molto cresc.* **f**

A - - - - - men, A -  
A - - - - - men, A -

**p**

*molto cresc.* **f**

A - - - - - - men,  
A - - - - - - men,

A - - - - - - men,  
A - - - - - - men,

*molto cresc.* **f**

A - - - - -  
A - - - - -

**p**

*molto cresc.* **f**

A - - - - - - men,  
A - - - - - - men,

A - - - - - - men,  
A - - - - - - men,

Piano accompaniment for measures 53-60, including grand staff and bass line.

*poco a poco dim.*

**p** <>

A - - - - - men.  
A - - - - - men.

*poco a poco dim.*

**p**

**p** <>

A - - - - -  
A - - - - -

men,  
men,

A - - - - - men.  
A - - - - - men.

*poco a +*

**p**

**p** <>

men,  
men,

- men,  
- men,

A - - - - - men.  
A - - - - - men.

**p**


**p** <>

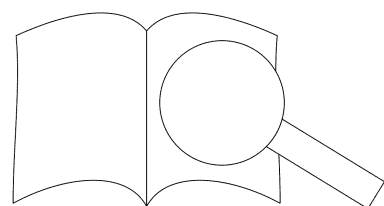
men,  
men,

A - - - - - men.  
A - - - - - men.

Piano accompaniment for measures 61-65, including grand staff and bass line.

PROBEPARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

**PROBE-PARTITUR**  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag 





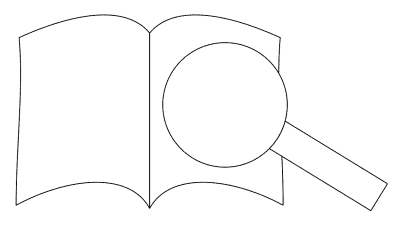
**DREI**  
**geistliche Chöre**  
für  
**Frauentimmen**  
**ohne Begleitung**  
VON  
**JOH. BRAHMS.**

Partitur 2 1/2 Ngr.  
Chorstimmen 1 u. 1/2 Ngr.  
für alle Länder.  
Rieter-Biedermann.  
C.A. SPINA  
H. BOOTHIAN & Co.

PROBE-PARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

12. Ar

Johannes Brahms, *Drei geistliche Chöre* op.37. Titelblatt des Erstdruck.



# O bone Jesu

Karfreitagsgesang

Johannes Brahms, op.37,1

Moderato espressivo

Soprano I  
O bo - ne Je - su, o bo - ne Je - su, mi - se - re - re,  
O gü - ter Je - su, o gü - ter Je - su, schenk uns dein Er -

Soprano II  
O bo - ne Je - su, o bo - ne Je - su, mi - se - re - re,  
O gü - ter Je - su, o gü - ter Je - su, schenk uns dein Er -

Alto I  
O bo - ne Je - su, o bo - ne Je - su, mi - se - re - re,  
O gü - ter Je - su, o gü - ter Je - su, schenk uns dein Er -

Alto II  
O bo - ne Je - su, o bo - ne Je - su, mi - se - re - re,  
O gü - ter Je - su, o gü - ter Je - su, schenk uns dein Er -

mi - se - re - re no - bis, qui - a tu cre - a - sti nos  
bar - men, dein Er - bar - men, weil du uns er - schaf - fen hast, du er - schaf - fen hast

mi - se - re - re no - bis, qui - a tu cre - a - sti nos, tu re - de - mi - sti  
bar - men, dein Er - bar - men, weil du uns er - schaf - fen hast, du ver - gos - sen hast

mi - se - re - re no - bis, qui - a tu cre - a - sti nos, tu re - de - mi - sti  
bar - men, dein Er - bar - men, weil du uns er - schaf - fen hast, weil du ver - gos - sen hast

mi - se - re - re no - bis, qui - a tu cre - a - sti nos, tu re - de - mi - sti  
bar - men, dein Er - bar - men, weil du uns er - schaf - fen hast, weil du ver - gos - sen hast

11 *espress.*  
nos hast, san - gui - ne tu - o, tu - o prae - ti - o - sis - si - mo.  
hast, du ver - gos - sen hast dein Blut, dein Blut, das köst - li - che.

nos hast, san - gui - ne tu - o, tu - o prae - ti - o - sis - si - mo.  
hast, du ver - gos - sen hast dein Blut, dein Blut, das köst - li - che.

nos hast, san - gui - ne tu - o, tu - o prae - ti - o - sis - si - mo.  
hast, du ver - gos - sen hast dein Blut, dein Blut, das köst - li - che.

nos hast, san - gui - ne tu - o, tu - o prae - ti - o - sis - si - mo.  
hast, du ver - gos - sen hast dein Blut, dein Blut, das köst - li - che.

# Adoramus te

Antiphon am Karfreitag

Johannes Brahms, op.37,2

Allegro

Soprano I  
A - - do - ra - mus te, Chri - - ste,  
Wir ver - eh - ren dich, Chri - - ste,

Soprano II  
A - - do - ra - mus te, Chri - - ste,  
Wir ver - eh - ren dich, Chri - - ste,

Alto I  
A - - do - ra -  
Wir ver - eh

Alto II  
A - - do - ra -  
Wir ver - eh

6 et und be - ne - di - ci - mus be - ne - dei - en dich  
ste, ste, et und mus ti - -  
te, Chri - - s et und  
dich, Chri - - ste  
ra - mus te, et  
eh - ren ren ste, und

11 qui he - - - tam cru - - - cem tu - am re - de -  
hei - - - lig Kreu - - - ze hast du al - le  
qui - - - a per sanc - - - tam  
Denn durch dein hei - - - l  
- di - ci - mus ti - - - bi,  
ne - dei - en dich hoch.  
be - ne - di - ci - mus ti - - - bi,  
be - ne - dei - en dich hoch.

mi - sti - mun - dum, re - de - mi - sti - mun - dum, qui pas - sus est pro  
 Welt er - lö - set, al - le Welt er - lö - set, und hast für uns ge -

tu - am re - de - mi - sti - mun - dum, re - de - mi - sti - mun - dum, qui  
 hast du al - le Welt er - lö - set, al - le Welt er - lö - set, und

per sanc - tam cru - cem tu - am re - de - mi - sti - mun - dum,  
 dein hei - lig Kreu - ze hast du al - le Welt er - lö - set,

qui a per sanc - tam cru - cem tu - am re - de -  
 Denn durch dein hei - lig Kreu - ze hast du al - le

no - bis, pro no - bis, pro no - bis, pro r  
 lit - ten, für uns, für uns, für uns, für

pas - sus est pro no - bis, pro no - bis,  
 hast für uns ge - lit - ten, für uns,

re - de - mi - sti mun - dum, qui pas - sus est r bi -  
 al - le Welt er - lö - set, und hast für uns ten,

mi - sti - mun - dum, re - de - mi - sti - mun - dum, qui  
 Welt er - lö - set, al - le Welt er - lö - set, für uns ge -

pro no - bis.  
 für uns bis.

bis, pro no - bis, pro no - bis.  
 für uns, für uns, für uns.

pro no - bis.  
 für uns bis.

no - bis, bis, pro no - bis.  
 lit - ten. ge - lit - ten. ge - lit - ten.

Do - mi - ne, mi - se - re - re no - bis.  
 Herr und Gott, gib uns dein Er - bar - men!

Do - mi - ne, mi - se - re - re no - bis.  
 Herr und Gott, gib uns dein Er - bar - men!

Do - mi - ne, mi - se - re - re no - bis.  
 Herr und Gott, gib uns dein Er - bar - men!

Do - mi - ne, mi - se - re - re no - bis.  
 Herr und Gott, gib uns dein Er - bar - men!



# Regina coeli

Marianische Antiphon

Johannes Brahms, op.37,3

Allegro

Soprano solo *f*  
Re - gi - na, re - gi - na coe - li lae - ta - re, re - gi - na, re -  
Er - freu - e, er - freu - e dich, — Him - mels - für - stin, er - freu - e, er -

Alto solo *f*  
Re - gi - na, re - gi - na coe - li lae - ta - re, re -  
Er - freu - e, er - freu - e dich, — Him - mels - für - stin, er -

Soprano I

Soprano II

Alto I

Alto II

Coro

*f*  
gi - na coe - li lae - ta - re, A. - lu - ja!  
freu - e dich, Him - mels - für - stin, A. - lu - ja,

*f*  
gi - na, re - re, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja!  
freu - e, er - stin, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja,

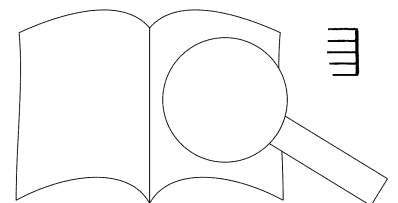
Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - .

Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, lu - .

*f*  
Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja,

*f*  
Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja,

*f*  
Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - .



11 *f*

qui - a quem me - ru - i - sti por - ta - re, quem me - ru - i - sti por - ta - re, quem  
 Den du zu tra - gen - wa - rest be - gna - det, zu tra - gen - wa - rest be - gna - det, zu

qui - a quem me - ru - i - sti por - ta - re, quem me - ru - i - sti por -  
 Den du zu tra - gen - wa - rest be - gna - det, zu tra - gen - wa - rest be -

ja!  
 ja!  
 ja!  
 ja!

16

me - ru - i - sti, quem me - ru - i - sti por - ta - re,  
 tra - gen - wa - rest, zu tra - gen - wa - rest be - gna - det,

ta - re, quem me - ru - i - sti, quem me - ru -  
 gna - det, zu tra - gen - wa - rest, zu tra -

lu - ja, Al - le -  
 Al - le - lu - ja, Al - le -  
 Al - le - lu - ja, Al - le -  
 Al - le - lu - ja, Al - le -

20

ja!  
 ja,  
 A . j.

sur - re - xit si - cut di - xit, re - sur - re - xit  
 er - stand nach sei - nem Wor - te, der er - stand nach

re - sur - re - xit si - cut di - xit, re -  
 der er - stand nach sei - nem Wor - te, der

le - lu - ja!  
 lu Al - le - lu - ja!  
 lu - ja, Al - le - lu - ja!  
 lu - ja, Al - le - lu - ja!



26

si - cut - di - xit, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja!  
 sei - nem - Wor - te, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja.

sur - re - xit si - cut - di - xit, Al - le - lu - ja, Al - le - lu -  
 er - stand nach sei - nem - Wor - te, Al - le - lu - ja, Al - le - lu -

Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu -  
 Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu -  
 Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le -  
 Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al -

31 *espress.* *p*

O - ra pro no - bis De - um, o - ra pro no - bis De - um, o -  
 Bit - te für uns den Her - ren, bit - te für uns den Her - ren, für

*espress.* *p*

ja! O - ra pro no - bis De - um, o - ra pro no - bis De - um, o -  
 ja. Bit - te für uns den Her - ren, für

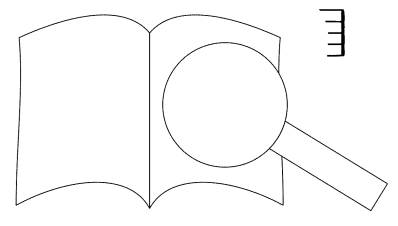
ja!  
 ja!  
 ja!  
 ja!  
 ja!

38

De - um, Al - le - lu - ja, Al - le - lu -  
 Her - ren, Al - le - lu - ja, Al - le - lu -

ra - ra pro no - bis De - um, o - ra pro no - bis De - um, o -  
 uns den Her - ren, für

Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al -  
 Al - le - lu - ja, Al - le - lu -  
 Al - le - lu - ja, Al - le - lu -  
 Al - le - lu - ja, Al - le - lu -



43

ja!  
ja.

Re - gi - na coe - li, re - gi - na coe - li, gau - de et lae -  
Du Him - mels - für - stin, du Him - mels - für - stin, freu - e dich und -

Al - le - lu - ja!  
Al - le - lu - ja.

Re - gi - na coe - li, re - gi - na coe - li,  
Du Him - mels - für - stin, du Him - mels - für - stin,

le - lu - ja, Al - le - lu - ja!  
lu - ja, Al - le - lu - ja!  
le - lu - ja, Al - le - lu - ja!  
le - lu - ja, Al - le - lu - ja!

49

ta - re,  
jauch - ze!

gau - de et lae - ta - re,  
freu - e dich und jauch - ze!

Gau - de et lae - ta - re, vir - go Ma - ri a - ri - a,  
Freu - e dich und jauch - ze, Jung - frau Ma - ri a - ri - a,

Gau - de et lae - ta - re, vir - go Ma - ri a - ri - a,  
Freu - e dich und jauch - ze, Jung - frau Ma - ri a - ri - a,

Gau - de et lae - ta - re, vir - go Ma - ri a - ri - a,  
Freu - e dich und jauch - ze, Jung - frau Ma - ri a - ri - a,

Gau - de et lae - ta - re, vir - go Ma - ri a - ri - a,  
Freu - e dich und jauch - ze, Jung - frau Ma - ri a - ri - a,

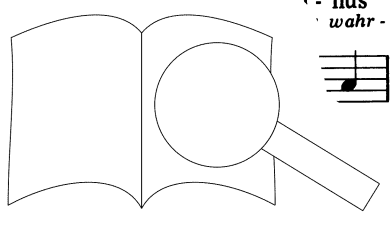
55

vi - ri - a, qui - a, qui - a sur - re - xit, sur -  
a! Es ist, es ist er - stan - den, er -

ri - a, qui - a sur - re - xit, i - nus  
ri - a, Es ist er - stan - den, wahr -

- a, vir - go Ma - ri a, qui -  
- a, Jung - frau Ma - ri a, Es

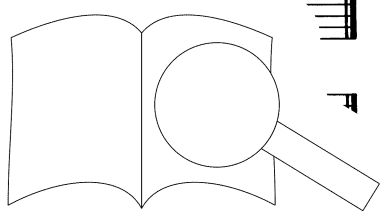
ri - a, vir - go Ma - ri a, qui - a,  
ri - a, Jung - frau Ma - ri a, Es ist, es ist er -




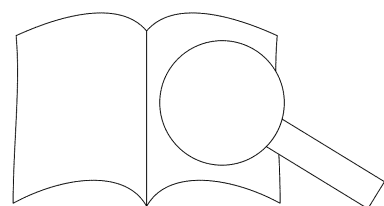
re - xit Do - mi - nus ve - ro, Do - mi - nus ve - ro, Do - mi - nus,  
 stan - den der Herr wahr - haf - tig, der Herr wahr - haf - tig, der Herr,  
 ve - ro, sur - re - xit Do - mi - nus ve - ro, Do - mi - nus,  
 haf - tig, er - stan - den der Herr wahr - haf - tig, der Herr,  
 re - xit Do - mi - nus ve - ro, sur - re - xit Do - mi - nus ve - ro,  
 stan - den der Herr wahr - haf - tig, er - stan - den der Herr wahr - haf - tig,  
 re - xit sur - re - xit Do - mi - nus ve - ro, Do - mi - nus  
 stan - den, er - stan - den der Herr wahr - haf - tig, der Herr wahr -

Al - le - lu - ja,  
 Do - mi - nus ve - ro, le - lu - ja, Al - le -  
 der Herr wahr - haf - tig,  
 Do - mi - nus ve - ro, Al - le - lu - ja, Al - le -  
 der Herr wahr - haf - tig,  
 Do - mi - nus, Do - mi - nus ve - ro, lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le -  
 der Herr, der Herr wahr - haf - tig,  
 Do - mi - nus, Do - r ti, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le -

Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja!  
 lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja!  
 ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja!  
 ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja!  
 ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja!  
 ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja!  
 lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja!  
 lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja!



**PROBE-PARTITUR**  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag 



Herrn Philipp Spitta gewidmet.



# Zwei Motetten

von  
**Johannes Brahms**

Op. 74.

Nº 1. Warum ist das Licht gegeben?

Nº 2. O Heiland, nimm meine Sünden an?

Translated into English by the author.

Nº 1. P.

Nº 2. Partitur, Pr. M. 2, —.

Singstimmen, Pr. M. 2, —.

Entf. Stat. Hall.

Verlag und Eigenthum

von

**N. SIMROCK in BERLIN.**

New-York, G. Schirmer;

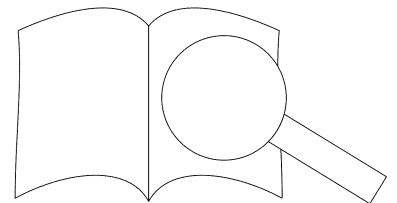
S<sup>t</sup> Petersburg, A. Büttner;

Basel, Zürich, Luzern, S<sup>t</sup> Gallen, Straßburg, Gebr. Hug.

1879.

Lith. Anst. v. C. G. Röder, Leipzig

Johannes Brahms, Zwei Motetten op. 74. Titelblatt des Erstdrucks,



PROBEN-PARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

# Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen

1. Warum ist das Licht gegeben (Hiob 3, 20–23)

Johannes Brahms, op.74,1

Langsam und ausdrucksvoll

Soprano I,II  
Alto  
Tenore  
Basso I,II

War - um? War-um ist das Licht ge - ge - ben dem Mühse - li - gen, und das Le -  
War - um? War - um? - um  
War - um? War - um?  
War - um? War - um?

8

- ben den be - trüb - - - - - tei. trüb - ten Her - zen, den - be -  
ist das Licht ge - ge - ben dem Müh - se - Le - ben den be - trüb -  
War - um ist das Licht ge - ge - ben dem

13

- zen, und das Le - ben den be - trüb - - - - - ten Her - zen,  
ten - Her - zen, den - be - trüb - ten Her - zen, den - be -  
se - li - gen, und das Le - - - - - ben den be - trüb  
War - um ist das Licht ge - ge - ben dem Müh - se - li - gen, und das



18

war - um ist das Licht ge - ge - ben, ge - ge - ben den be - trüb - - ten -  
 zen, und das Le - ben den be - trüb - ten Her - - zen, den be - trüb - - ten Her -  
 den be - trüb - ten Her - zen, den be - trüb - ten, den be - trüb - - ten Her -  
 Le - - ben den be - trüb - ten Her - zen, den be - trüb - - ten, den be -

23

Her - - zen? War - um?  
 - - - zen? War - um? War - um?  
 - - - zen? War - um? War - Die.  
 trüb - ten Her - zen? War - um? Die

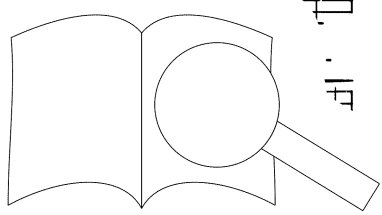
30

*p dolce* und kommt die des To - des war -  
*dolce* des war - - ten m die des To - des war -  
*dolce* des war - ten at nicht, die des To - des war -  
 des To - des nicht,

36

nicht, und kommt nicht, und grü - ben ihn wohl aus dem Ver - bor - ge -  
 ommt nicht, kommt nicht, und grü - ben ihr  
 und kommt, und kommt nicht, kommt nicht, und grü - ben ih  
 und kommt nicht, und kommt nicht, und kommt nicht, und grü - ben ihn wohl aus dem Ver - bor - ge -

PROBENPARTITUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



43 *p* *espressivo* *p* *dolce*

nen; die sich fast freu - en und sind fröh - lich, daß sie das Grab be - kom - men.

nen; die sich fast freu - en und sind fröh - lich, sind fröh - lich, daß sie das Grab be - kom - men.

nen; die sich fast freu - en und sind fröh - lich, daß sie das Grab be - kom - men.

nen; die sich fast freu - en und sind fröh - lich, daß sie das Grab be - kom - men.

51 *f* *pp*

War - um? Und dem Man - ne, deß Weg ver - bor - gen ist, ur

War - um? War - um? den -

War - um? War - um? Und dem Man - ne, deß Weg ver is at vor ihm den -

War - um? War - um? und Gott vor ihm den -

61 *pp* *p*

sel - ben be - dek - - - ket, und

sel - ben be - dek - ket, ne ver - bor - gen ist, und Gott vor

sel - ben be - dek und Gott vor ihm den -

sel - ben be - dek und dem Man - ne, deß Weg ver - bor - gen ist, und Gott vor ihm den -

71 *f* *p*

be - dek - - - ket. War - um?

sel - ben be - dek - - - ket. War - u

sel - ben be - dek - - - ket. War - u

selben be - dek - ket, be - dek - - - ket. War - um? War - um?

2. Lasset uns unser Herz samt den Händen aufheben (Klagel. Jerem. 3,41)

Wenig bewegter

85 *poco f et espressivo*

Soprano I

Las - set uns un - ser Herz samt den Hän - den auf - he - ben, auf -  
Soprano II *pf*  
Alto Las - set uns un - ser Herz samt den Hän - den auf - he -  
Tenore Las - set uns un - ser Herz samt den  
Basso I Las - set uns un - ser Herz  
Basso II

89 *f*  
he - - ben zu Gott, zu Gott im Him - me'  
ben, auf - he - - ben zu Gott, zu Gott  
Hän - den auf - he - - ben, auf - he hen, Gott im Him -  
samt den Hän - den auf - he - an zu Gott, zu Gott im

93 *p*  
las - set Herz samt den Hän - den auf - he - ben, las - set  
ans un - ser Herz samt den Hän - den auf - he - ben,  
las - set uns un -  
mel, las - set uns

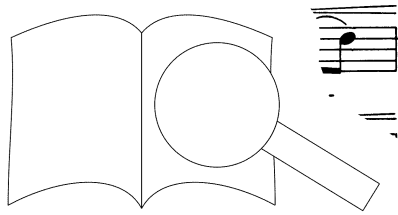
uns, las - set uns un - ser Herz samt den Hän - den auf -  
 las - set, las - set uns un - ser Herz samt den  
 Hän - den auf - he - ben, las - set uns un - ser Herz  
 samt den Hän - den auf - he - ben, un - ser Herz samt den  
 uns un - ser Herz samt den Hän - den auf - he - ben zu Gott,  
 Las - set uns un - ser Herz samt der

he - ben zu Gott, zu Gott im Him -  
 Hän - den auf - he - ben zu Gott, zu Gott im Him - mel,  
 samt den Hän - den auf - he - ben zu Gott  
 Hän - den auf - he - ben zu Gott im Him - mel.  
 samt den Hän - den auf - he - ben im Him - mel.  
 im Him - mel.  
 im Him - mel.

3. Siehe, wir preisen selig  
 Langsam und sanft  
*p dolce espressivo*

Sie - he, sie - he, die er -  
 sen se - lig, se - lig, die  
 sie - he, wir prei - sen se er -  
 Sie - he, wir prei - sen, prei - sen se  
 Sie - he, wir prei - sen se - lig,  
 Sie - he, wir prei - sen se - lig, die er - dul

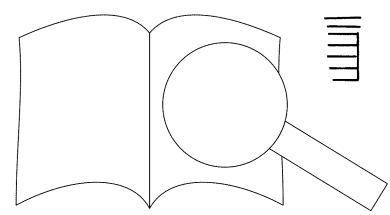
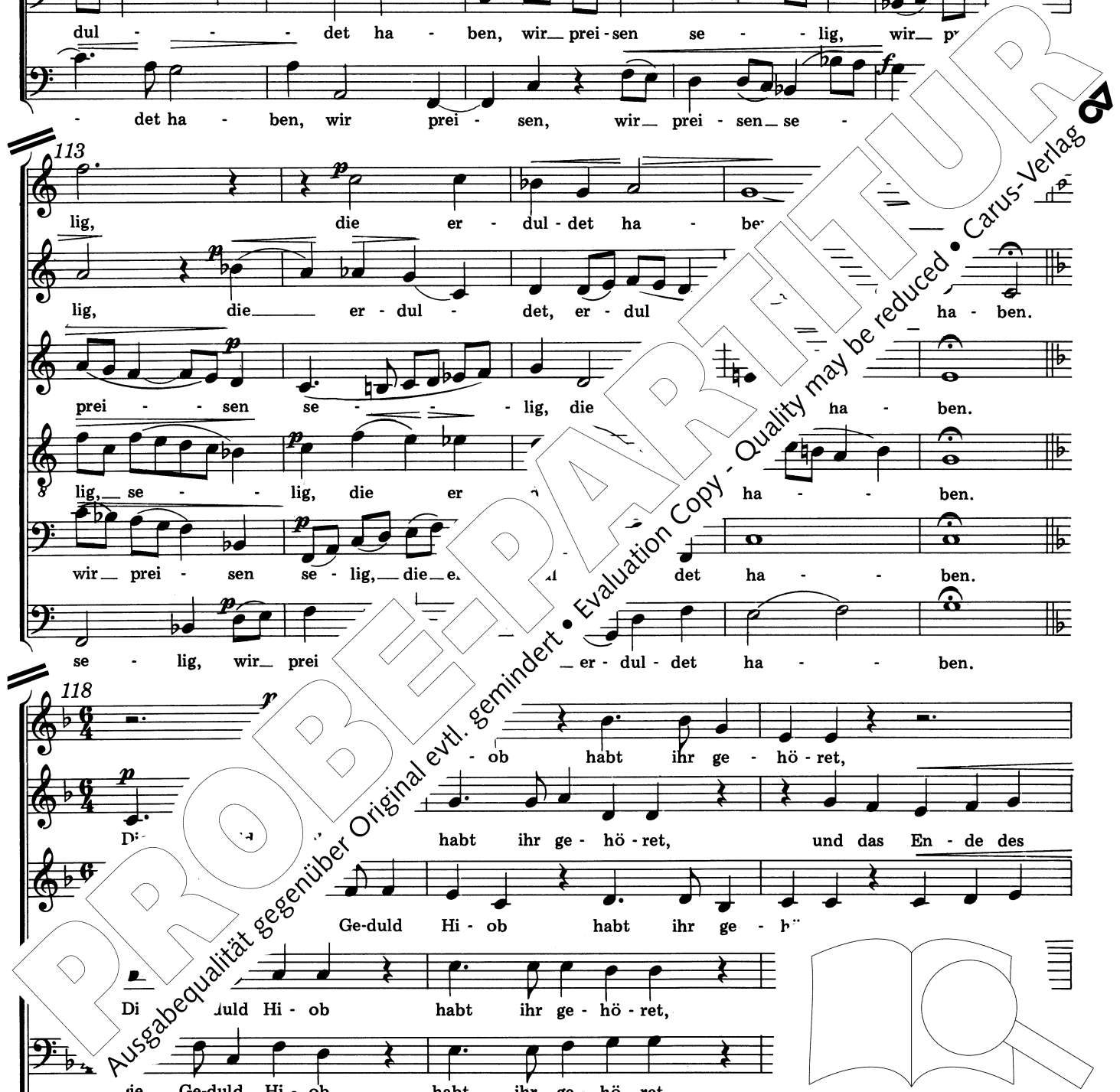
PROBENFÜR  
 Ausgabegleichheit gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



dul - det ha - ben, wir prei - sen se - lig, se -  
 - er - dul - det ha - ben, wir prei - sen se -  
 dul - det ha - ben, wir prei - sen, wir prei - sen se - lig, wir  
 dul - det, er - dul - det ha - ben, wir prei - sen se -  
 dul - det ha - ben, wir prei - sen se - lig, wir pr

lig, die er - dul - det ha - be  
 lig, die er - dul - det, er - dul ha - ben.  
 prei - sen se - lig, die ha - ben.  
 lig, se - lig, die er ha - ben.  
 wir prei - sen se - lig, die e. det ha - ben.  
 se - lig, wir prei - er - dul - det ha - ben.

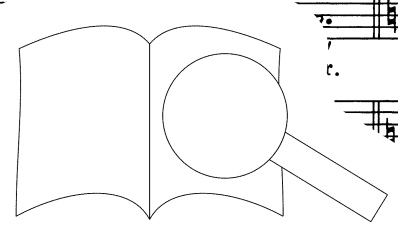
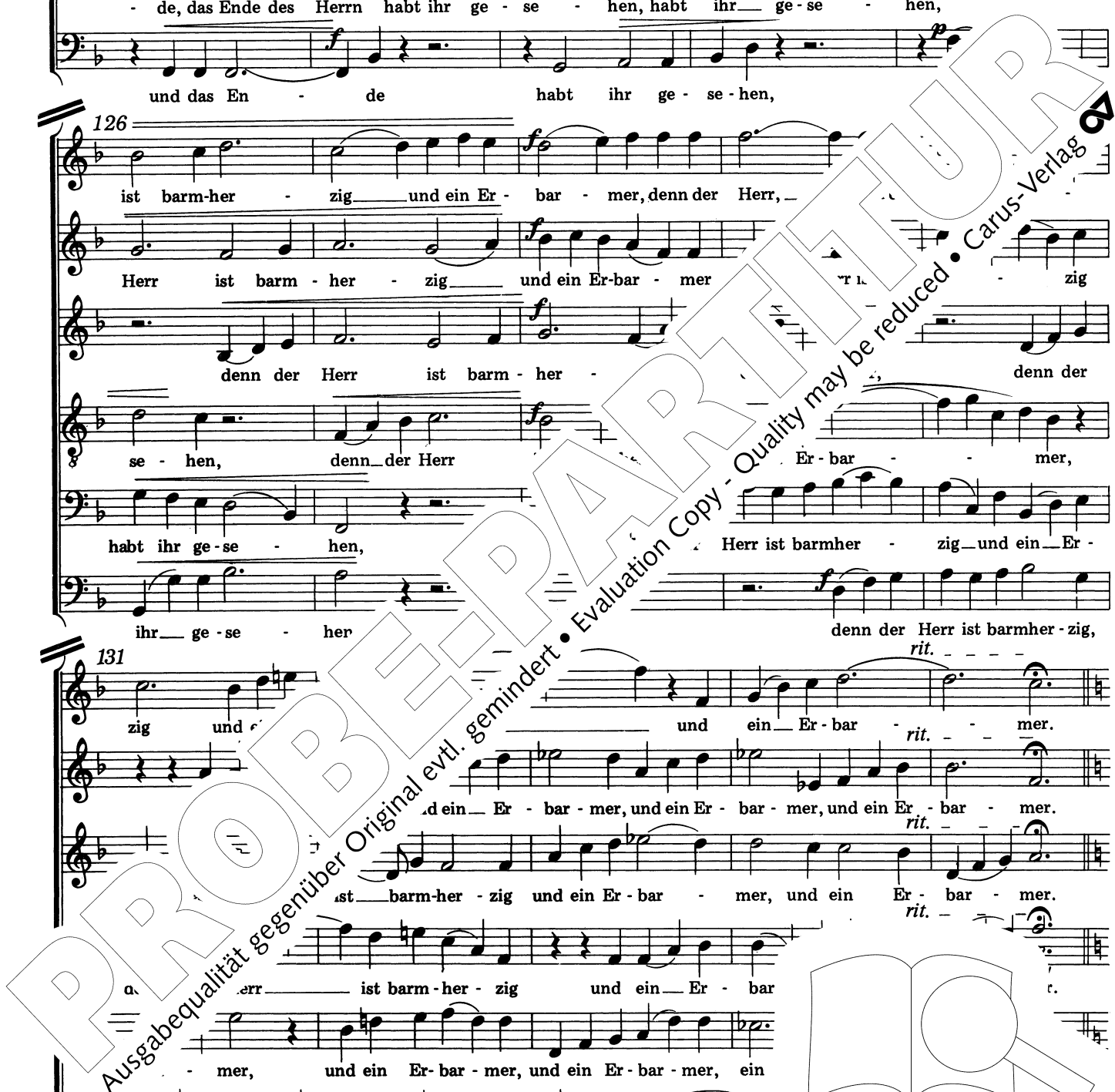
- ob habt ihr ge - hö - ret,  
 D: - habt ihr ge - hö - ret, und das En - de des  
 Ge-duld Hi - ob habt ihr ge - h"  
 Di - e Ge-duld Hi - ob habt ihr ge - hö - ret,  
 Die Ge-duld Hi - ob habt ihr ge - hö - ret,



und das Ende des Herrn habt ihr ge - se - hen; denn der Herr  
 Herrn habt ihr ge - se - hen, habt ihr ge - se - hen; denn der  
 En - de des Herrn habt ihr ge - se - hen, habt ihr ge - se - hen, habt ihr ge - se - hen;  
 Herrn habt ihr ge - se - hen, habt ihr ge - se - hen, habt ihr ge - se - hen, ge -  
 - de, das Ende des Herrn habt ihr ge - se - hen, habt ihr ge - se - hen,  
 und das En - de habt ihr ge - se - hen,

ist barm-her - zig und ein Er - bar - mer, denn der Herr, -  
 Herr ist barm - her - zig und ein Er - bar - mer  
 denn der Herr ist barm - her -  
 se - hen, denn der Herr  
 habt ihr ge - se - hen, Herr ist barmher - zig und ein Er -  
 ihr ge - se - her denn der Herr ist barmher - zig,

zig und ein Er - bar - mer.  
 und ein Er - bar - mer, und ein Er - bar - mer, und ein Er - bar - mer.  
 ist barm-her - zig und ein Er - bar - mer, und ein Er - bar - mer.  
 Herr ist barm-her - zig und ein Er - bar  
 - mer, und ein Er - bar - mer, und ein Er - bar - mer, ein  
 denn der Herr ist barm-her - zig und ein Er - bar - mer, ein  
 Er - bar - mer.



4. Choral (Martin Luther)

136

Mit Fried und Freud ich fahr da - hin, in Got - tes Wil -  
 Mit Fried und Freud ich fahr da - hin, in Got - tes Wil -  
 Mit Fried und Freud ich fahr da - hin, in Got - tes Wil -  
 Mit Fried und Freud ich fahr da - hin, in Got - ter

139

len, ge - trost ist mir mein Herz und Si - na - le.  
 len, ge - trost ist mir mein Herz u - stil - le.  
 len, ge - trost ist mir mein , sanft und stil - le.  
 len, ge - trost ist mi in und Sinn, sanft und still.

144

Wie Gott hat, der Tod ist mir Schlaf wor - den.  
 hei - ßen hat, der Tod ist mir Sch'  
 - mir ver - hei - ßen hat, der Tod ist mir Sc'  
 Wie Gott mir ver - hei - ßen hat, der Tod ist mir Schlaf wor - den.

# Benedictus

Psalm 118, 26 + Matthäus 21, 9 b

aus: Missa Canonica (WoO posthum 18)

Johannes Brahms

Poco Adagio con espressione

Soprano I

Soprano II

Alto I

Tenore o Alto II

Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne

Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in

Be - ne - dic - tus, qui

Be - ne - dic - tus, qui

4

Do - mi - ni, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi -

no - mi - ne Do - mi - ni, qui ve - nit in no -

ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, qui

tus, qui ve - nit in no - mi - ne

nit in no - mi - ne

9

Be - ne - dic - tus, qui ve

Be - ne - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, qui ve

ni.

Do

Be - ne - dic - tus, qui ve - nit in no - mi - ne

14

no - mi - ne Do - mi - ni

ni, qui ve - nit in no - mi - ne Do -

ni, qui ve - nit in no - mi - ne

Do - mi - ni, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni.



# O Heiland, reiß die Himmel auf

Worte: Kölner Gesangbuch 1623 · Weise: Augsburg 1666

## 1. O Heiland, reiß die Himmel auf

Johannes Brahms, op.74,2

**Tempo giusto** *f*

Soprano  
Alto  
Tenore  
Basso

O Hei - land, reiß die Him - mel  
O Hei - land, reiß die Him -  
O Hei - land, reiß die Him - mel auf,  
O Hei - land, reiß die Him

6  
auf, her - ab, her - ab vom F Reiß ab vom  
auf, her - ab, her - ab auf! Reiß ab vom Him -  
her - ab, her - ab vom 1. Reiß ab, reiß ab vom  
her - ab, her - ab Him lauf! Reiß ab, reiß ab vom

12  
Him - mel Tor und Tür, reiß ab, wo Schloß und Rie - gel für!  
reiß ab, reiß ab, wo Schloß  
Tor und Tür, reiß ab, reiß ab, wo Schloß  
Him - mel Tor und Tür, reiß ab, wo Schloß und Rie - gel für!

2. O Gott, ein' Tau vom Himmel gieß

19 *f*

O Gott, ein' Tau vom

O Gott, ein' Tau vom Him-mel gieß, o Gott, ein' Tau vom

O Gott, ein' Tau vom

O Gott, ein' Tau vom Him-mel gieß, o Gott, ein' Tau vom Him-mel gieß, o Gott, ein'

23

Him - mel gieß, im Tau her - ab,

Him - mel gieß, im Tau her - ab, im

Him-mel gieß, im Tau her - ab, o Hei-land, fließ, o Hei-land,

Tau vom Him - mel ab, o Hei - land,

27

Hei - land, fließ! en, brecht und

her - ab, o Hei - wol - ken, brecht und reg - net

fließ, in H fließ! Ihr Wol-ken, brecht und reg -

fließ, im Tau, o Hei - land, fließ! Ihr Wol - ken,

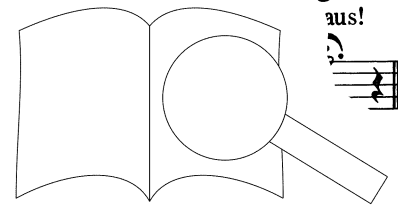
31

den Kö - nig ü - ber Ja - kobs Haus!

en, brecht und reg - net aus den Kö - nig, den K aus!

aus, ihr Wol - ken, brecht und reg-net aus den Kö-nig ü -

brecht und reg - net aus den Kö - nig ü - ber Ja - kobs Haus!





51

bring, o Hei - land, aus der Er - - den spring, aus der

o Hei - land, aus der Er - - - den spring, aus der

o Hei - land, aus der

bring, o Hei - land, o Hei - land, aus der

54

Er - - - den, aus der Er - - - den

Er - - - den spring, aus der Er - den, aus

Er - - - den

Er - - - den, aus - - - den spring!

*ritardando*

4. Hier leiden wir die größte Not  
Adagio

57

*mp espressivo*

Hier lei - - - te, größ - te Not, hier

*mp espressivo*

größ - te Not, hier lei - den,

*mp espressivo*

Hier lei - den

größ - te Not, hier lei - den wir, hier lei - den

- den wir die größ - te

61

größ - te, größ - te Not, vor Au - gen steht der bitt - re, bitt - re Tod;

wir die größ - te Not, vor Au - gen steht d

wir die größ - te, größ - te Not, vor Au - - gen steht

Not, vor Au - gen steht der bitt - re Tod;



66 *mf* *f* *f*

ach komm, führ uns mit star - ker Hand, mit star - ker Hand vom E - lend

uns mit star - ker, star - ker Hand, mit star - ker Hand vom E - lend

8 ach komm, führ uns mit star - ker, star - ker Hand vom E - lend

*mf* *f*

ach komm, führ uns mit star - ker, star - ker Hand

70 *mp* *mp* *mp* *mp*

zu dem Va - ter - land, vom E - lend, vom E - lend zu dem Va -

zu dem Va - ter - land, vom E - lend zu dem

zu dem Va - ter - land, vom E - lend, vom E - lend land!

8 vom E - lend zu dem ter land!

ritardando - Lento

5. Da wollen wir all danken dir  
Allegro

74

wir all dan - ken

Da wol - len dir, all dan - ken, all dan - ken

Da wol - len dir, all dan - ken dir,

Da wol - len wir all

80

un - serm Er - lö - ser, für und für, da wol - len

- serm Er - lö - ser, für und für, für und en -

Er - lö - ser, für und für;

dan - ken dir, un - serm Er - lö - ser, für und für,

87

wir all lo - ben dich je all - zeit im - mer und e - wig -  
 wir all lo - ben dich je all - zeit im - mer und e - wig -  
 lo - ben dich, all lo - ben dich je all - zeit im - mer, je all - zeit  
 da wol - len wir all lo - ben dich je all - zeit im -

94

lich. *f* A - - - - -  
 lich, e - - - - wig - lich. *f* A - - - - -  
 im - mer und e - - - - wig - lich.  
 mer und e - - - - wig - - lich. A

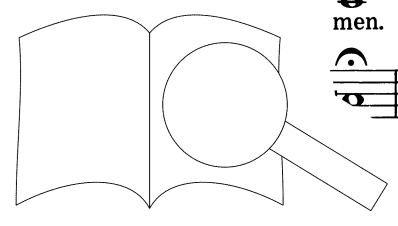
100

A - - - - - men,  
 - men, A - - - - - men,  
 - - - - -  
 - - - - -

104 *f*

- men, A - men, A - - - - - men.  
 - - - - - men, A - men, A - - - - - men.  
 - men, A - - - - -  
 - - - - - men, A - men, A - - - - - men.

PROBENUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Seiner Magnificenz  
dem Herrn Bürgermeister  
DR. CARL PETERSEN IN HAMBURG

verehrungevoll zugeeignet.

Fest- und Gedenksprüche

für  
achtstimmigen  
(a capella)

Johannes Brahms.

109.

B. Boise of New-York.

Partitur.

Verlag und Eigenthum für alle Länder

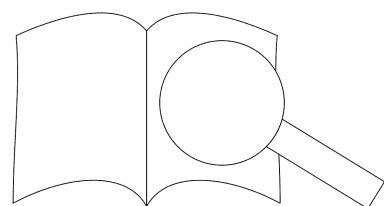
von  
N. Simrock in Berlin.

Registered according to Act of Congress in the year 1890 by Mr. O. B. Boise  
in the office of the librarian of Congress at Washington D

1890

Verlag von Carl Fieseler Verlag

Johannes Brahms, Fest- und Gedenksprüche op.109. Titelblatt des Erstdr.



PROBEE-PARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert. Evaluation Copy - Quality may be reduced. Carus-Verlag

# Unsere Väter hofften auf dich

Psalm 22, 5.6 + Psalm 29, 11

Feierlich bewegt

Johannes Brahms '09,1

Soprano  
Un - se - re V ä - - ter

Alto  
Un - se - re V ä - -

Tenore  
Un - se - re V ä - - hoff - -

Basso  
Un - se - - ter hoff - -

Coro I

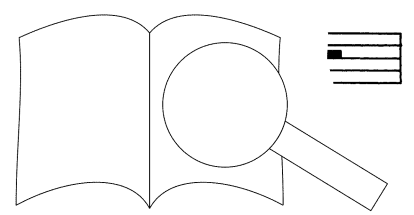
Soprano  
Un - se - - hoff - ten auf dich; -

Alto  
- ter hoff - ten auf dich; -

Tenore  
- re V ä - ter hoff - ten auf dich; -

Coro II

Un - se - re V ä - ter





6

ten auf dich; und da sie hoff -

ten auf dich; und da sie hoff -

ten auf dich; und da sie hoff -

ten auf dich; und da sie hoff -

und da sie hoff - ten,

und da sie hoff - ter

und da sie hoff -

und da sie

11

ten, halfst du ih - nen

ten, halfst du ih - nen aus.

ten, halfst du ih - nen aus.

ten, halfst du ih - nen aus.

ten, halfst du ih - nen aus.

halfst du, halfst du ih - nen aus. Zu dir

aus, halfst du ih -

ri-

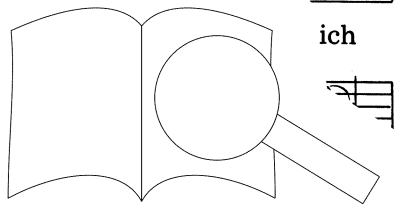
halfst du ih - nen aus, halfst du ih - nen, ih -

halfst du ih - nen aus, halfst du ih - nen, ih - nen aus. Zu dir schrie-

Zu dir schrieen, schrieen sie und wur - den er - ret -  
 Zu dir schrie - en, schrieen sie und wur - den er - ret -  
 Zu dir schrie - en, schrieen sie und wur - den er - ret -  
 Zu dir schrie - en, schrieen sie und wur - den er - ret -

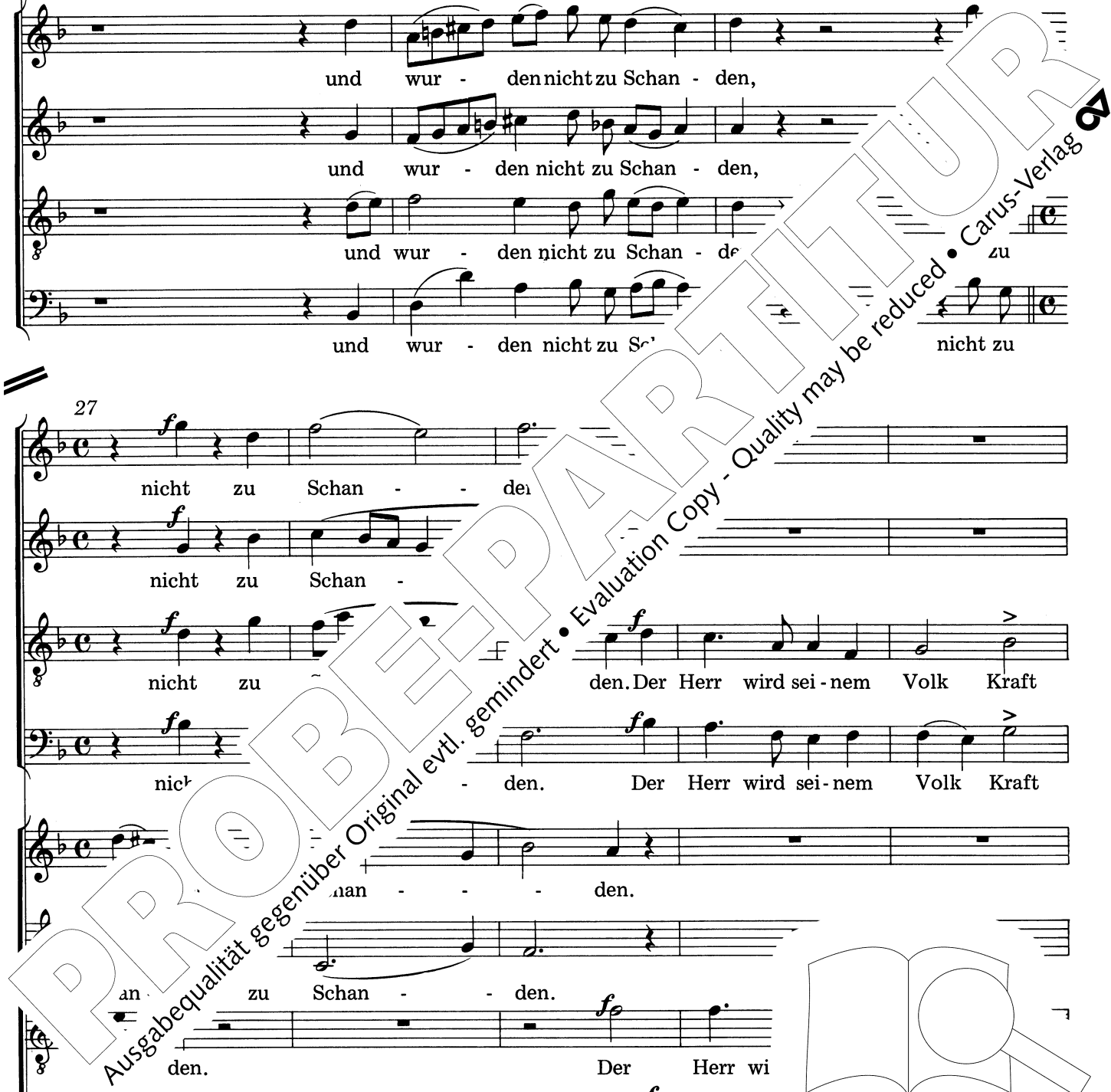
schrieen sie und wur - den er - ret - tet,  
 - en sie... und wur - den er - ret - tet. und  
 - en sie... und wur - den er - ret - tet. und  
 - en sie und wur - ret und

tet, er - ret - tet dich und  
 tet, er - ret - tet hoff - ten auf dich und  
 tet, sie hoff - ten auf dich und  
 tet, sie hoff - ten auf dich und  
 tet, er - ret - tet, sie hoff - ten auf dich, auf dich  
 er - ret - tet, er - ret - tet, ich  
 - den er - ret - tet, er - ret - tet,  
 wur - den er - ret - tet, er - ret - tet, sie hoff - ten auf dich



wur - den nicht zu Schanden, und wur - den nicht zu Schanden,  
 wur - den nicht zu Schanden, und wur - den nicht zu Schanden,  
 wur - den nicht zu Schanden, und wur - den nicht zu Schanden,  
 wur - den nicht zu Schanden, und wur - den nicht zu Schanden,  
 und wur - den nicht zu Schan - den,  
 und wur - den nicht zu Schan - den,  
 und wur - den nicht zu Schan - de zu  
 und wur - den nicht zu Schan - den nicht zu

nicht zu Schan - - den.  
 nicht zu Schan -  
 nicht zu den. Der Herr wird sei - nem Volk Kraft  
 nicht zu - den. Der Herr wird sei - nem Volk Kraft  
 an - - - den.  
 an - zu Schan - - den. Der Herr wi  
 den. Der Herr wird sei - nem Volk Kraft



ge - ben; der Herr wird sein Volk seg - nen mit Frie -

ge - ben; der Herr wird sein Volk seg - nen mit Frie -

ge - ben; der Herr wird sein Volk seg

ge - ben; der Herr wird sein Volk seg Frie -

Der Herr wird sei-nem Volk Kraft ge - ben;

Der Herr wird sei - nem Kraft ge - ben;

den. - nem Volk Kraft ge - ben, Kraft

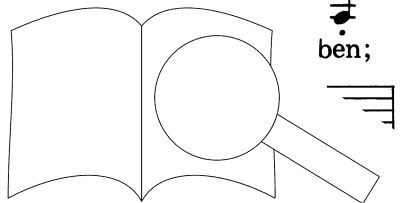
den. Der sei - nem Volk Kraft ge - ben, Kraft

wird sei-nem Volk Kraft ge - ben;

sei - nem Volk ben;

der Herr wird sei - nem Volk

den; der Herr wird sei-nem Volk, sei - nem Volk Kraft ge - ben, Kraft



PROBENPARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

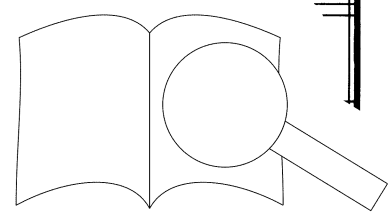
der Herr wird sein Volk seg - nen mit  
 der Herr wird sein Volk, sein Volk seg - nen mit  
 ge - ben; der Herr wird sein Volk seg -  
 ge - ben; der Herr wird sein Volk, wird sein Volk, sein Volk seg -

der Herr, der Herr wird sein Volk seg  
 der Herr, der Herr wird sein Volk  
 ge - ben; der Herr, der Herr wird sein seg  
 ge - ben; der Herr, der Herr wird sein nen mit

Frie - den, Frie - den.  
 Frie - den, rie - en, mit Frie - den.  
 - - nen mit. en, mit Frie - den.  
 nen, se Frie - den, mit Frie - den.

F mit Frie - den.  
 mit Frie - den,  
 seg - nen mit Frie - den, mit F  
 Frie - den, mit Frie - den, mit Frie - den.

PROBENPARTITUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



# Wenn ein starker Gewappneter

Lukas 11, 21.17b

Johannes Brahms, op.109,2

Lebhaft und entschlossen

Soprano  
Wenn ein star-ker Ge-wapp-ne-ter, Ge-wapp

Alto  
Wenn ein star-ker Gewapp-ne-ter, op - ne -

Tenore  
Wenn ein star-ker Gewappne - ter - - ne -

Basso  
Wenn ein star-ker Ge Ge-wapp - - ne -

Coro I

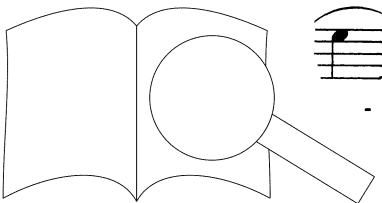
Soprano  
car Gewapp - ne - ter, Ge-wapp -

Alto  
star - ker Gewappne - ter, Ge-wapp -

Tenore  
Wenn ein star - ker Gewappne - ter, Ge-wapp -

Coro II

Wenn ein star - ker Gewappne



6

ter seinen Palast bewahret, sei-nen Palast bewah-ret, be-wah - - ret,

ter sei-nen Pa - last, sei-nen Palast be-wah-ret, be-wah - - ret,

ter sei-nen Pa - last, sei-nen Palast bewah-ret, be-wah - - ret,

ter sei-nen Pa - last, sei - nen Pa - last be-wah - - ret,

- ne - ter sei-nen Palast bewah - ret, sei-nen Palast bewah - - ret,

- ne - ter sei-nen Pa - last, sei - nen Palast bewah

- ne - ter sei-nen Pa - last, sei-nen Pala

- ne - ter sei-nen Pa - last be - - ret, so

13

so blei-bet das Sei - ne in

so blei-bet das Sei - ne, oet - - ne in Frie - den, das Sei-ne in

so blei-bet das oet das Sei - - ne in Frie - -

so b<sup>1</sup> so bleibt das Sei - - - ne in

ble<sup>1</sup> so bleibt das Sei - ne in Frie - -

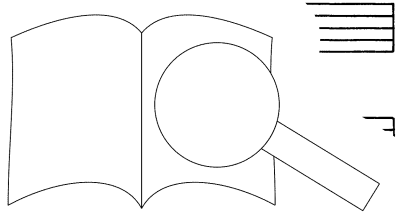
ne, so bleibt das Sei - ne, so blei - bet d

ble<sup>1</sup> Sei - ne, so bleibt das Sei - ne, so blei - bet d

blei-bet das Sei - ne, so blei-bet das Sei - ne, so blei - bet das Sei - ne in

Frie - - den, das Sei - - ne in Frie -  
 Frie - - den, das Sei - - ne in Frie -  
 - - - den, das Sei - - ne in Frie -  
 Frie - - den, das Sei - - ne in Frie -  
 - - - den, das Sei - - ne in Frie - - - den, in  
 Frie - - den, das Sei - - ne in Frie - den,  
 - - - den, das Sei - - ne, das S n. Frie -

den. A - ber: ... so es mit sich selbst, so  
 - - - den. A - ber: ... so es mit sich selbst, so  
 - - - den. A - ber: Ein jeg-lich Reich, so es mit sich  
 - - - den. A - ber: ...so es mit sich  
 - - - den. A - ber:  
 - - - den. A - ber:  
 - - - den. A - ber:  
 - - - den. A - ber:





33

— es mit sich selbst uneins wird, *p* das wird wü - ste,

— es mit sich selbst uneins wird, *p* das wird wü - ste,

selbst uneins wird, *p* das wird wü - ste,

selbst un - eins wird, *p* das wird wü - ste,

Ein jeg - lich Reich, *f* so es mit sich selbst uneins wird, *fp*

... so es mit sich selbst uneins wird, *fp*

... so es mit sich selbst uneins wird, *fp*

Ein jeg - lich Reich, *f* so es mit sich selbst uneins wird, *fp*

Ein jeg - lich Reich, *f* so es mit sich selbst uneins wird, *fp*

Ein jeg - lich Reich, *f* so es mit sich selbst uneins wird, *fp*

38

das wird wü - ste; *f* und

das wird wü - ste; *f* und ein Haus,

dar - ste; *f*

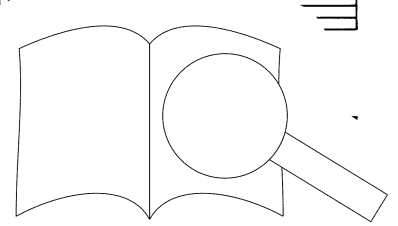
- ste; *f*

und ein Haus fäl - let ü - ber das an - de - re, *f*

ü - ste; *f* und ein Haus fäl

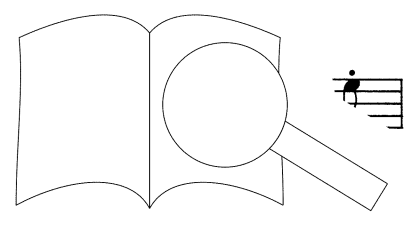
- ste; *f* und ein Haus fäl - let ü

wü - ste; *f* und ein Haus fäl - let ü - ber das an - de - re, *f*



ein Haus fället ü-ber das an-de-re, fäl-let ü-ber das an-de-re.  
 und ein Haus fället ü-ber das an-de-re, fället ü-ber das an-de-  
 und ein Haus fäl-let ü-ber das an-de-re, fäl-let ü-ber das an-de-  
 und ein Haus fäl-let ü-ber das an-de-re, fäl-let ü-ber das an-de-  
 fäl-let ü-ber das an-de-re.  
 fäl-let ü-ber das an-de-re  
 fäl-let ü-ber das an-de-re  
 das an-de-

re.  
 re, ü-ber. re. Wenn ein star-ker Gewapp-ne-  
 re, de-re. Wenn ein star-ker Ge-  
 Wenn ein star-ker Ge-wapp-ne-ter,  
 -de-re. Wenn ein star-k  
 ber das an-de-re.  
 re, ü-ber das an-de-re. Wenn ein starker Ge-



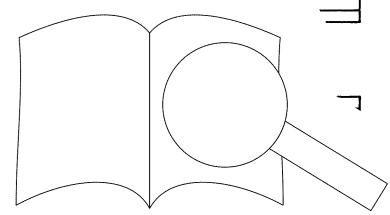
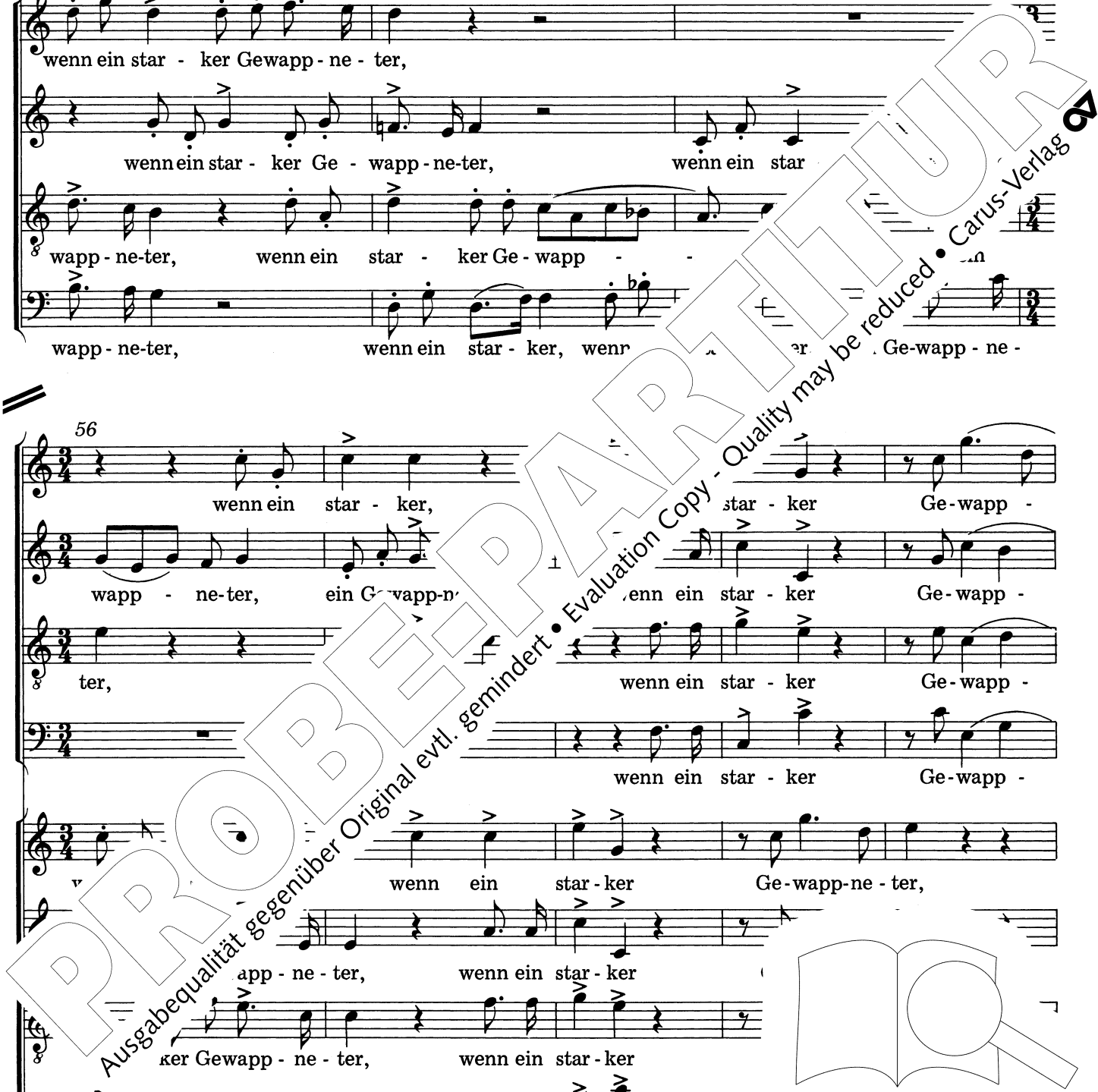
PROBENPARTITUR  
 Carus-Verlag  
 Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced.

wenn ein star - ker Ge - wapp - ne - ter,  
 wenn ein star - ker Ge - wapp - ne - ter, wenn ein star - ker Ge -  
 ter, wenn ein star - ker Ge - wapp - - ne -  
 wapp - ne - ter, wenn ein star - ker Ge - wapp - ne - ter,

wenn ein star - ker Gewapp - ne - ter,  
 wenn ein star - ker Ge - wapp - ne - ter, wenn ein star  
 wapp - ne - ter, wenn ein star - ker Ge - wapp -  
 wapp - ne - ter, wenn ein star - ker, wenn ar Ge - wapp - ne -

wenn ein star - ker, star - ker Ge - wapp -  
 wapp - ne - ter, ein Ge - wapp - ter, wenn ein star - ker Ge - wapp -  
 ter, wenn ein star - ker Ge - wapp -  
 wenn ein star - ker Ge - wapp -

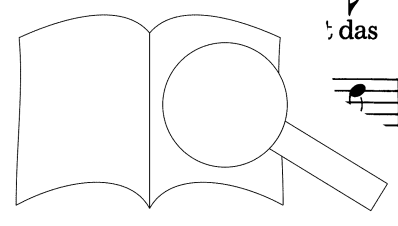
wenn ein star - ker Ge - wapp - ne - ter,  
 app - ne - ter, wenn ein star - ker  
 ker Gewapp - ne - ter, wenn ein star - ker  
 ter, wenn ein star - ker Gewappne - ter,



ne - ter sei - nen Palast be - wah - ret, sei - nen Palast be -  
 ne - ter sei - nen Pa - last, sei - nen Palast be -  
 ne - ter sei - nen Pa - last, sei - nen Palast be -  
 ne - ter sei - nen Pa - last, sei - nen Pa -

Ge-wapp - - - ne - ter sei - nen Palast be - wah  
 Ge-wapp - - - ne - ter sei - nen Pa  
 Ge-wapp - - - ne - ter sei - r Pa  
 Ge-wapp - - - ne - ter .ast

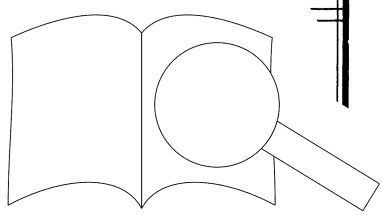
wah - ret, be - wah - re lei - bet das Sei - ne  
 wah - ret, be - wah - so blei - bet das Sei - ne,  
 wah - ret, be - wa so blei - bet das Sei - ne,  
 last ret, so blei - bet das Sei - ne,  
 se: - ret, so blei - bet das Sei - ne, so blei - bet das  
 - wah - - ret, so blei - bet das Se  
 a Palast be - wah - - ret, so blei - bet das Se  
 be - wah - - - - ret, so blei - bet das Sei - ne, so blei - bet das



PROBENPARTITUR  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

in Frie - den, das Sei - - ne in Frie - den,  
 so bleibet das Sei - ne in Frie - den, das Sei - ne in Frie - - den,  
 so bleibet das Sei - - ne in Frie - - den,  
 so bleibet das Sei - - - - ne in Frie - den,  
 Sei - ne in Frie - - - - den, das  
 Sei - ne, so blei-bet das Sei - ne in Frie - den,  
 Sei - ne, so blei-bet das Sei-ne in Frie - - - - den,  
 Sei - ne, so blei-bet das Sei - ne in Frie - - - - den,  
 Sei - ne, so blei-bet das Sei - ne in Frie - - - - den, das Sei -

das Sei - - - - den.  
 das Sei - - - - Frie - - - - den.  
 das Sei - - - - den, in Frie - den.  
 das Frie - den, in Frie - den.  
 den, in Frie - - - - den.  
 Frie - den, in Frie - den, in  
 ne, das Sei - ne in Frie - - - -  
 ne, das Sei - ne in Frie - den, in Frie - den.



# Wo ist ein so herrlich Volk

5. Mose 4, 7.9

Johannes Brahms, op.109,3

Froh bewegt

Soprano  
Wo ist ein so herrlich Volk, wo

Alto  
Wo ist ein so herrlich Volk

Tenore  
Wo ist ein so herrlich

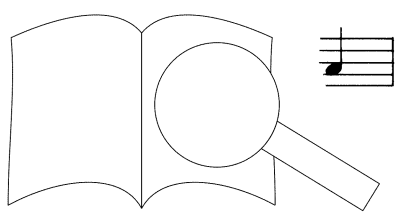
Basso  
Wo ist ein

Soprano  
is wo ist ein so

Alto  
ist, wo ist ein so

Tenore  
ist, wo ist ein so herrlich

Wo ist, wo



8

ein so herr - lich Volk, zu dem Göt - ter

ein so herr - lich Volk, zu dem Göt - ter

ein so herr - lich Volk, zu

ein so herr - lich Volk,

herr - lich Volk, ein so herr - lich Volk, zu der

herr - lich Volk, ein so herr - lich Volk,

herr - lich Volk, ein so herr - lich Volk,

herr - lich Volk, ein so herr - lich Volk,

15

al - so na - he sich tun, Göt m Göt - ter al - so

al - so na - he sich tun, ter zu dem Göt - ter al - so

dem Göt zu dem Götter, zu dem Göt - ter,

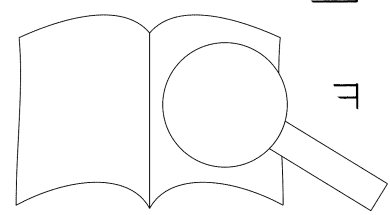
m Göt - ter al - so na - he sich tun,

tun, Göt - ter, zu dem Göt - ter

na - he sich tun, Göt - ter,

zu dem Göt - ter, zu dem

zu dem Göt - ter al - so na - he sich tun,



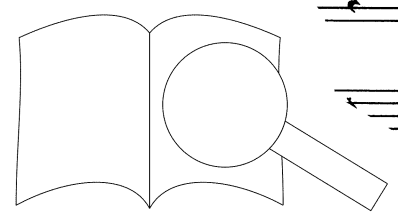
na - he, al - so na - he sich tun als der Herr, un-ser Gott,  
 na - he sich tun als der Herr, un-ser Gott,  
 ... als der Herr, un-ser Gott,  
 als der Herr, un-ser Gott, un-ser

al-so na - he sich tun als der Herr, un-ser  
 al-so na - he sich tun als der Herr,  
 na - he... als der Herr  
 als der Herr, un-ser

un-ser Gott, so-oft wir ihn als der Herr, un-  
 un-ser Gott, so-oft als der Herr, un-  
 un-ser Gott, an - ru - fen, als der Herr, un-  
 Gott, an - ru - fen, als der Herr, un-

Gott, so-oft wir ihn an - ru - fen, als der Herr,  
 ser Gott, so-oft wir ihn an - ru -  
 an - ser Gott, so-oft wir ihn an - ru -  
 Gott, so - oft wir ihn an - ru - fen, als der Herr,

PROBENPARTHEUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag





- ser Gott, so-oft wir ihn an - ru - fen, an - ru - fen.

- ser Gott, so-oft wir ihn an - ru - fen, an - ru - fen.

- ser Gott, so-oft wir ihn an - ru - fen, an - ru - fen.

- ser Gott, so - oft wir ihn an - ru - fen.

un - ser Gott, so-oft wir ihn an - ru - fen, an - ru - fen.

un - ser Gott, so-oft wir ihn an - ru - fen, an - ru - fen.

un - ser Gott, so-oft wir ihn an - ru - fen, an - ru - fen.

un - ser Gott, so - oft wir ihn an - ru - fen.

Hü - te dich nur und be - wah - re dich wohl, be - wah - re dich

nur und be - wah - re dich

Hü - te dich

Hü - te dich nur und be - wah - re dich

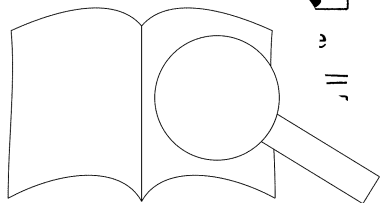
nur und be - wah - re dich

nur und be - wah - re dich

nur und be - wah - re dich

Hü - te dich nur und be - wah - re dich

Hü - te dich nur und be - wah - re dich



50

dei - ne See - le wohl, daß, daß du nicht ver -  
 See - le wohl, daß, daß du nicht ver -  
 - ne See - le wohl, daß, daß du nicht ver -  
 - re dei - ne See - le wohl, daß, daß du nicht ver -

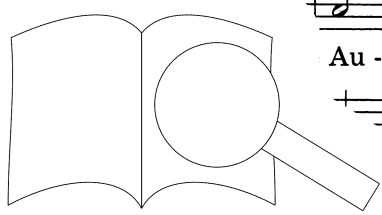
le wohl, daß du nicht ver - ges - sest  
 See - le wohl, daß du nicht ver -  
 wohl, daß du nicht ver -  
 dei - ne See - le wohl, daß du nicht ver -

57

ges - sest der Ge - schich - ten die e - se - hen ha - ben, dei - ne  
 ges - sest der Ge - schich - ten ge - se - hen ha - ben, dei - ne  
 ges - sest dei - ne Au - gen ge - se - hen ha - ben, dei - ne  
 ges - sest der Ge - schich - ten, die dei - ne Au - gen ge - se - hen ha - ben, dei - ne

der Ge - schich - ten, die dei - ne Au - gen ge - se - hen, dei - ne Au -  
 der Ge - schich - ten, die dei - ne Au - gen ge - se - hen, dei - ne Au -  
 der Ge - schich - ten, die dei - ne Au - gen ge - se - hen, dei - ne Au -

PROBENPARTIEN  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

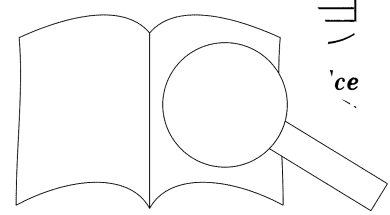
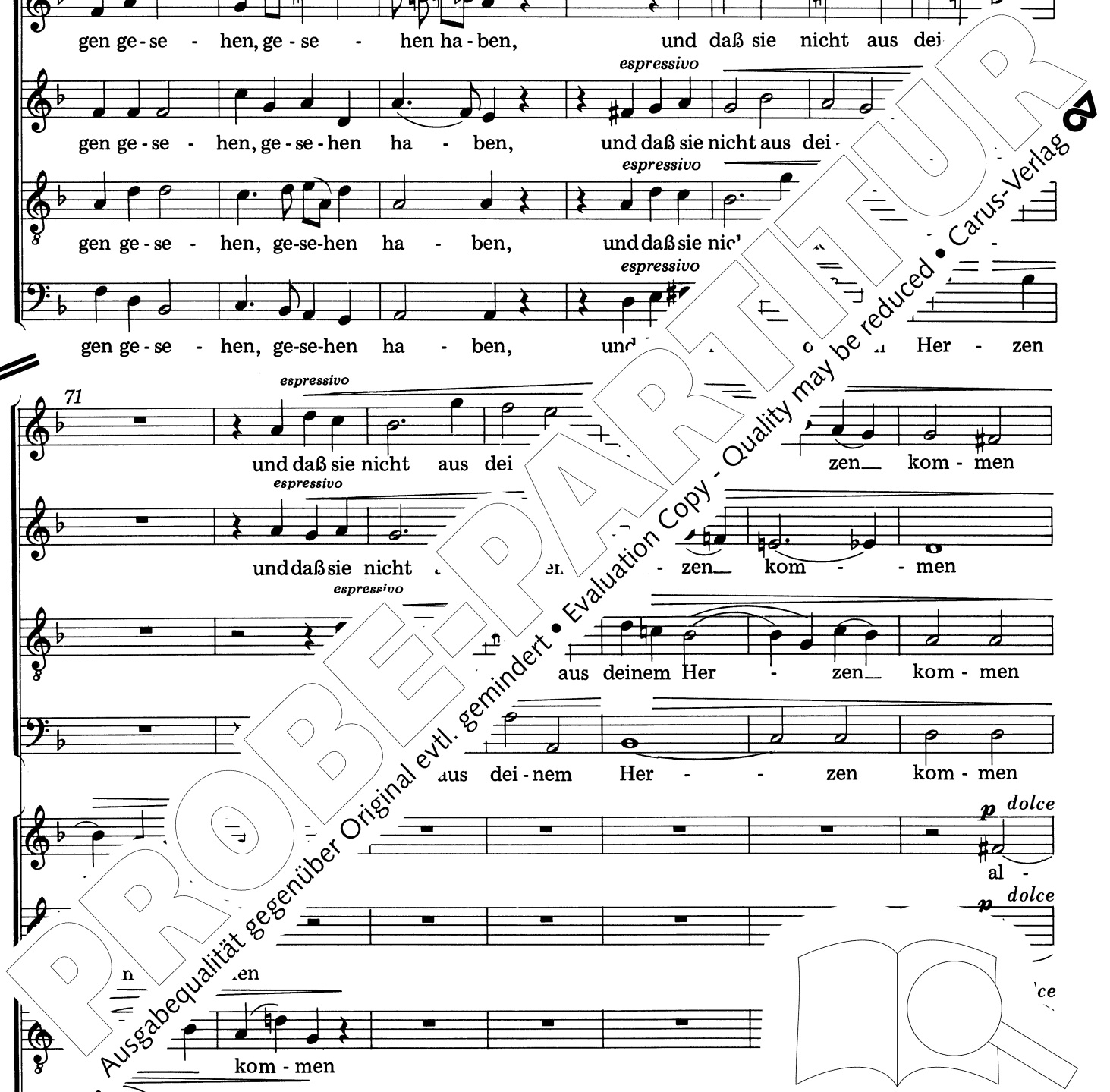


Au - gen ge - se - hen ha - - ben,  
 Au - gen ge - se - hen ha - - ben,  
 Au - gen ge - se - hen ha - - ben,  
 Au - gen ge - se - hen ha - - ben,

gen ge - se - hen, ge - se - hen ha - ben, *espressivo* und daß sie nicht aus dei  
 gen ge - se - hen, ge - se - hen ha - ben, *espressivo* und daß sie nicht aus dei -  
 gen ge - se - hen, ge - se - hen ha - ben, *espressivo* und daß sie nic'  
 gen ge - se - hen, ge - se - hen ha - ben, *espressivo* und Her - zen

und daß sie nicht aus dei *espressivo* zen kom - men  
 und daß sie nicht *espressivo* et. zen kom - - men  
 aus deinem Her - zen kom - men  
 aus dei - nem Her - - zen kom - men

*p dolce* al -  
*p dolce* ce  
 kom - men  
 kom - men al -



78

*p dolce*

al - le dein Le - - ben lang. Und sollst dei - nen

*p dolce*

al - le dein Le - - ben lang. Und sollst dei - nen

*p dolce*

al - le dein Le - ben lang. Und sollst dei - nen Kin - dern,

*p dolce*

al - le dein Le - ben lang. Und sollst dei - nen Kin - dern,

- le dein Le - - ben lang.

- le dein Le - ben lang.

- le dein Le - ben lang.

- le dein Le - ben

sollst,

85

Kin - dern

und Kin - des -

Kin - dern

und Kin - des -

dei - nen Kin -

und Kin - des -

dei - nen

dern, dei - nen Kin - dern und Kin - des -

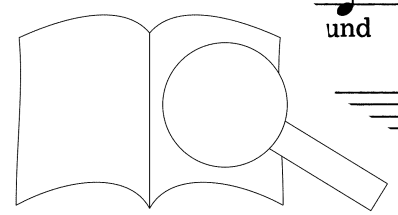
Und sollst dei - nen Kin - - dern und

Und sollst dei - nen Kin - und

Und sollst dei - nen Kin - dern, dei - nen

und sollst dei - nen Kin - dern, Kin - - dern

und

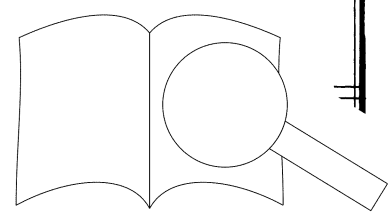



kin - dern kund tun. A - - - men,  
 kin - dern kund tun. A - - -  
 kin - dern kund tun. A - - - men, A - men,

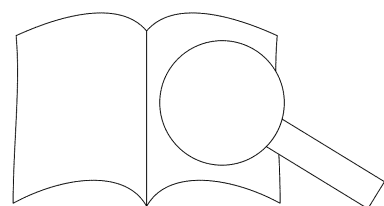
Kin - des - kin - dern kund tun.  
 Kin - des - kin - - - - dern kund tun.  
 und Kin-des - kin - dern kund tun.  
 Kin - des - kin - dern kund tun.

A - - - men.  
 A - - - men.  
 - - - men, A - - - men.  
 A - - - men, A - - - men, A - - - men.  
 - - - men, A - - - men, A - - - men.  
 en, A - - - men, A - - -  
 A - - - men, A - - - men, A - - -  
 men, A - - - men, A - - - men.

PROBENPARTITUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



**PROBE-PARTITUR**  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag 

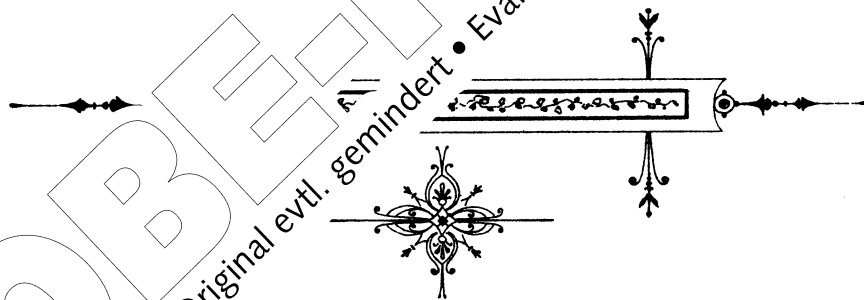


Drei  
Motetten

für  
vier- und achtstimmigen  
(a Capella)

von  
JOHANNES BRAHMS

Op.  
Editer



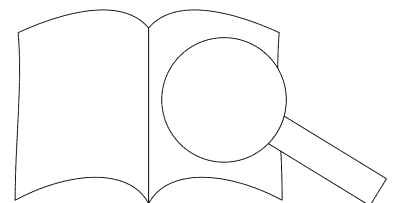
Verlag und Eigenthum für alle Länder  
von  
N. SIMROCK in BERLIN.

Entered according to Act of Congress in the year 1890 by Mr. O. B. Boise  
in the office of the librarian of Congress at Washington D. C.

1890.

Lith. Anst. v. C. G. Röder, Leipzig.

Johannes Brahms, *Drei Motetten* op.110. Titelblatt des Erstdrucks



PROBEPARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

# Ich aber bin elend

Psalm 69, 30 + 2. Mose 34, 6b.7a

Andante con moto ed espressivo

Johannes Brahms, op.110,1

Soprano  
Ich a - ber bin e - lend, und mir ist we - he, we

Alto

Coro I  
Tenore  
Ich a-ber bin e - lend, bin e - ! we - he, we -

Basso  
Ich a-ber bin e - . mir ist we - he, we -

Soprano  
Ich und mir ist we - he, we - he,

Alto

Coro II  
Tenor  
a - ber bin e - lend, und mir ist we - he mir ist we -

Ich a - ber bin e - - lend, und





7

ich a-ber bin e - lend, e - lend,

Ich a - ber bin e - - - - lend, und mir ist

he.

he, ich a - ber bin e - lend, und mir ist

ich a - ber bin e - - lend, ich a - ber bin e - - - lend'

Ich a - ber bin e - lend, ich a - ber

he.

he, ich a - ber und mir ist

13

und mir ist we - he, we - Herr, Herr, Gott,

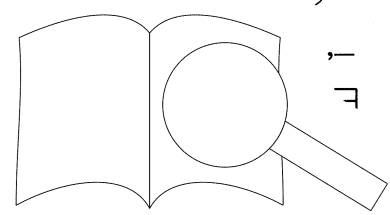
we - - - he, e - he. Herr, Herr, Gott,

we - he, ne. Herr, Herr, Gott,

un' e, we - - he. Herr, Herr,

mir ist we - he, mir ist we - he.

we - he, we - - he. Herr, Herr,



19 s.v.

barm-her-zig und gnädig und ge - dul - dig

und von großer Gna - de und Treu -

s.v.

barm-her-zig und gnädig und ge - dul - dig

und von großer Gna - de und Treu -

s.v.

barm-her-zig und gnädig und ge - dul - dig

und von großer Gna - de und Treu -

s.v.

barm-her-zig und gnädig und ge - dul - dig

und von großer Gna - de und Treu -

Gott,

Herr, Herr, Gott,

Gott,

Herr, Herr, Gott,

Gott,

Herr, Herr, Gott,

Gott,

Herr, He t,

24

e,

der du ho-v

tau-send Glied,

e,

der, der is- na-de in tau-send Glied,

e,

u - sest Gna-de in tau-send Glied,

e,

du be-wei-sest Gna - de in tau-send Glied,

rr, Gott,

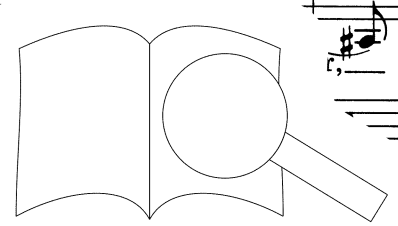
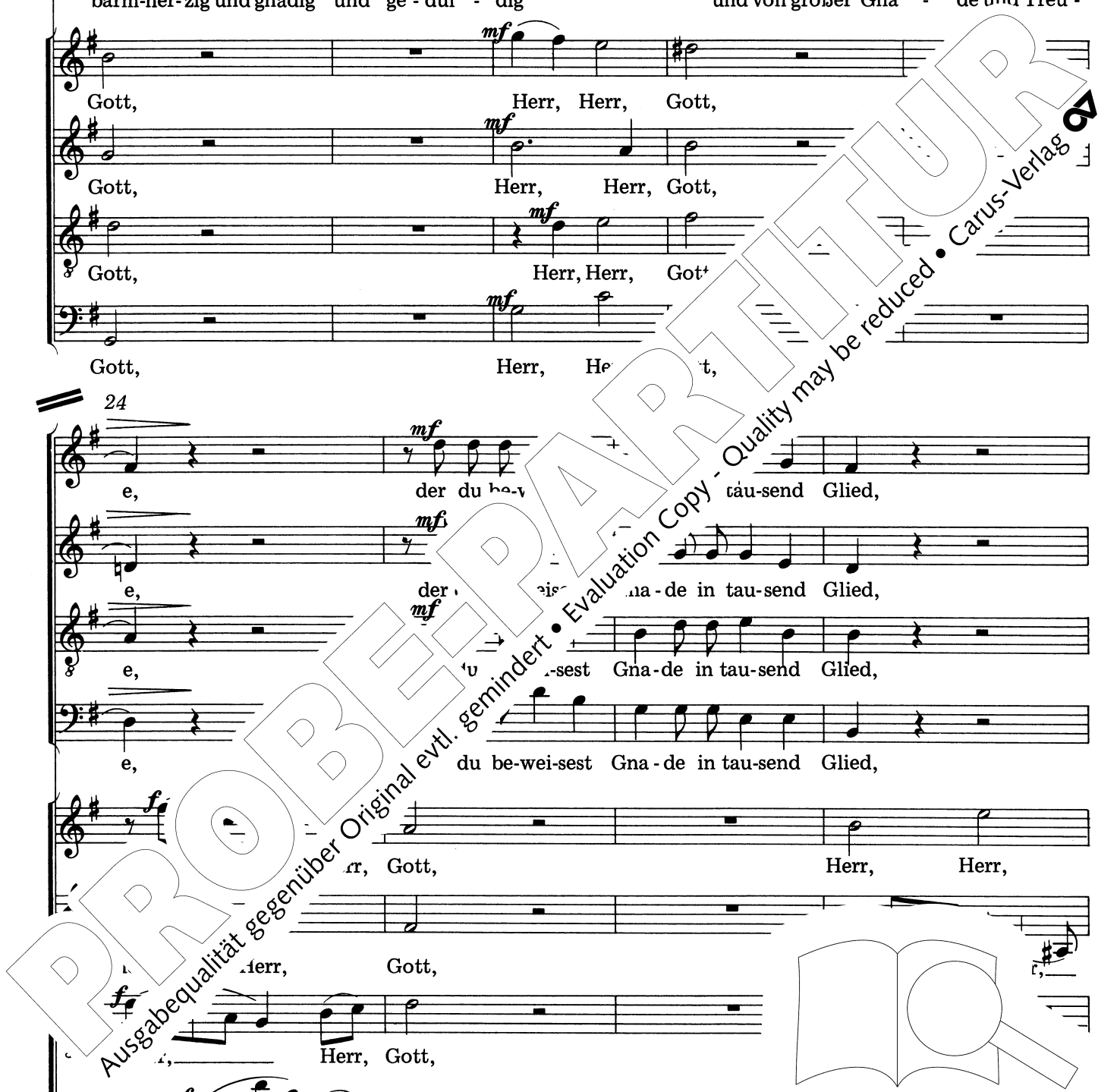
Herr, Herr,

herr, Gott,

Herr, Gott,

Herr, Herr, Gott,

Herr, Herr,



28

und ver-gibst Mis-se-tat, Ü-ber-tre - tung und Sün - de, und vor welchem niemand

und ver-gibst Mis-se - tat, Ü-ber - tre - tung und Sün - de, und vor welchem niemand

und ver-gibst Mis-se - tat, Ü-ber-tre - tung und Sün - de, und vor welchem niemand

und vergibst Mis - se-tat, Ü - ber-tre - tung und Sün - de, und vor welchem niemand

Gott, Herr, Herr, Gott,

Gott, Herr, Herr,

Gott, Herr, Gc

Gott,

32

unschul - dig ist. Go - feschütze mich,

un - schul-dig ist. Gc d - fe, dei-ne Hil -

unschul - dig ist. Gott, dei - ne Hil - fe, mf

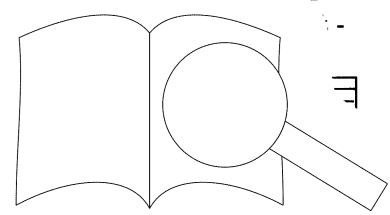
un - schuldig ist. Gott, dei-ne Hil-fe schütze mich, Gott,

Herr, Herr, Gott, dei-ne Hil - fe,

Herr, Herr, Gott, dei-ne

Herr, Herr, Gott, dei - ne Hil -

Herr, Herr, Gott, dei-ne Hil - fe schütze mich,



PROBENPARTITUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

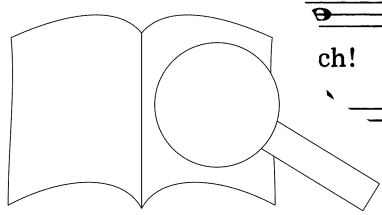
*f*

Gott, dei - ne Hil - fe schütze mich,  
 - fe schüt - ze mich, Gott, dei - ne Hil - fe schüt - ze  
 Gott, dei - ne Hil - fe schüt - ze mich, dei - ne Hil - fe schüt -  
 dei - ne Hil - fe, Gott, dei - ne Hil - fe schütze mich,

dei - ne Hil - fe schüt - ze mich, dei - ne Hil -  
 - ze, schüt - ze mich,  
 schüt - ze, schüt - ze mich,  
 schüt - ze mich,

dei - ne Hil - fe schüt - ze mich!  
 dei - ne Hil - fe dei fe schüt - ze mich!  
 - ze, schüt ut - ze, schüt - ze mich!  
 ze, schüt - ze, schüt - ze mich!  
 schüt - ze, schüt - ze mich!  
 mich, schüt ch!  
 ut - ze mich, schüt  
 dei - ne Hil - fe schüt - ze, schüt - ze mich!

PROBENPARTITUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



# Ach, arme Welt

Altes Kirchenlied eines unbekanntes Dichters

Johannes Brahms, op.110,2

Con moto

Soprano

Alto

Tenore

Basso

1. Ach, ar - me Welt, du trü - gest mich, ja, das be - kenn ich ei - gent - lich,  
2. Du fal - sche Welt, du bist nicht wahr, dein Schein ver - geht, das weiß ich zwar,  
1. Ach, ar - me Welt, du trü - gest mich, ja, das be - kenn ich ei - gent - lich,  
2. Du fal - sche Welt, du bist nicht wahr, dein Schein ver - geht, das w

5 *espressivo*

1. und kann dich doch nicht mei - den, und kann dich doch nicht mei  
2. mit Weh und gro - ßem Lei - den, mit Weh und gro - ßem  
1. und kann dich doch nicht mei - den, und kann dich doch, und  
2. mit Weh und gro - ßem Lei - den, mit Weh und gro - ßem Lei - den.

Dein Ehr, dein Gut, du ar - me Welt, im Tod, in rech - ten Nö - ten fehlt, dein Schatzist ei - tel  
Dein Ehr, dein Gut, du ar - me Welt, im Tod, in rech - ten Nö - ten fehlt, dein Schatzist ei - tel  
Dein Ehr, dein Gut, du ar - me Welt, im Tod, in rech - ten Nö - ten fehlt, dein Schatzist ei - tel  
Dein Ehr, dein Gut, du ar - me Welt, im Tod, in rech - ten Nö - ten fehlt, dein Schatzist ei - tel

15

mir, Herr, zum Frie - den, dess hilf mir, Herr, zum Frie - den.  
a. *espress.* mir, Herr, zum Frie - den, dess hilf mir, Herr, zum Frie - den.  
...es Geld, dess hilf mir, Herr, zum Frieden, dess hilf mir, Herr, dess hilf mir, Herr, zum Frie - den.

# Wenn wir in höchsten Nöten sein

Paul Eber, um 1550, nach einem lateinischen Lied des J. Camerarius (1500–1574)

Johannes Brahms, op.110,3

**Andante**

Soprano  
Wenn wir in höchsten Nö-ten sein und wissen nicht

Alto  
Wenn wir in höchsten Nö - ten sein

Tenore  
Wenn wir in höchsten Nö-ten sein, in h- und wissen nicht, wo

Basso  
Wenn wir in höchsten Nö-ten und wissen

Coro I

Soprano

Alto

Tenore  
Wenn wir in höchsten Nö - ten sein

Wenn wir in höchsten Nö

Carus-Verlag

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



5

ein, und wissen nicht ...

aus und ein, wo aus und ein ...

aus und ein, und wissen nicht, wo aus und ein, und fin - den

nicht, wo aus und ein, wo aus und ein, und fin - den

... und fin - den we - der Hilf noch

... und fin - den we - der

und wissen nicht, wo aus und ein, und fin - den we ... in - den

und wissen nicht, wo aus, ... und fir ... och Rat, wed'r

*poco f* *poco f* *poco f* *poco f* *p* *poco f*

9

we - der Hilf noch

we - der Hilf

ob wir gleich sor - gen früh und spat,

ob wir gleich sor - gen früh und

... früh und spat, ob v

der Hilf noch Rat, ob wir gleich sor - gen früh und spat, ob wir

Hilf noch Rat, ob wir gleich sor - gen früh und spat, ob wir gleich sor - gen, sor - gen

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

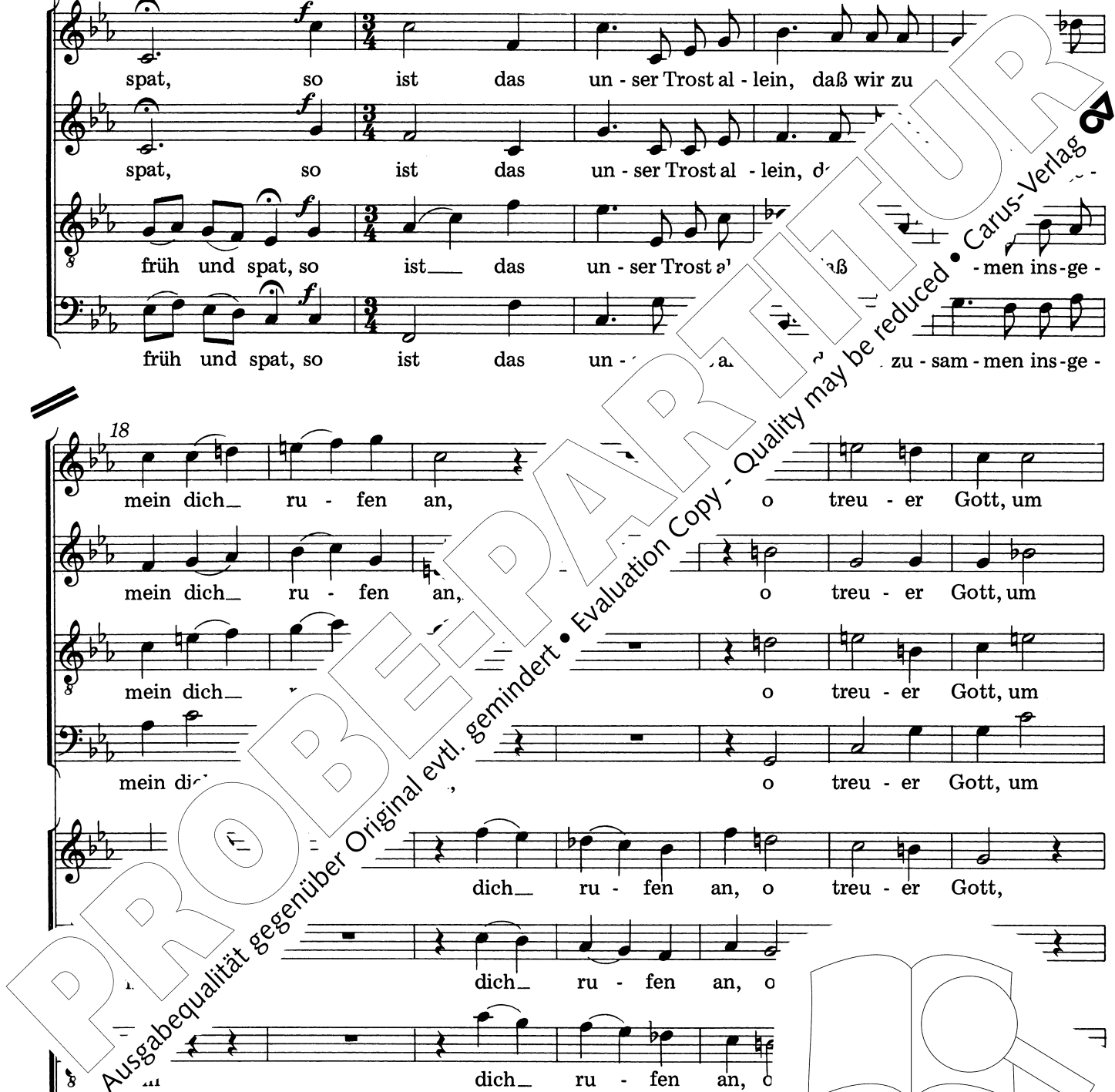


so ist das unser Trost al - lein, daß wir zu - sam - men ins - ge -  
 so ist das un - ser Trost al - lein, daß wir zu - sam - men ins - ge -  
 so ist das un - ser Trost al - lein, daß wir zu - sam - men ins - ge -  
 spat, so ist das un - ser Trost al - lein, daß wir zu - sam - men ins - ge -

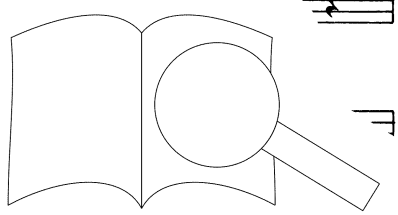
spat, so ist das un - ser Trost al - lein, daß wir zu  
 spat, so ist das un - ser Trost al - lein, d  
 früh und spat, so ist das un - ser Trost a' - men ins - ge -  
 früh und spat, so ist das un - a. zu - sam - men ins - ge -

mein dich ru - fen an, o treu - er Gott, um  
 mein dich ru - fen an, o treu - er Gott, um  
 mein dich o treu - er Gott, um  
 mein di' o treu - er Gott, um

dich ru - fen an, o treu - er Gott,  
 dich ru - fen an, o  
 dich ru - fen an, o  
 mein dich ru - fen an, o treu - er Gott,



Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced •



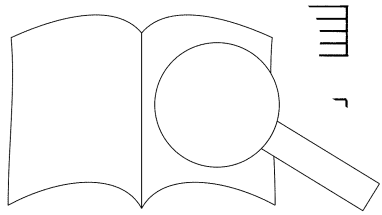


Ret - tung aus der Angst und Not, der Angst und Not. Sieh  
 Ret - tung aus der Angst und Not, um Rettung aus der Angst und Not. Sieh  
 Ret - tung aus der Angst und Not, um Rettung aus der Angst und Not. Sieh  
 Ret - tung aus der Angst und Not, um Rettung aus der Angst und Not. Sieh

um Rettung aus der Angst, der Angst und  
 um Ret-tung aus der Angst, der Angst  
 um Ret-tung aus der Angst und Not, -st  
 um Ret-tung aus der Angst und a and Not.

nicht an un - ser Sün - den groß. Ja - von aus Gna - den  
 nicht an un - ser Sün - gr sprich uns davon aus  
 nicht an un - se - ser Sün - den groß, sprich uns davon aus  
 nicht groß, sprich uns da -

Sieh nicht an un - ser Sün - den  
 Sieh nicht an un - ser Sün - den groß,



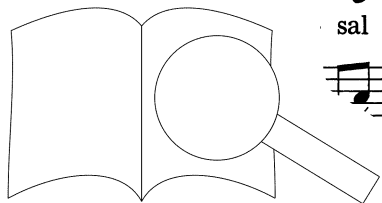
35

los, sprich uns davon ...  
 Gna - den los, aus Gnaden los ...  
 Gna - den los, sprich uns davon aus Gnaden los, steh uns in  
 von aus Gna - den los, aus Gna - den los, steh uns in

... steh uns in un - serm E -  
 ... steh uns in un - serm  
 sprich uns davon aus Gna - den los, steh uns in un - serm  
 sprich uns aus Gna - den los, steh in E - lend bei, steh

39

un - serm E - ler mach uns von al - ler Trüb - sal frei,  
 un - serm mach uns von al - ler Trüb - sal  
 al - ler Trüb - sal frei, mach uns von al - ler Trüb - sal  
 mach uns frei, n sal  
 un - serm E - lend bei, mach uns von al - ler Trüb - sal frei, ma  
 uns bei, mach uns von al - ler Trüb - sal frei, mach uns von al - ler, al - ler

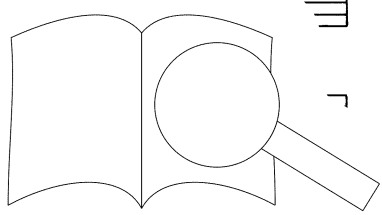


PROBENPARTITUR  
 Evaluation Copy - Quality may be reduced. Carus-Verlag

auf daß von Herzen kön - nen wir nachmals mit Freu - den dan - ken  
 auf daß von Herzen kön - nen wir nachmals mit Freu - den dan - ken  
 auf daß von Herzen kön - nen wir nachmals mit Freu - den dan - ken  
 frei, auf daß von Herzen kön - nen wir nachmals mit Freu - den dan - ken

frei, auf daß von Her - zen kön - nen wir nachmals mit Freu  
 frei, auf daß von Her - zen kön - nen wir nachma  
 Trüb - sal frei, auf daß von Her - zen kön - nen w m. dan - ken  
 Trüb - sal frei, auf daß von Her - zen kön - nen w reu - den dan - ken

dir, ge - - hor - sam nach  
 dir, gehorsam sein nach deiner gehor - sam  
 dir, ge - horsam ge - hor - sam  
 dir, em Wort, ge - hor - sam  
 ... nach dei - nem Wort,  
 ge - horsam sein nach  
 ge - horsam sein nach  
 dir, ge - horsam sein nach deinem Wort,

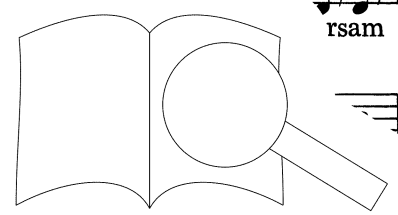


53

dei - nem Wort, nach — dei - nem  
 sein nach deinem Wort, ge-horsam sein nach deinem  
 sein nach deinem Wort, ge-horsam sein nach deinem  
 sein nach deinem Wort, ge-horsam sein nach deinem  
 ge-horsam sein nach deinem Wort,  
 ge-horsam sein nach deinem Wort,  
 ge - - hor - sam  
 ge-horsam sein nach

58

Wort, in nach deinem Wort,  
 Wort, orsam sein nach dei-nem Wort,  
 Wort, ge-horsam sein nach deinem Wort,  
 Wort, nach — dei - nem Wort, ge-hor-sam  
 nach deinem Wort, nach —  
 -sam sein nach deinem Wort, - rsam  
 ge - - hor - sam sein, -  
 ge-horsam sein nach deinem Wort, ge-horsam



63

nach — dei - nem Wort, — nach dei - nem Wort,  
 nach dei - nem, dei - nem Wort,  
 nach — dei - nem, dei - nem Wort,  
 sein nach dei-nem Wort, nach dei - nem, dei - nem Wort,

dei - nem Wort, — nach dei - nem Wort, —  
 sein nach dei-nem Wort, ge-horsam sein nach dei-nem Wort.  
 sein nach dei-nem Wort, ge-horsam sein nach dei-ne- dich  
 sein nach dei-nem Wort, ge-horsam sein n- em dich

68

dich all - zeit preisen hier und dort.  
 dich all - zeit preisen dort, hier und dort.  
 dich — und dort, hier, — hier — und dort.  
 dich hier und dort, hier, — hier — und dort.

und dort, — hier und dort.  
 — sen hier und dort, dich all-zeit prei - sen  
 zeit preisen hier und dort, dich all-zeit prei - sen  
 all - zeit preisen hier und dort, dich all-zeit prei - sen hier und dort.

**Sologesang / Solo voice**

- Opus 37,3. Regina coeli (L/G)  
arr. Paul Horn Soli SA, Org 40.701/10
- Opus 121. Vier ernste Gesänge (G)  
– arr. Helmut Bornefeld / Solo A (B), Org 29.205
- arr. Karl Michael Komma / Solo A (B)  
+ 3223-4231, Timp, 2 Vl, Va, Vc, Cb, Arpa 40.796

**Frauenchor / Female choir**

- Opus 12. Ave Maria (L/E)  
– Version 2: Coro SSAA, Org / ● 40.180/03
- Version 1: Coro SSAA  
+ 2200-2000, 2 Vl, Va, Vc, Cb 40.180
- Opus 27. Der 13. Psalm „Herr, wie lange“ (G)  
– Version 1: Coro SSA, Org / ● 40.182/03
- Version 2: Coro SSA, 2 Vl, Va, Vc, Cb 40.182
- Opus 37. Drei geistliche Chöre (L/G) / ●
  - 1. O bone Jesu. Coro SSAA
  - 2. Adoramus te. Coro SSAA
  - 3. Regina coeli. Soli SA, Coro SSAA 40.701

**Gemischter Chor / Mixed choir a cappella (sacred)**

- Opus 22. Sieben Marienlieder (G) / Coro SATB / ● 40.209/10
- Opus 29. Zwei Motetten für fünfstimmigen Chor (G)
  - 1. Es ist das Heil uns kommen her  
Coro SATBB / ● 40.121/10
  - 2. Schaffe in mir, Gott / Coro SAATBB / ● 40.121/20
- Opus 74. Zwei Motetten für gemischten Chor (G)
  - 1. Warum ist das Licht gegeben  
Coro SSATBB / ● 40.120/10
  - 2. O Heiland, reiß die Himmel auf  
Coro SATB / ● 40.120/20
- Opus 109. Fest- und Gedenksprüche (G)  
Coro SATB/SATB / ● 40.122
  - 1. Unsere Väter hofften auf dich / ● 40.122/10
  - 2. Wenn ein starker Gewappneter / ● 40.122/20
  - 3. Wo ist ein so herrlich Volk / ● 40.122/30
- Op. 110. Drei Motetten (G)
  - 1. Ich aber bin elend / Coro SATB/SATB / ● 40.122/40
  - 2. Ach, arme Welt / Coro SATB / ● 40.122/50
  - 3. Wenn wir in höchsten Nöten / SATB/SATB / ● 40.122/60
- WoO 18,2. Benedictus (L) / Coro SSAT (SSAA) 40.122/70

**Gemischter Chor / Mixed choir a cappella**

- Opus 42. Drei Gesänge (G) / Coro SATB / ● 40.122/80
- Opus 62. Sieben Lieder für gemischten Chor  
in Einzelausgaben / available
  - Von alten Liebesliedern  
Coro SSAATTBB / ● 40.207/20
  - All meine Herzgedanke.  
Coro SSATBB / ● 40.207/50
  - Fünf Lieder (a cappella)  
op. 19,4; op. 42,1; op. 42,2; op. 42,3; op. 42,4  
SATBB-SSAA 9.143

**Gemischter Chor / Mixed choir with piano or organ**

- Opus 10. Drei Lieder (L) / Coro SATB, Org / ● 40.183
- Opus 11. Drei Lieder (L) (G)  
– 1. O bone Jesu, Brahms / ● 27.055/03
- 2. Adoramus te, Brahms) 50.999
- 3. Regina coeli, Brahms) 23.006/03
- Opus 12. Ave Maria (L/E)  
– 1. Orgel-Walzer (G/E) 40.211
- 2. Orgel-Walzer (G/E) 40.212
- Opus 103. Zigeunerlieder (G/E) / Coro SATB, Pfte 40.213

- Opus 31. Drei Quartette (G/E) / SATB, Pfte 40.215
- Opus 64. Drei Quartette (G/E) / SATB, Pfte 40.216

**Chor / choir with instruments**

- Opus 13. Begräbnisgesang „Nun laßt uns den Leib“ (G/E)  
Version 1 (orig.): Coro SATBB + 0222-2031, Timp  
Version 2: Coro SATBB, Org / ● 40.181
- Opus 45. Ein deutsches Requiem (G)  
Soli SB, Coro SATB + 2222-4231, Picc, Timp, Arpa,  
2 Vl, Va, Vc, Cb, [Cfgr, Org] / ● 27.055
- Bearb. für Kammerensemble (Linckelmann)  
Soli SB, Coro SATB + 1111–1000,  
Timp, 2 Vl, Va, Vc, Cb 27.055/50
- Bearb. d. Orchestersatzes für 2 Pfte (Grüters) 23.006/03
- Bearb. d. ganzen Werkes für Pfte 4hdg (Brahms) 50.999
- Opus 53. Alt-Rhapsodie (G)  
Solo A, Coro TTBB + 2222–2000, 2 Vl, Va, Vc, Cb 397
- Opus 54. Schicksalslied (G)  
Coro SATB + 2222–223, 2 Vl, Va, Vc, Cb

**Volksliedbearbeitungen (works based on folk songs)**

- WoO 33 posth., daraus  
Sieben deutsche Volkslieder  
für Vorsänger, Coro SATB / ● 40.208
- WoO 34. Vierzehn deutsche Volkslieder  
in Einzelausgaben 40.208
  - Vier Volkslieder 40.208/20
  - Es flog ein Tausend 40.414/40
  - In stiller Nacht 40.207/20
- WoO 35 posth., daraus  
Coro SATB / ● 40.208/30
- Aur. 35. Volkslieder 40.208/10
- Poster:
  - 1. Ich aber bin elend / Michalek. poster
  - 2. Ach, arme Welt / Michalek. postcard
  - 3. Wenn wir in höchsten Nöten / Michalek (b/w) poster

**Compact Discs**

- Lieder / Choral songs op. 42, 62, 92  
Kölner Kammerchor / Thomas Palm, Klavier  
Peter Neumann 83.107
- Ein deutsches Requiem op. 45  
Kammerchor Stuttgart  
Klassische Philharmonie Stuttgart / Frieder Bernius 83.200
- Geistliche Chormusik  
Motetten und andere geistliche Werke / Motets and  
other sacred works  
op. 12, 22, 27, 29, 30, 37, 74, 109, 110  
The Schütz Choir of London / Roger Norrington 83.117
- Liebeslieder-Walzer op. 52, Der Abend op. 64,2  
Neue Liebeslieder-Walzer op. 65, Sechs Quartette op. 112  
Andreas Rothkopf und Barbara Neubaum, Klavier  
Kölner Kammerchor / Peter Neumann 83.118

- Wach auf, meins Herzens  
op. 10, 31, 64, 93a, 103  
Vokalensemble Rastat 448
- Warum ist das Licht gegeben  
op. 12, 13, 30, 74, 109  
(WoO 17, 18) für Coro SATB  
Kammerchor Stuttgart

( ) = Alternativbesetzung / a. = available on Carus CD.  
● = available on Carus CD.

