


# Philharmonische Gesellschaft in Saibach

Sonntag, den 22. April, Abends 8 Uhr

außerordentliches Concert.



Ein deutsches Requiem  
nach Worten der heil. Schrift

für

Soli, Chor und Orchester

componirt von

Johannes Brahms  $\frac{F^{\#}}{C}$

op. 45.

Solisten: Frä. Marie Rahmayr (Sopran),

Herr Emerich Schreiner (Bariton).

Verlag von

**BREITKOPF & HÄRTEL**

in

LEIPZIG.

# Brahms, Ein deutsches Requiem.

2 Solostimmen:

Sopran . . . . .

Bariton . . . . .

Chor und Orchester (Orgel ad lib.).

---

## Inhalt.

- Nr. 1. Chor. Selig sind, die da Leid tragen.
- „ 2. Chor. Denn alles Fleisch ist wie Gras.
- „ 3. Bariton solo und Chor. Herr lehre doch mich.
- „ 4. Chor. Wie lieblich sind deine Wohnungen.
- „ 5. Sopran solo. Ihr habt nun Traurigkeit.  
Chor. Ich will euch trösten.
- „ 6. Chor und Bariton solo. Denn wir haben hier keine bleibende  
Statt.
- „ 7. Chor. Selig sind die Todten.

---

Breitkopf & Härtels Lager für den Konzertgebrauch:

Partitur 25 M., Klavierauszug 4<sup>0</sup> 13<sup>1</sup>/<sub>2</sub> M., 8<sup>0</sup> 6 M.,  
Orchesterstimmen 24 M., Chorstimmen 7,60 M., Solostimmen 60 P.,  
Textbuch 10 P.

---

# Ein deutsches Requiem

nach Worten der heiligen Schrift

für

Soli, Chor und Orchester (Orgel ad libitum)

von

Johannes Brahms.

Op. 45.

---

Einzelausgabe

aus dem „Führer durch den Konzertsaal“

von

Hermann Kretschmar.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung vorbehalten.



Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

*Rih. Mikelić, Zagorje (1961)*

## Ein Deutsches Requiem.

(Originalverleger: F. Neiter-Biedermann in Leipzig.)

Einer geschichtlich strengen Auffassung gegenüber führt das „Deutsche Requiem“ von F. Brahms seinen Titel zu Unrecht. Es giebt deutsche Requiems auch aus älterer Zeit z. B. eins von Ferdinand Schubert, dem Bruder des großen Franz Schubert, von Henkel, von Morast und von anderen Tonsetzern. Das sind aber bis auf die kleine Abweichung, daß sie den lateinischen Text — zuweilen mit Abkürzungen — ins Deutsche übertragen, ganz regelrechte Totenmessen in den bekannten fünf Abteilungen: „Introitus u. Kyrie“, Sequenz („Dies irae“), Offertorium („Domine Jesu Christe“ u. „Hostias“), „Sanctus“, „Agnus Dei“. Brahms aber bricht vollständig mit der Form und dem Inhalt der Messe. Nichts erinnert bei ihm mehr an ihre Ceremonien, ihre Dogmen, insbesondere die dem Protestanten fremden Vorstellungen vom Hegefeuer und von der Vermittelung der Heiligen. Brahms bekennt sich zum Glauben von der Auferstehung und vom Wiedersehen; im Übrigen aber setzt er an die Stelle des liturgischen Aktes eine allgemeine freie Trauerfeier, die sich mit dem alten Requiem weder in den Grundgedanken noch in den Zielen berührt. Das katholische Totenamt ist eine Fürbitte für die Ruhe der Entschlafenen. Das „Requiem“, wie es Brahms gestaltet hat, gleicht einer Predigt. Die Worte, von dem bibelfesten Komponisten frei aus der Schrift\*) gewählt, bilden eine Reihe feierlicher, gemütreicher und phantasievoller Betrachtungen über Diesseits und Jenseits, über Menschenlos und himmlisches Leben. Dieses Thema, mit seinem ans Herz greifenden Gegensatz, hat Brahms sich wiederholt zum Gegenstand der musikalischen Ausführung in Chorwerken gesetzt. Es bildet die Grundlage seines „Schicksals-

\*) Nähere Nachweise in Dr. Ophüls: Brahms-Texte. 1897.



M 2 236/1962

liedes“, der „Märie“ und des „Gesang der Parzen“. In seinem „Requiem“ ist es in besonders breiten Formen und mit dem ganzen Aufgebot der seelischen und künstlerischen Kraft des Tonsetzers behandelt. Soll es doch der trauernde Sohn der heimgegangenen Mutter geschrieben haben. Dieses Thema tritt im Gedankengang des „Deutschen Requiem“ besonders hervor, aber es erschöpft ihn nicht. Was der Text im ganzen ungefähr ausführt, ist: „Tröstet Euch, die Ihr Leid traget. Denn der Tod ist unser Aller Loß. Aber er ist kein Unglück, sondern er führt uns zum himmlischen Vater, zum ewigen und bessern Leben. Wir haben um die Toten nicht zu klagen, sie sind selig.“ Die Worte des „Requiem“, deren Zusammenstellung eine größere und bedeutendere geistige Leistung an sich bildet, verfolgen demnach als den Hauptzweck der Trauerfeier: die Leidtragenden zu trösten, und sie erreichen ihn fast mit der Sicherheit und Folgerichtigkeit eines mathematischen Beweises.

Wie die Komposition ihrem Schöpfer von den ersten Ausführungen ab (in Zürich und 1868 im Dom zu Bremen) seine Stellung in der Musikwelt entschied, so wird auch für spätere Zeiten der Name F. Brahms in erster Linie mit dem Gedanken an das „Deutsche Requiem“ verknüpft bleiben.

Die sieben Abteilungen des „Deutschen Requiem“ sind sämtlich Chorsätze; nur in drei von ihnen finden sich Solopartien eingefügt. Ihrem Inhalte nach bilden die Sätze eins bis drei die erste, diejenigen vom vierten bis zum letzten die andere Gruppe des Werkes. Die erste enthält die Klage, die andere den Trost.

Der erste Satz: „Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden“ hat die Bestimmung einer Art Einleitung, eines Introitus. Seine Worte sollen die Richtung der ganzen Trauerfeier im Sinne eines Motto feststellen. Dazu sind aber die Herzen — das scheint die Idee der Komposition zu sein — wohl bereit, aber noch nicht fähig. Die Botschaft begegnet noch dem Zweifel und das Gefühl des Leidens macht gegen den zuversichtlichen Ausdruck der frohen Kunde sein Recht

alle Augenblicke geltend. An einer Stelle, in der zweimal vorkommenden Des dur-Episode: „Die mit Thränen säen, werden mit Freuden ernten“, feiert der freudige Glaube einen kurzen gewaltigen Sieg; an den anderen überwiegen und unterbrechen die Töne des Leids in eindringlichen und eigen geformten Wendungen. Unter diesen formellen Zügen heben sich zwei besonders heraus: die absehbende Deklamation der Worte: „Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden“ und die reichen und raschen Modulationen der Harmonie, in der sie vorgetragen werden. Die Begriffe, „Selig sind“, „Leid tragen“, „getröstet werden“ kommen, alle durch Pausen unterbrochen, stockend und zögernd, wie aus einem schweren Herzen, aus einem Gemüt, das mit den Thränen kämpft. Und wenn der Satz wirklich einmal hintereinander gesungen wird, da wechseln die Lichter, die die Akkorde darüber werfen, fast unstill. Der Schluß der kleinen Orchestereinleitung giebt diesen schwer wogenden Seelenzustand in drei Takten wieder, die beim ersten Hören nicht immer klar werden:

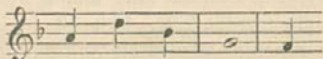
Ziemlich langsam und mit Ausdruck.

Einen Hauptteil an der musikalischen Wirkung dieses ersten Satzes weist der Komponist dem Kolorit des Orchesters zu. Wie Méhul, Cherubini, Hauptmann u. a. das in geeigneten Fällen gethan haben, hat Brahms auf die Geigen verzichtet. Die Bratschen — wie die Celli häufig geteilt — führen den Streicherchor; die hellen Farben fehlen also. Einfach aber hervortretend ist die Harfe verwendet.

Der Aufbau des Sazes vollzieht sich fast in der Art der da capo-Arie: dreiteilig. Der erste Teil bringt den Text bis zu den Worten „getröstet werden“ in F Dur in sehr einfachen, aber stark in Gefühl getauchten Weisen. Ein kleiner Seitensatz, von der Oboe eingeleitet



hebt sich hervor und ihm zunächst das in der ganzen Nummer durch Wiederholungen und breitere Entwicklungen wichtige Motiv, über das die Chorstimmen die Worte „getröstet werden“ singen :



Der zweite Teil bringt den ganzen übrigen Text von „die mit Thränen säen“ ab bis zu „und bringen ihre Garben“. Wie er von dem ersten Teil dadurch, daß er in Des dur steht, sich äußerlich scharf scheidet, so thut er das auch im Charakter. Von der Ergriffenheit, die dort Sprache und Ton zu fesseln und zu unterdrücken droht, ringt er sich durch zu einer Erhebung, die in den Abschnitten über das Motiv

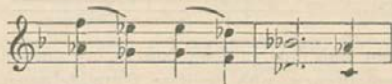


wer = den mit Freu = den ern = ten  
kom = men mit Freu = den, mit Freu = den

sich dem Jubel nähert. Von Thränen ging sie aus; still und schnell geht sie zur Traurigkeit zurück. Noch einmal, diesmal eingeleitet durch die Worte „Sie gehen hin und weinen“, deren Tonweise das Material für die Orchestereinleitung des Sazes und für Zwischenspiele giebt



vollzieht sich dieser Aufschwung; dann schließt der Mittelsatz auf Garben". Seine Musik zeichnet ein großer Reichtum an Bildern aus: Auf „Weinen“, auf „Freuden“ hat Brahms sprechende und lang im Herzen nachklingende Figuren erfunden. Ein Motiv, das den Teil anfängt und lange Strecken in erster Linie trägt, ist unmittelbar Gebärdenmusik, ein tönendes Bild des Schluchzens:



Der dritte Teil der Nummer ist Wiederholung und Variation des ersten. Er setzt in Des dur ein, kommt aber in wenigen Taktten zur Haupttonart herüber. Neu ist in dieser Wiederholung, daß an einzelnen Stellen die Instrumente, die Bläser, den Melodiefatz haben, während die Singstimmen dazu frei und ausdrucksvoll deklamieren, die eine nach der andern:

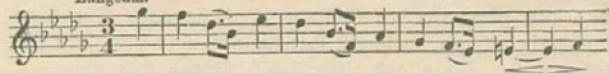


Die zweite und dritte Abteilung des Werkes sind, auf den Text hin angesehen, verschiedene Ausführungen desselben Grundgedankens. Sie behandeln auf beschränktem Raume denselben Gegensatz, welcher die Generalidee des ganzen Werkes bildet: den Gegensatz zwischen hier und dort. Gemeinsam ist beiden in der Behandlung des Vordersatzes der Ton der Klage. Nur hat die Klage in der zweiten Abteilung das Wesen einer starren ins Unvermeidliche sich fügenden Resignation; in der folgenden aber einen tief erregten und leidenschaftlichen Charakter. In der Haltung der Nachsätze findet das entgegengesetzte Verhältnis statt: der der zweiten Abteilung ist ein nuancenreiches bewegtes Bild, den des dritten Satzes kennzeichnet eine großartige Gleichmäßigkeit. Diese beiden Abteilungen und namentlich ihre Vordersätze — tief greifende, düstere Ergüsse eines männlich



echten und wahren Welterschmerz — sind diejenigen Partien des „Requiem“, auf welchen in erster Linie der eigentümliche Wert dieses Werkes beruht. Die zweite Abteilung „Denn alles Fleisch, es ist wie Gras zc.“ (B moll-B dur) ist in ihrer musikalischen Form die eingänglichste des ganzen „Requiem“. Sie hat in der ersten Hälfte (B moll) ein Thema, welches trotz des Dreivierteltaktes eine Art Marschcharakter besitzt:

Langsam.



Von dumpfen Basssignalen eingeleitet, klingt es aus der Ferne heran und ruft das Bild eines gemessenen Schrittes sich nähernden Trauerzuges vor die Phantasie. Der harte, resignierte Ton dieses Themas geht mit dem bewegteren Motiv des Nachspiels

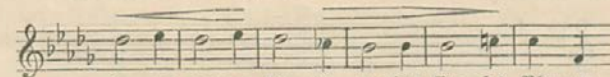


in einen weicheren, mild wehmütigen über. So spiegelt sich im ersten Thema der romantische Grundzug des ganzen Satzes. Die Melodie des Chores, dem Orchesterfach aufgeschrieben, klingt doch wie eigens für die Worte erfunden: mächtig ernst und altertümlich.

Langsam.



Denn al - les Fleisch es ist ein Gras und al - le



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

Daß sie von dem Unisono der Stimmen vorgetragen wird, hebt noch ihren Charakter. Lieblich klingt die kleine Episode:

Brahms, Ein deutsches Requiem.

„Das Gras ist verdorret“ dagegen. Der von dem Marschthema getragene Satz wird in mehrfachen Wendungen wiederholt und über gewaltige Crescendi zur vollen Größe von Klang und Inhalt aufgerollt. Die Mitte der langen Entwicklung nimmt der zarte, wie von oben herab sanft zusprechende Chorsatz (Ges dur): „So seid nun geduldig zc.“ ein, dessen Schlußhälfte wunderbar hübsche und einfache Anspielungen auf den „Regen“ enthält. Der Achtelrhythmus der Harfe und Flöte und das pizzicato der Violinen führt sie aus. Der Chor lauscht in ruhigen, wohligen Harmonien. Das Horn ruft mit leisen ernstesten Tönen aus dieser Idylle hinweg und nun repetiert der Marschsatz. Den Übergang zum zweiten Hauptabschnitt des Satzes hat Brahms sehr gewichtig hingestellt. Das „Aber“, welches diesen kurzen Übergangssatz einleitet, ist mit der Entschiedenheit betont, mit welcher Seb. Bach die Bindewörter auszuzeichnen pflegt. Den wichtigsten Träger des zweiten Hauptabschnittes bildet das Thema:

Allegro non troppo,

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

Seinen Abschluß und Nachsatz bildet eine frei konstruierte Periode über die Worte: „Freude, ewige Freude wird über ihrem Haupte sein“. Sie holt mächtig aus und trägt das Hauptwort von Akkord zu Akkord, in der Melodie, die der Tenor führt:

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

kühn ansteigend. Als die Spitze erreicht ist, thun Modulationen und Dynamik einen kühnen Ruck, wie das Beethoven zuweilen

liebt. Aus dem höchsten Sauchzen geht der Ton in den ruhigen und zarten Ausdruck innerer, stiller Seligkeit über:



Die Stelle prägt sich unauslöschlich ein, sie bleibt für jeden mit dem Begriffe Brahms'scher Musik

untrennbar verbunden. Der Mittelsatz, welcher auf die Worte „Freude und Wonne werden sie ergreifen“ ein neues Thema



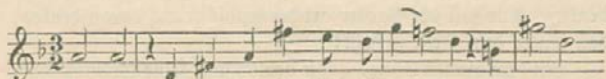
das wir gleich beim ersten Eintritt doppelt hören (einfach im Sopran, in der Verlängerung im Tenor) frei durchführt, ist an glücklichen, romantischen Kontrasten, welche dem eben geschilderten ähnlich sind, reich. Der Komponist hat sich in ihm dem Ausdruck der einzelnen Worte zugewandt: die Freude, der Schmerz, das Seufzen bilden eine lebendig bewegte Gruppe selbständiger musikalischer Figuren. Mit Naturtreue ist die Vertreibung der trüben Elemente geschildert; das „weg“ und das „müssen“ in dem Sätzchen „und Schmerz und Seufzen wird weg müssen“ ist mit der Entschiedenheit der Gebärdensprache wiedergegeben. Bei der Repetition des Hauptsatzes „Die Erlöseten 2c.“ nimmt der Ausdruck der Freude für Augenblicke einen förmlich trostigen Ausdruck an. Die Stimmen setzen nicht in breiten Abständen, sondern in kürzesten Engführungen ein, ein kompakt vierstimmiger Satz ist an die Stelle der Fuge getreten und zeichnet ein Bild des Sauchzens, in dem Sopran und

Wuß in grimmigen Dissonanzen frohlocken und die Stimmung bis zur äußersten Grenze des Erlaubten treiben. Nachdem dieser Teil mit einer gewaltigen Steigerung und in jener kontrastierenden Wendung der Ekstase geschlossen, welcher wir bereits gedachten, kommt noch ein Anhang. Seine träumerisch beschwichtigende Natur, sein Einlenken in ein letztes volles Bekenntnis glücklichen Hoffens sind von hinreißender Schönheit. Technisch ruht er vorzugsweise auf dem Jugenthema, das aber die Instrumente allein durchführen, die Singstimmen deklamieren frei und ausdrucksvoll dazu. Die Anlage ist also ähnlich wie am Ende des ersten Satzes. Ganz am Schluß steigen in den Violinen Tonleitern hinauf und hinab, so wie in Beethovens „Missa solennis“ (im „Credo“) den Weg zum Himmel zeigend.

Die dritte Abteilung „Herr, lehre mich doch z.“ (D moll — D dur) steht zu dem vorausgehenden zweiten Satze in dem logischen Verhältnis der Steigerung. Es ist, als ob hier die Glieder einer Gemeinde einen in der Predigt allgemein hingestellten Spruch auf das eigene Loos anwendeten. Der Satz von der Vergänglichkeit des Menschen gilt auch Dir. Auch mit Dir hat es ein Ende! Und da wird das Herz von Angst ergriffen. Es liegt eine starke Beklommenheit der Seele in dem Gesang, mit welchem der Solobariton den ersten Hauptabschnitt (D moll) dieses dritten Satzes eröffnet. Der Rhythmus hat in seiner Verteilung der Accente etwas unsicheres, die Melodie in ihrem absehbaren Aufbau, in ihrem jähen Wechsel von Auf- und Abgehen ein unstetes Element. Und wenn der Chor die Worte des Vorsängers aufnimmt, so giebt er die Töne der Niedergeschlagenheit bloß noch schwerer wieder. Besonders aufregend spricht der Zug der Seelenangst aus dem Mittelsätzchen (B dur) „Siehe, meine Tage z.“ An seinem Schlusse kommt eine erschütternde Stelle vor: da, wo das Tutti, schrittweise zu einem elementaren Aufschrei (Sopran  $\bar{a}$ ) gedrängt, plötzlich in die Tiefe sinkend leise abbricht. Das Orchester bringt in dieser Partie die Erregung mit dem Motive

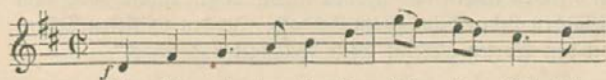


zum eigenen Ausdruck. Noch oft zuckt dieses echt Brahms'sche Signal der Leidenschaft im Saße schmerzlich auf. Der zweite Abschnitt: „Ach, wie gar nichts sind alle Menschen zc.“ (D dur,  $\frac{3}{2}$ ) lenkt aus der Angst ums eigene Ich wieder zurück in den tröstenden Kreis der allgemeinen Betrachtung. Nun fließt die Klage breit dahin: wehmütig ernst und ergreifend. Mit dem Eintritt der Frage: „Nun, Herr, wess soll ich mich trösten“



Nun Herr, nun Herr, nicht soll ich mich trö - ten, mich trösten?

tritt der Solobariton ab und der Chor führt den Satz allein bis zum Ende weiter. Mit diesem weit ausholenden Thema kommt in die Stimmen wieder ein aufgeregter Geist, eine unheimliche Energie, die am Ende sich dem Tone der ratlosen Verzweiflung noch einmal nähert. Die Stimmen rufen es mit aller Gewalt hinaus. Dann scheinen sie zu lauschen, und als keine Antwort kommt, fragen sie noch einmal kleinlaut und leise „Wess soll ich mich trösten?“ Im Orchester zittert der ungelöste Akkord noch lange fort. Dann setzt der entscheidende und erlösende Gedanke „Ich harre auf dich“ wie eine plötzliche Eingebung in Form einer Kadenz ein. Die Stimmung schwingt sich auf und ergreift von den Verheißungen des Glaubens einen festen Besitz. Eine Fuge über das Thema:



Der Ge - rech - ten See - len sind in Got - tes



bildet diesen dritten Hauptabschnitt, den Schluß des Sages. In der Litteratur der kontrapunktischen Spezialitäten hat diese Fuge bereits eine Berühmtheit erlangt. So lange sie dauert (36 Doppeltakte) tönt in den Bässen derselbe Ton: das tiefe D als sogenannter Orgelpunkt. Seiner Zeit viel bestritten, belobt und kommentiert, hat dieser Orgelpunkt im Laufe der Zeit das Schicksal anderer außerordentlicher Kunsterscheinungen erfahren: Niemand kann sich das „Requiem“ mehr ohne dieses eigentümliche Tonsymbol der Ruhe und Stetigkeit des göttlichen Thrones denken. Nur soll der Pauker bei der Ausführung daran denken, daß hinter dem f ein p steht!

Mit dem vierten Sage: „Wie lieblich sind deine Wohnungen“ (Es dur) ist die eine Seite der Trauerfeier erledigt: Klage und Schmerz sind bezwungen und die Phantasie wendet sich nun dem Gewinn zu, welchen der Tod den Menschen bringt. Der vierte Satz (nachkomponiert) bildet den Übergang nach dieser Seite. Er spricht in zarten Tonbildern, die auf dem Thema



und seinen reichen und schönen Umbildungen ruhen, von dem lieblichen Leben beim Herrn Zebaoth. In den mittleren Teilen, bei den Worten „Meine Seele verlangt und sehnet“



ver - lan - get und seh - net

noch mehr bei dem zweiten Seitensatz „Die loben dich immerdar“

die lo - - ben dich im - mer - dar



die lo - ben dich im - mer - dar

wird der Ton ein begeisterter. Auch hier finden wir jene eigentümlichen Züge der Darstellung wieder, wie in dem Schlussteile des zweiten Satzes: Der höchste Enthusiasmus geht in den Ton einer seligen Ruhe über.

Der fünfte Satz: „Ihr habt nun Traurigkeit“ (Langsam, C, Gdur) verbindet mit dem Chor ein Sopransolo. Dieses Solo ist gedacht wie die Stimme einer abgeschiedenen Seele und spricht in himmlischen Klängen vom Wiedersehen und von Freuden, welche niemand nimmt. Brahms hat mit dieser Nummer auf eine alte deutsche Begräbnisfite Bezug genommen: den sogenannten „Wiederruf“. War der Sarg hinabgesenkt, so trat ein Chorknabe an den Rand der Gruft und sang einen Vers oder mehrere im Namen und im Sinne des Verstorbenen. Jedes ältere Gesangbuch enthielt hierzu geeignete Gedichte; auch von Simon Dach besitzen wir welche. Ein ungemein herzlicher Ton lebt in der Melodik dieser fünften Nummer, namentlich in dem Mittelsatz „Sehet mich an“. Das ist der Ton „wie Einen seine Mutter tröstet“, von dem der Chor im leisen Flüstern spricht. Dabei ist die Deklamation an bedeutenden Einzügen reich. Wir machen nur auf die Betonung des „Aber“ und auf die Tonfiguren aufmerksam, in welchen der Begriff „Traurigkeit“ wiedergegeben ist. Der Hauptsatz hat Stellen von sehr kunstvoller Arbeit. Der Chor singt:



das Orchester begleitet mit denselben Noten, nur in verkürzten Weisen:



und doch ist die Wirkung eine sehr einfache.

Der sechste Satz: „Denn wir haben hier 2c.“ (Andante, C, C moll) ist der Anlage nach der bedeutendste. Er beginnt mit einem kurzen Sätzchen in Dreiklängen, welches zwischen Dur und Moll umherirrend, den Begriff des „Suchens“ zu veranschaulichen scheint. Es ist, als ob der Chor trotz allem wieder in den Ton der Klage zurückfallen wollte, welcher den ersten Sätzen des „Requiem“ eigen ist. Da mischt sich — die Tonart springt schnell nach Fis moll — der Solobariton drein: „Siehe, ich sage Euch ein Geheimnis“. In Weisen, deren mystischer Charakter namentlich durch die Figuren der Bläser



Nachdruck erhält, verkündet er das Wunder der Auferstehung. Der Chor spricht die Worte zunächst nur mechanisch, wie träumend, nach. Erst, als der Solist genau „die Zeit der letzten Posaune“ nennt, wird der Ton mit einem Male ein lebendiger. Dieses Wort hat eingeschlagen und jetzt kommt der Abschnitt, in welchem das „Deutsche Requiem“ der alten katholischen Totenmesse auf einen Augenblick näher tritt. Die Szene könnte im Anfang einen Abschnitt des „Dies irae“ bilden. Mit einer Kraft, welche zuweilen die Wildheit streift, versenkt sich der Chor in das Bild des errungenen Sieges über Tod und Grab. Der Rhythmus ist in  $\frac{3}{4}$ Takt über, die Tonart nach C moll zurück-



gegangen. Geschlossen und fest wie ein Heer, das zum Sturm anrückt, singt der Chor:

Denn es wird die Po - saun er -

*Vivace.*

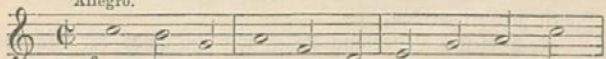


schal - - - - - len.

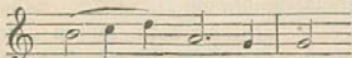


Den innern Schwung, der in diesem Hymnus lebt, sprechen in Cecardschen Zungen die Mittelstimmen aus; noch gewaltiger, fast erschreckend strömt die Kraft, die dieser Glaube giebt, aus den Unisonofiguren, in denen sämtliche Streichinstrumente begleiten. Trotzig und kühn herausfordernd klingen die Fragen: „Wo ist dein Stachel zc.“ Schließlich fallen die Posaunen mit ein in die donnernden Anreden an Tod und Hölle. In Rhythmen, die wie Stein und Erz in die Herzen schlagen, geht der Satz majestätisch über nach C dur und in die das Ganze krönende Fuge über das Thema:

*Allegro.*



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



Ch - - re und Kraft.

Wundert man sich schon, daß nach einem so kolossalen Anlauf noch eine Steigerung möglich war, so giebt uns der Aufbau dieser Fuge in seinen Steigerungen, in der Menge vom Frischen anregender Kontrapunkte immer neuen Anlaß zur Bewunderung.

Das Schönste in ihr sind aber doch die einfachen Episoden fromm getragenen Charakters bei den Worten: „Denn du hast alle Dinge erschaffen 2c.“ Die erste:



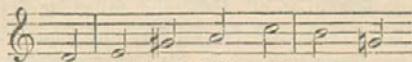
Denn du hast al \* \* \* le Din = ge er = schaf = fen

kommt nach der zweiten Durchführung des Fugenthemas und verschwindet sofort wieder. Der zweiten und dritten:



Denn du hast al = le Din = ge er = schaf = fen

gehen gewaltige Anläufe vorher, bei denen die Bildungen über das Hauptthema noch durch besondere Durchführungen seines Schlußmotivs



zu neh = men Preis und Eh = re

wie mit Türmen und Binnen gekrönt zu schwindelnden, in die Wolken reichenden — durch Trugschlüsse im ff markierten — Höhen geführt werden.

Nach diesem Lobgesang stehen wir am Ende der Trauerfeier. Der letzte Satz des „Requiem“ (Feierlich, C, F dur) zieht die Konsequenz der vorausgehenden mit den Worten „Selig sind die Toten“ und an der Seligkeit der Toten können „die da Leid tragen“, diejenigen also, von denen der erste Satz des „Requiem“ ausging, ihren Trost, ihre eigene Seligkeit finden. Das „Requiem“ schließt auch in der Musik in der Birkelform eines mathematischen Beweises. Als in unsrer siebenten Nummer der Hauptsatz eben wieder aufgenommen worden ist, hören wir die Worte: „Selig sind die Toten“ auf die Melodien, zu denen

im Anfang des ganzen Werkes gesungen wurde: „Selig sind die da Leid tragen“ und so schließen sich Ende und Anfang zusammen.

Die Anlage dieses Schlusssatzes ist wieder dreiteilig. Der erste Teil beginnt mit einer breiten Melodie

Feierlich.

Se - lig sind die To - ten, die in dem  
Her - ren ster - ben von nun an, von nun an

die den Sopranen von den Bässen nachgesungen wird. Sie ist in Ruhe und Glaubenszuversicht breitgestimmt. Doch erzählen uns die Triolen von einiger Erregung, noch mehr die altertümlichen Sammelmotive, mit denen die Geigen begleiten:

Als alle vier Stimmen dann die Worte weiteren Betrachtungen unterziehen, brechen versteckter Schmerz und Klage in den Accenten um die Worte „Die Toten, die Toten“ offen hervor. Aber wunderschön führt der Komponist in den Ton der Ruhe, der Ergebung und des Gottesfriedens bei „von nun an“ zurück. Es sind lauter kurze und doch volle Wendungen. Alles ist da beachtenswert und tief gemeint, auch die kleinen dreitaktigen Nachspiele des Orchesters; noch mehr aber die mystischen Akkorde, mit denen die Posaunen bei den Worten „Ja, der Geist spricht“ einsetzen, eine Stelle, die den Empfänglichen durchs Leben begleitet! Sie kehrt im Mittelsatz unserer Nummer noch einmal zurück.

Der Zweck dieses Mittelsatzes ist, sich in die Worte „daß sie ruhen“ zu vertiefen. Die Musik eilt mit dem schnellen Schritt, über den Brahms in geeigneten Fällen verfügt, von den Gräbern hinweg. Wir sind mit einem Mal in A dur und in ähnlichen Regionen wie die, in denen sich der vierte und fünfte Satz des „Requiem“ bewegen. Wir sehen die Toten im Himmel bei balsamisch weichen und verklärten Melodien, die im wesentlichen aus folgendem Thema genommen sind:



In den Streichinstrumenten deuten durchgeführte Achteltriolen auf ein freieres und leichteres Dasein. Auch dieser Mittelsatz ist knapp gehalten: Drei oder viermal führt er den Text vorüber, dann kehrt ohne alle Weitschweifigkeit der Hauptsatz wieder, der dritte Teil der Nummer ist da. Er verläuft ziemlich wörtlich wie der erste bis an die Stelle, wo dort die Posaunen und die Worte: „Ja, der Geist spricht“ einsetzen. Statt ihrer nimmt der Chor die Worte: „Selig sind die Toten“ in einem befremdend erregten Ton auf: Triolen und plötzlicher Übergang nach Es dur. Ist es ein letztes Aufwallen des Schmerzes? Aber mit einem Machtwort wird diese Erregung beschwichtigt. Die Musik des ersten Satzes setzt ein und bringt das Gemüt zur Ruhe.



# Breitkopf & Härtels Musikbücher.

I. Abteilung: Nr. 1—500: Breitkopf & Härtels Textbibliothek.

II. Abteilung: Nr. 501 u. fg.: Kleine Konzertführer von H. Krehßchmar.

---

## Kleine Konzertführer

herausgegeben von

Prof. Dr. Hermann Krehßchmar.



Preis jeder Nummer in schmuckem Hefte 10 Pfennige.

---

Seit Jahren waren wir darauf bedacht, Hilfsmittel zu schaffen, die den Musiker und Musikliebhaber mit dem Aufbau größerer Musikwerke vertraut machen. Das Beste war leider zur Zeit nicht feil, deshalb mußten wir den Gedanken zunächst zurückstellen, auf die Gefahr hin, daß er inzwischen von anderer Seite aufgegriffen wurde. Nunmehr ist es uns aber gelungen, das zu bieten, was wir von Anbeginn angestrebt haben.

Mit der erlangten Zustimmung der Verlagsbuchhandlung U. G. Liebeskind veröffentlichen wir für unsere Zwecke umgearbeitete Einzelausgaben von H. Krehßchmars „Führer durch den Konzertsaal“, der in den Kreisen ernster Musiker und Musikfreunde seit Jahren heimisch geworden ist und als wertvolles musikalisches Handbuch geschätzt wird. Um diese kleinen Führer aller Welt zugänglich zu machen, stellen wir den Preis jeder Nummer auf 10 Pfennige. An der Hand dieses sicheren Führers, der in frischer, geistreicher, leicht verständlicher Art Wesen und Bedeutung der einzelnen Werke schildert und deren wichtigste Stellen und Motive durch Notenbeispiele veranschaulicht, kann sich jeder Konzerthörer mit den hervorragendsten Schöpfungen aus alter und neuer Zeit vertraut machen.

Da Professor Hermann Krehßchmar die gesamte musikalische Litteratur als einer der berufensten Musikschriftsteller und Dirigenten beherrscht und seine Einführungen seit Jahrzehnten von ihm vor-

bereitet und durch neue Umarbeitungen bereichert sind, wird es möglich sein, in ein bis zwei Jahren die kleinen Führer in einigen hundert schmucken Heftchen auf den gesamten deutschen Konzertplan — Gesangs- wie Instrumentalmusik — zu erstrecken.

Mit der ersten Versendung Mitte Februar werden zunächst die folgenden 12 Werke vorgelegt:

## Breitkopf & Härtels Musikbücher

II. Abteilung: Kleine Konzertführer von H. Kreisshmar.

- Nr. 501. Bach, Johannes=Passion.  
" 502. — Matthäus=Passion.  
" 503. — Hmoll=Messe.  
" 504. Beethoven, Missa solemnis.  
" 505. — 5. Symphonie in Emoll.  
" 506. Berlioz, Harold=Symphonie.  
" 507. — Symphonie fantastique.  
" 508. Händel, Israel in Egypten.  
" 509. Haydn, Schöpfung.  
" 510. Liszt, Faust=Symphonie.  
" 511. — Legende von der heiligen Elisabeth.  
" 512. Mozart, Requiem.

Weitere Konzertführer werden in rascher Folge erscheinen. Werke, die noch nicht ausgegeben sind, liefert die Verlagshandlung auf Wunsch von Konzertanstalten bei rechtzeitiger Mitteilung schon vorher. Jede Buch- und Musikalienhandlung nimmt Bestellungen entgegen.

Leipzig, 27. Januar 1898.

**Breitkopf & Härtel.**