

Johannes Brahms und die Liedersammlungen von David Gregor Corner, Karl Severin Meister und Friedrich Wilhelm Arnold

von George S. Bozarth, Seattle/Washington

Zum überwiegenden Teil sind die „Volkslieder“, die Brahms für Einzelstimme mit Klavierbegleitung, für Frauen- oder für Männerchor bearbeitet hat, der zweibändigen Sammlung von August Kretzschmer und Anton Wilhelm von Zuccalmaglio, *Deutsche Volkslieder*, Berlin 1838 und 1840, entnommen¹. Doch in Brahms' eigenen Angaben zu den Quellen für die übrigen „Volkslied“-Melodien und in der Sekundärliteratur zu dieser Frage tauchen auch immer wieder die Namen von drei weiteren Sammlern geistlicher und weltlicher Melodien auf: David Gregor Corner, dessen *Groß Catolisch Gesangbuch* 1631 in Nürnberg erschienen ist, Karl Severin Meister, der Corners und andere Melodien in dem Band *Das katholische Kirchenlied* 1862 vereinigte, und dann der etwas ältere Zeitgenosse von Brahms Friedrich Wilhelm Arnold, Verleger und Volksliedsammler in Elberfeld. Doch sind Art und Umfang der Beeinflussung von Brahms durch die Sammlungen dieser drei Männer bisher nie wirklich untersucht und dargestellt worden, wenn auch erste Stellungnahmen und Erläuterungen zu dieser Frage in den Arbeiten von Werner Morik, Siegfried Kross und Siegmund Helms erschienen sind². Gleichwohl ist eine derartige Untersuchung durchführbar, da Brahms ausreichendes Dokumentationsmaterial in Form von Manuskripten, die nach diesen Sammlungen angefertigt worden sind, und von Randbemerkungen in den Beständen seiner Bibliothek hinterlassen hat. Diesen Quellen aus Brahms' Nachlaß gesellt sich jetzt ein weiteres Stück zu, das kürzlich zur Auktion angeboten worden ist (der gegenwärtige Besitzer stellte es mir freundlicherweise für meine Arbeiten zur Verfügung). Eine Vertiefung in diese Primärquellen gibt Auskunft über die von Brahms für seine Volksliedtexte und -melodien herangezogenen Quellen, klärt die langumstrittene Frage der Urheberschaft des Liedes „*In stiller Nacht*“, dessen beide Bearbeitungen zu Brahms' bekanntesten zählen, und weist die Bearbeitung des Volkslieds „*Es war ein Markgraf über'm Rhein*“ (DV 1858, Nr. 5 und dann auch DV 1894, Nr. 29) mit Sicherheit Brahms zu.

¹ August Kretzschmer, *Deutsche Volkslieder mit ihren Originalweisen*, Erster Theil (Berlin 1838) und Anton Wilhelm von Zuccalmaglio, *Deutsche Volkslieder mit ihren Originalweisen als Fortsetzung des A. Kretzschmerschen Werkes*, Zweiter Theil (Berlin 1840) [im folgenden ZK I und ZK II]. Brahms veröffentlichte die folgenden Volksliedbearbeitungen: 14 *Deutsche Volkslieder für vierstimmigen Chor* (Leipzig & Winterthur: J. Rieter-Biedermann, 1864 [Brahms, *Werke XXI*: 127–143; im folgenden DV 1864]; 14 *Volkskinderlieder mit hinzugefügter Klavierbegleitung* (Winterthur: J. Rieter-Biedermann, 1858) [Brahms, *Werke XXVI*: 176–190; im folgenden VK 1858]; und 49 *Deutsche Volkslieder mit Begleitung*, 7 Hefte (Berlin: N. Simrock, 1894) [Brahms, *Werke XXVI*: 3–175; im folgenden DV 1894]. Hinzugefügt seien die zweiunddreißig Bearbeitungen für Einzelstimme mit Klavierbegleitung des Autographs, das Brahms 1858 an Clara Schumann schickte (Berlin, Deutsche Staatsbibliothek; seit 1945 verschollen; veröffentlicht als *Neue Volkslieder von Brahms*, hrsg. von Max Friedlaender [Berlin 1926]) [Brahms, *Werke XXVI*: 80–95 (Nr. 1–28) und XXI: 151–154 (Nr. 29–32); im folgenden DV 1858]; acht Bearbeitungen für Chor, enthalten in Manuskripten der Wiener Singakademie und der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (veröffentlicht in Brahms, *Werke XXI*: 144–150, 1927, hrsg. von Eusebius Mandyczewski [im folgenden DV 1927]); Bearbeitungen für Frauenchor im Repertoire von Brahms' Hamburger Frauenchor, 1859–1862 (Stimmhefte heute größtenteils im Smith College, Northampton, Mass., U. S. A.; teilweise veröffentlicht von Henry S. Drinker, Vernon Gotwals, Siegmund Helms, Walter Hübbe und Siegfried Kross [im folgenden HF]).

² Werner Morik, *Johannes Brahms und sein Verhältnis zum deutschen Volkslied* (Tutzing 1965); Siegfried Kross, *Die Chorwerke von Johannes Brahms* (Berlin-Halensee 1963); ders., *Zur Frage der Brahms'schen Volksliedbearbeitungen*, in: *Mf* 11 (1958), S. 15–21; Siegmund Helms, *Die Melodiebildung in den Liedern von Johannes Brahms und ihr Verhältnis zu Volksliedern und volkstümlichen Weisen* (Diss. Freie Universität, Berlin 1967).

Sie gibt weiter Aufschluß über Brahms' erste Begegnung mit der Melodie zu „Josef, lieber Josef mein“, die er als ‚cantus firmus‘ in op. 91 Nr. 2, in dem *Geistlichen Wiegenlied*, benutzt hat, klärt die Anfänge der Kompositionsgeschichte von Brahms' Choralmotette „O Heiland reiß die Himmel auf“, op. 74 Nr. 2, und erlaubt schließlich durch die überlieferten Vorarbeiten zu Chorsätzen über Melodien aus Corners Sammlung einen Einblick in seine Werkstatt.

Die Quellen

Zwei Quellen belegen Brahms' systematische Durchsicht der von David Gregor Corner gesammelten Melodien:

A. Corner 1631. David Gregor Corner. *Groß-Catolisch Gesangbuch*. Nürnberg: Georg Enders der Jüngere, 1631. [Österreichische Nationalbibliothek, S. A. 78. F. 7]

Eine Notiz von Brahms auf Blatt 1^r der Quelle B2 belegt dieses Exemplar als seine Vorlage.

B. Die Corner-Doppelblätter [Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (im folgenden A-Wgm), A 128, nicht numeriert]

1. Zwei Einzel- und drei Doppelblätter (ursprünglich vier Doppelblätter³), enthalten Textanfänge, vollständige erste oder mehrere Strophen für 62 Lieder, die Brahms aus Corner 1631 teils mit den Melodien in der ursprünglichen Notationsweise, teils ohne Melodien abgeschrieben hat. Sie sind auf zweierlei Papier niedergeschrieben (Typ 1: Querformat, Maße jedes Doppelblatts ca. 25,7 × 65,8 cm, 18 Notensysteme, mit hellbrauner Tinte geschrieben; vertikale Gesamtausdehnung der Rastrierung 21,2 cm. Typ 2: Querformat, Maße jedes Doppelblatts ca. 25,5 × 65,7 cm, 14 Notensysteme, mit hellgraubrauner Tinte geschrieben; vertikale Gesamtausdehnung der Rastrierung 19,6 cm). Die Blätter sind, wie im Diagramm 1 erläutert, anzuordnen. Aus diesen Liedern wählte Brahms die folgenden zur Bearbeitung oder für Originalkompositionen aus:

<i>Corner Nr./Seite</i>	<i>Textanfang</i>	<i>Brahms' Werk</i>
5/6	„Wach auf, mein Kind“	DV 1864, Nr. 12
39/54	„O Heiland reiß die Himmel auf“	op. 74, Nr. 2
41/62	„Es flog ein Täublein weiße“	DV 1864, Nr. 5
54/90	„Josef, lieber Josef mein“ / „Resonet in laudibus“	op. 91, Nr. 2
295/616	„Tröst die Bedrängten“	DV 1864, Nr. 7
328/684	„Komm Mainz, komm Bayrn, komm Oesterreich“	DV 1864, Nr. 4

Alle übrigen Melodien sind bei Helms, *Die Melodienbildung*, Anhang III (Nr. 25–73), jedoch in anderer Reihenfolge als in Brahms' Abschrift auf den Corner-Doppelblättern, wiedergegeben.

2. Ein Doppelblatt mit vollständigen Melodien und jeweils dem Text der ersten Strophe. Sie sind durchweg auf dem oberen System von Zweierakkoladen in moderner Notationsweise angegeben (das untere System ist bis auf drei Fälle [Nr. 5, 293 und 295] wo Ansätze zur Harmonisierung skizziert sind, freigelassen). Gleiches Papier wie Quelle B1 Typ 2. Überschriften auf Blatt 1^r: „Aus: Corner Groß-Catolisch Gesangbuch 1631 (Wiener Hof = Bibliothek.)“ Enthält vierzehn Melodien, die alle auch in Quelle B1 erscheinen (Corner Nr. 5, 44, 100, 275, 293, 295, 328, 373, 379, 391, 418, 420, 432 und 439).

³ Der unregelmäßige linke Rand von Blatt 2^r ergänzt den von Blatt 1^v. Die beiden Blätter bildeten also ursprünglich ein Doppelblatt, die Gesamtbreite der beiden Blätter entspricht der der übrigen Doppelblätter. Irgendwann muß Brahms dann dieses Doppelblatt mit den übrigen zusammengelegt, auf das heutige Blatt 1^r mit Blaustift „Corner.“ geschrieben und das Doppelblatt dann als Umschlag für alle Blätter benutzt haben. Der linke Rand von Blatt 2^r ist hochgebogen, wie es eben bei Umschlägen leicht geschieht. Das Doppelblatt ist zweifellos durch die stärkere Inanspruchnahme in zwei Blätter getrennt worden.

Bei zahlreichen Eintragungen in Quelle B1 sind Querverweise auf andere Quellen angemerkt, besonders der Hinweis auf „Meister“, der sich auf die folgende Veröffentlichung bezieht:

C. Meister 1862. Karl Severin Meister, *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts*. Freiburg im Breisgau: Herder'sche Verlagshandlung, 1862. [Brahms' Exemplar: A-Wgm, 10.003/124]

Die Widmung in Brahms' eigenem Exemplar lautet: „Seinem lieben Johannes / von T[heodor] A[vé]-L[allemant]“. Es enthält zahlreiche Randbemerkungen von Brahms. In dieser Sammlung finden sich neben Melodien aus Corner 1631 zwei weitere, die Brahms bearbeitet hat:

Seite	Textanfang	Brahms' Werk
129	„Ach lieber Herre Jesu Christ“	DV 1864, Nr. 6
159	„Es wollt' gut Jäger jagen“	DV 1864, Nr. 14

Für „Es wollt' gut Jäger jagen“ gibt Meister drei Melodien an: Eine aus Nikolaus Beuttners *Gesangbuch* (Grätz 1602), die er den anderen vorzieht, eine zweite aus Corner 1631, die er als „melodisch auffallend abweichend“ bezeichnet, und eine dritte aus *Alte Catholische Geistliche Kirchengesäng* (Köln 1610), die er für „rhythmisch mangelhaft“ hält. Diese letzte Melodie wählte Brahms, versah sie aber mit eigenen rhythmischen Verbesserungen. Meister hatte „Ach lieber Herre Jesu Christ“ aus Philipp Wackernagels *Kleinem Gesangbuch geistlicher Lieder* (Stuttgart 1860) übernommen, das Brahms seit 1864 auch besaß (Vermerk der Jahreszahl auf dem vorderen Innendeckel; A-Wgm, 10.022/205).

Laut Brahms' Anmerkung in Quelle B war es das Corner-Exemplar aus den Beständen der Wiener Hofbibliothek, das er durcharbeitete. Sein Interesse an dieser reichhaltigen Sammlung alter deutscher katholischer Texte und Melodien und die von ihm angefertigten Abschriften können also erst aus der Zeit nach seinem Umzug nach Wien, Ende September 1862, stammen. Brahms bot mit Brief vom September 1864 dem Verleger Jacob Rieter-Biedermann zwei Hefte „Deutsche Volks- und geistliche Lieder“ für Chor an. Für fünf davon hatte er auf Melodien aus Corner zurückgegriffen. Das Briefdatum liefert somit den terminus ad quem für seine Arbeit an dieser Vorlage⁴.

Bei der Behandlung der Brahms'schen Motette „O Heiland reiß die Himmel auf“, op. 74 Nr. 2, gibt Max Kalbeck ohne nähere Begründung an, daß Brahms den Text zu dieser Motette im Winter 1863/64 in Corners *Gesangbuch* in der Wiener Hofbibliothek gefunden habe⁵. Wie oben bereits erwähnt, erscheint dieser Text tatsächlich bei Corner, und Brahms' Abschrift der Strophen zwei bis sieben findet sich in Quelle B1 auf Blatt 2¹, das den Vermerk „(Groß-Catolisch Gesangbuch) / (P. David Gregor. Corner. / Nürnberg 1631./1^{te} Theil N^o 39.)“ trägt. An anderer Stelle führt Kalbeck jedoch den Brief von Brahms an Joseph Joachim vom April 1863 an, in dem Brahms das Inzipit der Melodie mit dem Textanfang „Josef, lieber Josef mein“⁶ zitiert. Das Lied erscheint in Corner 1631 auf Seite

⁴ Wilhelm Altmann (Hrsg.), *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel J. Rieter-Biedermann* .. = *Johannes Brahms Briefwechsel*, Bd. 14 (Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1921; Neudr. Tutzing 1974), Nr. 95.

⁵ Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, 4 Bde., revidierte Ausgabe (Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1915–1927; Neudr. Tutzing 1976), III, S. 164.

⁶ Kalbeck, *Brahms*, II, S. 46; Abdruck des vollständigen Briefes bei Hans Moser (Hrsg.), *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, 2 Bde., durchgesehene und vermehrte Auflage, *Johannes Brahms Briefwechsel*, Bd. 5 und 6 (Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1908; Neudr. Tutzing 1974), VI, Nr. 256.

90 mit deutschem und lateinischem Text. Brahms hat beide Fassungen auf Doppelblatt 2, Blatt 1^v der Quelle B1 abgeschrieben. Auf Doppelblatt 2, Blatt 2^v der gleichen Quelle notierte Brahms auch den Text der Strophen zwei bis zehn und die erste Zeile der elften Strophe. Hier stimmt die eigenartige Zusammensetzung aus teils lateinischem, teils deutschem Text genau mit der Corner-Vorlage überein. Der Schluß liegt nahe, daß Brahms' Beschäftigung mit Corner also vor April 1863 anzusetzen wäre. Doch schrieb Brahms den Text zu „*Josef, lieber Josef mein*“ auch auf Blatt 2^v, hier in einer Kolumne von Einzelzeilen entlang dem linken Blattrand. Rechts jeder Zeile notierte er dann den jeweiligen Melodieabschnitt und verband die zusammengehörigen Teile jedesmal mit einem Querstrich. Hier nun stimmen der aus Deutsch und Latein zusammengesetzte Text und die Melodie nicht mit Corner überein, sondern folgen Johann Walters Bearbeitung des Textes (1544), die in Karl Severin Meister, *Das katholische Kirchenlied*, 1862 (Quelle C) im Anhang Nr. 9 wiedergegeben ist. Die Übereinstimmung ist so genau, daß der Text wie bei Meister sogar in der Mitte des Wortes „no-stro“, Zeile 14, abbricht. Es kann daher kein Zweifel über Brahms' Vorlage für diesen Eintrag bestehen. Er kannte also Text und Melodie aus zwei verschiedenen Quellen, wie auch Kalbeck in einer Fußnote (*Brahms II*, S. 46) bereits andeutete. Meister 1862 und nicht Corner 1631 dürfte daher die Vorlage für das Zitat im April 1863 im Brief an Joachim gewesen sein.

Wie ich in meiner Beschreibung von Meister 1862 bereits sagte, besaß Brahms ein Exemplar dieser Sammlung, das er von Theodor Avé-Lallemant wahrscheinlich kurz vor seinem Umzug aus Hamburg nach Wien im September 1862 erhalten hatte. Brahms hat von diesem Band ausgiebig Gebrauch gemacht, wie darin aus Anstreichungen und anderen Anzeichnungen, Knickfalten und Querverweisen bei Melodien und entsprechend angemerktten Varianten zwischen Meister und Corner zu ersehen ist. Auch die Corner-Doppelblätter enthalten zahlreiche Verweise auf Meister. Die Abschrift der vielen Melodien aus Corner, die auch bei Meister vorkommen, könnte vermuten lassen, daß Brahms das Exemplar der Sammlung von Meister tatsächlich erst nach der Ankunft in Wien und der Anfertigung der Abschrift aus Corner erhalten hätte. Brahms' Gebrauch einer Variante zwischen Corner und Meister in der Melodie zu „*Josef, lieber Josef mein*“ zeigt jedoch, daß das Umgekehrte der Fall gewesen sein muß. Bei Meister steht als vierte Note der ersten Phrase *a'*, bei Corner *f*. Als Brahms die Melodie im April 1863 an Joachim schickte, zitierte er Meisters Version auf *a'*. Damit wird der Brief an Joachim zur Dokumentation für Brahms' Beschäftigung mit Corner hinfällig. Bei der Abschrift aus Corner auf Doppelblatt 2, Blatt 1^v der Quelle B1, gab Brahms zudem zunächst die vierte Note als *a'* wieder, hat dann aber darüber ein „NB“ angebracht (womit er gewöhnlich Varianten bezeichnete) und das *a'* in *f* geändert. Dazu mußte ihm aber Meisters Version bekannt gewesen sein. Die Randbemerkung „*in Meister“ nach dem Titel von „*O Jesulein zart*“ auf Doppelblatt 1, Blatt 1^v sowie auf Doppelblatt 3, Blatt 1^r das „NB/Meister?“ am linken Blattrand neben „*Maria zart von edler Art*“, die beide mit jeweils der gleichen Tinte angebracht sind wie Text und Melodie, auf die sie sich beziehen, belegen weiterhin, daß Brahms Meister bereits kannte, ehe er sich mit Corner beschäftigt hat. Es könnte durchaus Meisters eingehende Besprechung von Corners Liederbuch gewesen sein – Ausführungen, die Brahms mit Bleistift angestrichen hat – die ihn veranlaßte, den Corner-Band in der Wiener Hofbibliothek einzusehen. Brahms' intensive Beschäftigung mit der Corner-

Sammlung kann jedoch auch damit nur ganz allgemein für die Zeit von September 1862 bis September 1864 angesetzt werden.

Folgende Primärquellen in Manuskriptform und Druck verknüpfen Brahms mit der Volksliedforschung Friedrich Wilhelm Arnolds:

D. Arnold 1862 ff. Friedrich Wilhelm Arnold. *Deutsche Volkslieder aus alter und neuer Zeit*. 10(?) Bde. Elberfeld: F. W. Arnold, 1862 ff. [Brahms' Exemplare der Bände 1–9: A-Wgm, VI 36734]⁷

Mit einer Reihe von Anmerkungen von Brahms und Querverweisen auf andere Volksliedveröffentlichungen. Die neun Bände aus Brahms' Bibliothek enthalten dreiunddreißig Melodien, die Brahms ebenfalls bearbeitet hat.

E. Arnold (Bellermann) 1867. Friedrich Wilhelm Arnold (fertiggestellt von Heinrich Bellermann). *Das Locheimer Liederbuch nebst der Ars Organisandi von Conrad Paumann*. In: *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft* 2 (1867): 1–234. [Brahms' Exemplar: A-Wgm, 2753/201]

Diese Ausgabe des *Locheimer Liederbuchs*, einer Manuskriptsammlung aus dem 15. Jahrhundert von ein- und mehrstimmigen deutschen Liedern, enthält zwei Lieder, die Brahms bearbeitet hat:

<i>Arnold Nr./Seite</i>	<i>Textanfang</i>	<i>Brahms' Werk</i>
8/103	„Ich var dohin“	DV 1858, Nr. 17; HF; DV 1864, Nr. 9
39/145	„All mein gedenken“	DV 1894, Nr. 30

F. Die Arnold-Doppelblätter [A-Wgm, A 128, nicht numeriert]

1. Zwei Doppelblätter mit zehn Systemen, Querformat, als Klavierpapier mit hellbraunen Systemen rastriert. Mit insgesamt 28 Volksliedern, überschrieben einmal „Aus der Samlung des Hrn. Arnold. [danach Tilgung]“ und dann „([Tilgung, danach:] Hrn. Arnold.)“. Sechzehn Melodien auf diesen Doppelblättern gibt es auch in Brahmsscher Bearbeitung. In zwölf Fällen deuten jedoch Varianten darauf hin, daß nicht Arnold, sondern ZK I oder II Brahms als Quelle diente. Folgende Melodien kommen nicht bei ZK vor.

<i>Titelüberschrift</i>	<i>Textanfang</i>	<i>Brahms' Werk</i>
<i>Vor dem Fenster</i>	„Soll sich der Mond“	HF; DV 1894, Nr. 35
<i>Todtenklage</i>	„In stiller Nacht“	HF; DV 1864, Nr. 8; DV 1894, Nr. 42
<i>Gartengeheimniß</i>	„Erlaube mir, fein's Mädchen“	HF; DV 1864, Nr. 17; DV 1894, Nr. 2
<i>Vöglein als Bote</i>	„Es saß ein schneeweiß' Vöglein“	DV 1894, Nr. 45

⁷ Kross, *Volksliedbearbeitungen*, und Helms, *Die Melodiebildung*, geben unterschiedliche Erscheinungsdaten und verschiedene Anzahlen von Bänden für Arnold 1862 ff. an. Kross datiert „1864“, Helms „1862–70“. Aufgrund der unterschiedlichen Plattennummern zwischen Band 1 (alle A. 709) und Band 9 (jedes Stück getrennt mit der Angabe A. 1185–A. 1199) und der Tatsache, daß Hofmeisters Handbuch VI (1860–1867) nur Band 1–4 aufführt, neige ich wie Helms zu der Annahme, daß die Bände über mehrere Jahre, einige (vielleicht die Bände 5 ff.) nach 1867 erschienen sind (d. h. posthum; Arnold starb 1864). Wann der erste Band tatsächlich erschienen ist, ist für mich noch nicht völlig geklärt. Doch aufgrund der allgemeinen Zeitangabe, die durch Hofmeisters Eintrag festgelegt ist, habe ich Helms' terminus a quo 1862 gelten lassen. – Kross nennt „10 Hefte“, während Helms angibt „9 Hefte (von 12)“ durchgesehen zu haben. Die Exemplare, die ich eingesehen habe – Brahms' eigenes Exemplar und das Exemplar in der Yale University – bestehen jeweils aus neun Bänden. Hofmeisters Handbuch VII (1868–1873) verzeichnet „10 Bde.“, führt aber als einzelne Stücke nur die aus Band 1–9 auf. Eine alphabetische Aufstellung dieser bei Arnold gedruckten Bearbeitungen, die dem Exemplar in Yale beiliegt, führt ebenfalls nur die Stücke aus Band 1–9 auf. Die Deutsche Staatsbibliothek teilte mir freundlicherweise mit, daß auf ihrer Katalogkarte ein zehnter Band als „vergriffen“ angegeben ist. Ich habe bisher keinen festen Anhaltspunkt dafür finden können, daß die Bände 10–12 tatsächlich existierten.

Auch die Version von „*Es war ein Markgraf über'm Rhein*“, die Brahms in den DV 1858, Nr. 5 verwendete, erscheint auf diesen Doppelblättern (die Version in DV 1894, Nr. 29 übernahm er aus ZK I).

2. Zwei Doppelblätter mit zehn Systemen, Querformat mit gleichmäßigem Systemabstand. Auf Doppelblatt 1 und Doppelblatt 2, Blatt 1 insgesamt dreiundzwanzig Lieder, einschließlich sechs auf Blatt 1 von Doppelblatt 1 aus dem *Locheimer Liederbuch* (vgl. Quelle E). Mit Bleistift vermerkte Brahms in der oberen rechten Ecke auf Blatt 1 des Doppelblatts jeweils: „(F. W. Arnold) /1864“. Der Inhalt von Doppelblatt 2, Blatt 2^r (drei Melodien zu „*Ich stund an einem Morgen*“, einschließlich der nach Bearbeitungen von Ludwig Senfl und Heinrich Finck) und Blatt 2^v („*Nach Willen dein*“ von Paul Hofhaimer sowie „*Es steht ein Lind*“ aus Berg und Neuber, *Achtundsechzig Lieder*, um 1550) stehen wahrscheinlich nicht direkt mit Arnolds Sammlung in Beziehung. Enthält eine Melodie, die auch Brahms bearbeitet hat:

Arnold Nr.	Textanfng	Brahms' Werk
3	„ <i>All' mein Gedenken</i> “	DV 1894, Nr. 30 (mit Varianten auch in Quelle E).

G. Brahms-Arnold-Doppelblatt [Privatbesitz USA]

Ein Doppelblatt mit sechs Systemen, Querformat; enthält Anmerkungen und Teile der Begleitung von Brahms zu fünf Volksliedern:

Blatt	Titelüberschrift/Textanfng	Brahms' Werk
1 ^r	<i>Der verlorne Schwimmer</i> . „ <i>Es warb ein schöner Jüngling</i> “ [nur die sechs Anfangstakte]	Geringfügige Variante von DV 1858, Nr. 15, <i>Die beiden Königskinder</i> , „ <i>Ach Elselein, liebes Elselein</i> “ Takt 1–12
1 ^r	<i>Todtenklage</i> , „ <i>In stiller Nacht</i> “ [nur linke Hand]	Mit anderer Begleitung in DV 1864, Nr. 8;
1 ^v	<i>Des Markgrafen Tochter</i> . „ <i>Es war ein Markgraf über'm Rhein</i> “	DV 1894, Nr. 42 DV 1858, Nr. 5, <i>Des Markgrafen Töchterlein</i>
1 ^v	<i>Gartengeheimniß</i> . „ <i>Erlaube mir fein's Mädchen</i> “ [Takt 1–4 lediglich beziffert angegeben; Takt 5–8 ausgeschrieben]	Variante von DV 1894, Nr. 2, Takt 5–8
2 ^r	<i>Unverhoffte Begegnung</i> . „ <i>Der Reiter spreitet seinen Mantel aus</i> “	DV 1858, Nr. 6, <i>Der Reiter</i>

All diese Melodien erscheinen auch in Quelle F1 und außer *Todtenklage* und *Gartengeheimniß* auch in Arnold 1862 ff. (Quelle D). Die Fassung von *Des Markgrafen Tochter* auf diesem Doppelblatt stimmt fast genau mit der überein, die in Arnold 1862 veröffentlicht ist, auch das Fragment von *Der verlorne Schwimmer* folgt der Bearbeitung dort recht getreu. Brahms' kritische Bemerkung zu einem Stück, überschrieben *Glück im Schlafe* (Blatt 1^v), könnte sich dann durchaus auf Arnolds Bearbeitung von „*Es steht ein Baum in Oesterreich*“ mit dieser Titelüberschrift (Arnold 1862 ff., Bd. 4, S. 8–9) beziehen. Sie bringt selbst in der gedruckten Fassung noch recht lose dahingleitende Sechzehntel-Figuren in der rechten Hand. Brahms' Zustimmung zu einem „*fis-moll* Lied“ gilt dann wahrscheinlich Arnolds einfacher, aber eindrucksvoller Bearbeitung von „*Soll sich der Mond nicht heller scheinen*“ (Arnold 1862 ff., Bd. 1, S. 6, überschrieben *Vor dem Fenster*), ein Volkslied, für das auch Brahms später eine Begleitung schrieb, die der von Arnold recht ähnlich ist (vgl. DV 1894, Nr. 35). Der Schluß, daß dieses Manuskript Brahms' Antwort auf die Durchsicht der Arnoldschen Bearbeitungen

vor der Veröffentlichung von Arnold 1862 ff. darstellt, ist daher durchaus zulässig. Vollständige Wiedergabe siehe Anhang.

H. Arnold-Grimm-Manuskript [A-Wgm, A 129]

Das Manuskript ist überschrieben „Volkslieder / aus dem Siebengebirge / gesammelt von Prof. Gr̄im u. Dr. Arnold. / (nach Dr. A's Handschrift / kopirt)“. Es ist von dem Wiener Kopisten Franz Hlavaček, also nach Brahms' Umzug nach Wien im September 1862, geschrieben (sehr wahrscheinlich jedoch erst nach dem Frühjahr 1879, aus dem die frühesten uns bekannten Kopien Hlavačeks für Brahms stammen⁸; Brahms hatte sich Hlavačeks Adresse allerdings bereits im Juni 1877 in seinem Taschenkalender notiert⁹). Mit zahlreichen Anmerkungen von Brahms; enthält drei Melodien, die er bearbeitet hat:

Melodie Nr.	Textanfang	Brahms' Werk
3	„Ich stand auf hohem Berge“	HF; DV 1894, Nr. 27
14	„Soll sich der Mond“	HF; DV 1894, Nr. 35
24	„Ach könnt ich diesen Abend“	DV 1894, Nr. 26

Auf die letzte Seite schrieb Brahms selbst die vollständige Melodie und den Text zu „Erlaube mir fein's Mädchen“ (HF; DV 1864, Nr. 17; DV 1894, Nr. 2).

Dem Brief Joseph Joachims vom März 1854 an Brahms ist zu entnehmen, daß Brahms und Arnold sich noch nicht persönlich kannten, doch hatte Arnold, einer von Robert Schumanns Verlegern, von Brahms gehört (möglicherweise durch Joachim) und würde gerne, wie es in Joachims Brief weiter heißt, Werke von Brahms veröffentlichen¹⁰. Im gleichen Monat noch zog Brahms nach Düsseldorf, um Clara Schumann nach dem Ausbruch von Robert Schumanns Krankheit beizustehen. Wahrscheinlich traf er Arnold wenig später, der in Elberfeld, nicht weit von Düsseldorf, seine Volksliedforschungen betrieb. Briefe von Brahms an Robert und Clara Schumann zeigen an, daß Brahms im Februar 1855 (wegen der Veröffentlichung von Schumanns *Gesängen der Frühe*¹¹) bereits mit Arnold in Verbindung stand. Auch Max Kalbeck schreibt, daß Brahms mit Arnold im Frühjahr 1855 korrespondierte¹². Wahrscheinlich öffnete sich Brahms zu dieser Zeit auch der Zugang zu Arnolds Volksliedsammlung. Die beiden Doppelblätter der Quelle F1 könnten durchaus aus dieser Zeit stammen. Die frühesten Volksliedabschriften von Brahms' Hand gehören etwa in die Jahre 1848–1850 (Library of Congress, Washington; vgl. Kalbeck, *Brahms*, I, Faksimile, S. 184 gegenüber). Weitere Blätter mit derartigen Volksliedsammlungen in A-Wgm, A 128, datiert mit „D[üssel]d[or]f, April 54“ und „Ddf / Mai 54“ zeigen, daß sich Brahms zu dieser Zeit eingehend mit dem Sammeln von Volksliedern beschäftigt hat. Die Handschrift der Quelle F1 stimmt außerdem völlig mit Brahms' Hand- und Notenschrift auf anderen Manuskripten aus den 1850er Jahren überein¹³. Zudem kommen Brahms' Bearbeitungen von drei der Melodien aus Quelle F1 bereits in den Stimmheften des Hamburger Frauenchors vor.

⁸ Hlavaček bereitete in den Jahren 1878–1880 für Brahms die Stichvorlagen für die Opera 58 und 59 (transponierte Ausgabe), sowie 78 und 79 vor, schrieb die Stimmen für op. 88 aus und fertigte u. a. Kopien von op. 74 Nr. 2, op. 76 Nr. 3 und 4 sowie op. 87 an.

⁹ Brahms' Taschenkalender befinden sich heute in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek (Ia 79559); Georg S. Bozarth, *Brahms's Lieder Inventory of 1859–60 and other Documents of his Life and Work*, in: *Fontes Artis Musicae* 30 (1983), S. 98 ff.

¹⁰ Moser, *Brahms-Joachim*, V, Nr. 24.

¹¹ Kalbeck, *Brahms*, I, S. 203, Berthold Litzmann (Hrsg.), *Clara Schumann-Johannes Brahms Briefe*, 2 Bde. (Leipzig 1927), I, Nr. 40.

¹² Kalbeck, *Brahms*, IV, S. 562.

¹³ Zu Brahms' früher Schrift siehe George S. Bozarth, *The Lieder of Johannes Brahms, 1868–1871: Studies in Chronology and Compositional Process* (Diss. Princeton 1978), S. 31 f.

Dagegen dürften die Doppelblätter der Quelle F2 aus den 1860er Jahren stammen, da die Handschrift eher derjenigen dieser Epoche ähnelt, und Brahms ja auch mit Bleistift auf der ersten Seite jedes Doppelblatts Arnolds Namen und das Datum „1864“ vermerkte. Die tatsächliche Quelle, der Brahms diese Melodien entnommen hat, ist nicht ermittelt. Sie sind nicht alle in Arnold 1862 ff. (Quelle D) enthalten, zudem dürften 1864 auch noch nicht alle Bände der Sammlung erschienen gewesen sein (vgl. Anmerkung 7). Fünf der sieben Melodien des *Locheimer Liederbuchs* in Quelle F2 kommen auch in Arnold 1862 ff. und Arnold (Bellermann) 1867 (Quelle E) vor. Varianten zeigen jedoch an, daß Arnold die Melodien aus dem Liederbuch vor der Veröffentlichung seiner Bearbeitungen nicht nur in moderne Notation umgeschrieben und die Klavierbegleitung hinzugefügt hat, sondern auch einige, u. a. „*All' mein' Gedanken*“, geändert hat. Für uns wird hier bedeutsam, daß Brahms' Melodien der Quelle F2 ausschließlich Arnolds abgeänderten Melodien gleichen (sie unterscheiden sich allerdings in zwei Fällen von denen in Arnold 1862 ff.). Brahms scheint also mit den Melodien des *Locheimer Liederbuchs* zuerst durch eine Quelle bekannt geworden zu sein, die von Arnold für seine in Arnold 1862 ff. veröffentlichten Bearbeitungen vorbereitet war. Er griff jedoch für die eigene Bearbeitung von „*All' mein' Gedanken*“ in DV 1894 auf die Originalmelodie im Liederbuch zurück, wie sie in Arnold (Bellermann) 1867 veröffentlicht ist.

Brahms muß also zumindest bis in die frühen 1860er Jahre mit Arnold in Verbindung geblieben sein und Zugang zu dessen Volksliedsammlung gehabt haben. Falls meine Deutung des Brahms-Arnold-Manuskripts (Quelle G, siehe oben) zutrifft, dann hat Arnold anscheinend Brahms eine Reihe seiner Volksliedbearbeitungen für Solostimme mit Klavierbegleitung im Manuskript zur Beurteilung zugeschickt. Interessant ist Arnolds Reaktion auf Brahms' Vorschläge: Er hielt offenbar seine Bearbeitungen der Lieder „*In stiller Nacht*“ und „*Erlaube mir fein's Mädchen*“ von der Veröffentlichung zurück (ob Brahms' Kritik zu scharf ausgefallen war?), verarbeitete Brahms' Vorschlag für den Anfang von „*Es warb ein schöner Jüngling*“ in der eigenen Bearbeitung, übernahm ohne Änderung Brahms' gesamte Bearbeitung von „*Es war ein Markgraf über'm Rhein*“ und veröffentlichte nur von „*Der Reiter spreitet seinen Mantel aus*“ eine eigene Bearbeitung.

Wie bereits gesagt, ist das Arnold-Grimm-Manuskript (Quelle H) wahrscheinlich die jüngste der Arnold-Quellen. Da es erst nach 1862, wahrscheinlich aber erst Ende der 1870er Jahre oder Anfang der 1880er Jahre, von Franz Hlavaček in Wien kopiert worden ist, kann es nicht als Quelle der Bearbeitungen von „*Ich stund auf hohem Berge*“ und „*Soll sich der Mond*“ für den HF in Betracht kommen. Auch Brahms' Abschrift von „*Erlaube mir, fein's Mädchen*“ auf der letzten Seite dieses Manuskripts deutet nicht auf die Zeit seiner frühen Bekanntschaft mit diesem Lied hin, da die hier im elften Takt benutzte Form des Auflösezeichens (ŷ) in seiner Notenhandschrift vor 1872 nicht vorkommt.

Berichtigungen und Bestätigungen zur Quellenfrage für Brahms' Volkslieder

Werner Morik nimmt in seiner Monographie über Brahms' Volkslieder nach Durchsicht der Volksliedsammlung, A-Wgm, A 128 (mit den Quellen B und F), von Arnold (Bellermann) 1867 und dem Arnold-Grimm-Manuskript für dreizehn Melodien Friedrich Wilhelm Arnold als Quelle an:

Nr.	Textanfang	Brahms' Werk
1	„ <i>Ach könnt' ich diesen Abend</i> “	DV 1894, Nr. 26

2	„Ach lieber Herre Jesu Christ“	DV 1864, Nr. 6
3	„All' mein' Gedanken“	DV 1894, Nr. 30
4	„Du mein einzig' Licht“	DV 1894, Nr. 37
5	„Erlaube mir, fein's Mädchen“	HF; DV 1864, Nr. 17; DV 1894, Nr. 2
6	„Es flog ein Täublein weiße“	DV 1864, Nr. 5
7	„Es saß ein schneeweiß' Vögelein“	DV 1894, Nr. 45
8	„Es wollt' gut Jäger jagen“	DV 1864, Nr. 14
9	„Ich stand auf hohem Berge“	HF; DV 1894, Nr. 27
10	„In stiller Nacht“	HF; DV 1864, Nr. 8; DV 1894, Nr. 42
11	„Komm Mainz, komm Bayern“	DV 1864, Nr. 4
12	„Soll sich der Mond“	HF; DV 1894, Nr. 35
13	„Tröst die Bedrängten“	DV 1864, Nr. 7

1958 erschien in dieser Zeitschrift der Artikel von Siegfried Kross, in dem er vier Melodien (Nr. 6, 8, 11 und 13), die Morik Arnold zuschreibt, auf Corner zurückführt¹⁴. Kross war auf Brahms' Bemerkung aus dem Jahr 1880 Hermann Deiters gegenüber aufmerksam geworden, daß nämlich „die geistlichen Melodien [in DV 1864] . . . wohl meist aus Corner und vielleicht Meister“ sind¹⁵. Er nahm die Berichtigung aufgrund einer neuerlichen Untersuchung von Corner 1631 vor. Die übrigen neun Volkslieder schrieb er wiederum Arnold zu, meint jedoch:

„Fraglich bleibt nach wie vor der Anteil der aus Arnold übernommenen Lieder. Zumindest für die frühen Brahms'schen Bearbeitungen [für den HF und in DV 1864] müssen die erst später erschienenen Arnold-Drucke [Kross hatte Arnold 1862 ff., eine Quelle, die zwar Morik bekannt war, aber von ihm nicht herangezogen wurde, untersucht] ausfallen. In den Auszügen aus Arnold, die Brahms sich machte [Kross spricht hier von dem Arnold-Grimm-Manuskript] sind aber die Lieder „Ach lieber Herre Jesu Christ“, „All' mein' Gedanken, die ich hab“, „Du mein einzig' Licht“ und „Es saß ein schneeweiß' Vögelein“ nicht enthalten, so daß es zweifelhaft scheint, ob sie wirklich aus Arnold übernommen sind, wenn nicht, wie im letzten Falle, Brahms' eigenes Zeugnis dafür spricht [wie Kross auf S. 16 dieses Artikels feststellt, hatte Brahms an Eusebius Mandyczewski geschrieben, daß das Lied „Es saß ein schneeweiß' Vögelein“ von Arnold übernommen sei]. Auch das umstrittene „In stiller Nacht“ . . . befindet sich nicht in diesem Manuskript.“

Der Inhalt der Corner-Doppelblätter (Quelle B) bestätigt selbstverständlich Kross, wenn er Nr. 6, 8, 11 und 13 Corner 1631 zuschreibt. Es kann allerdings eine weitere ‚Corner'-Melodie, nämlich „Wach auf, mein Kind“ (Corner 1631, Nr. 5), genannt werden, die Brahms ebenfalls auf den Corner-Doppelblättern notiert hat (Quelle B1; Kross hat sie wahrscheinlich übersehen, da das Lied bei Corner unter „Auff auff / mein Kind steh auff“ verzeichnet ist). Ein Vermerk auf Blatt 2^r der Quelle B1 neben dem Eintrag „Ach lieber Herre Jesu Christ“ läßt allerdings vermuten, daß Brahms dieses Lied bei Meister 1862 ff. oder in Philipp Wackernagels *Kleinem Gesangbuch* (1860) gefunden hat (es kommt in keiner der Arnold-Quellen vor). Auch „Es wollt gut Jäger jagen“ übernahm er aus Meister 1862 (vgl. Bemerkungen zu Quelle C, siehe oben, und Besprechung von op. 74 Nr. 2, unten).

Die übrigen acht Melodien, die Morik Arnold zuschreibt, erscheinen tatsächlich alle in einer oder mehreren von Brahms' Arnold-Quellen. Da Brahms seine Bearbeitungen von „Ach könnt' ich diesen Abend“ und „Du mein einzig' Licht“ erst 1894 veröffentlicht hat, könnte er die Lieder Arnold 1862 ff. (Bd. 7 Nr. 4 und Bd. 9 Nr. 9) entnommen haben¹⁶. Im Arnold-Grimm-Manuskript kommen auch „Ach könnt' ich diesen Abend“ (Nr. 24), „Ich stand auf hohem Berge“ (Nr. 3, jedoch mit einigen

¹⁴ Kross, *Volksliedbearbeitungen*, S. 18f.

¹⁵ Wilhelm Altmann (Hrsg.), *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Max Bruch, Hermann Deiters* . . . Johannes Brahms im *Briefwechsel*, Bd. 3 (Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1907; Neudr. Tutzing 1974), Nr. 7.

¹⁶ Brahms könnte „Du mein einzig' Licht“ auch aus einer der von Friedrich Silcher veröffentlichten *Sammlungen deutscher Volkslieder* kennengelernt haben. In seinem Exemplar von Arnold 1862 ff. merkte er neben diesem Lied am Rand an: „Silcher / Heft 6. / Nicht bei Böhme, K[retschmer] u. Z[uccalmaglio] / Uhland, Simrock.“

Varianten), „*Soll sich der Mond*“ (Nr. 14) und „*Erlaube mir, fein's Mädchen*“ (auf der letzten Seite, ohne Numerierung) vor. Bei der mutmaßlichen Datierung des Manuskripts kann dieses jedoch Brahms noch nicht als Quelle gedient haben, als er die Bearbeitungen der drei zuletzt genannten Lieder für den HF vornahm. Zwei der Lieder, „*Soll sich der Mond*“ und „*Erlaube mir, fein's Mädchen*“, dann aber auch „*Es saß ein schneeweiß' Vögelein*“ und „*In stiller Nacht*“ erscheinen in den frühen Arnold-Doppelblättern (Quelle F1), die sehr wahrscheinlich vor der Bearbeitung für den HF anzusetzen sind. Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß das einzig verbleibende Arnold-Lied, nämlich „*All' mein' Gedanken*“, zu den Melodien aus dem *Locheimer Liederbuch* und damit zu den späteren Arnold-Doppelblättern (Quelle F2) sowie Arnold 1862ff. gehört und in der Lesart mit Arnold (Bellermann) 1867 übereinstimmt¹⁷.

Die Urheberschaftsfrage von „In stiller Nacht“

Max Kalbeck warf als erster die Frage nach der Urheberschaft des Liedes „*In stiller Nacht*“ auf. Er hatte Brahms darüber befragt und von ihm die ausweichende Antwort erhalten, daß „*In stiller Nacht*“ in keinem seiner Bücher vorkomme¹⁸. Kalbeck nahm daher zunächst an, Brahms habe die Melodie tatsächlich komponiert und mit Textstellen aus Friedrich von Spees „*Trawr=Gesang von der noth Christi am Oelberg in dem Garten*“ unterlegt. Das Gedicht beginnt „*Bei stiller Nacht*“ (erschieden im *Seraphischen Lustgarten*, Köln 1635, und in der *Trutz Nachtigall*, 1649). In einem Nachtrag zur zweiten Ausgabe von Band 4 seiner Brahms-Biographie (1915) revidierte Kalbeck jedoch diese Behauptung, indem er sich auf Friedlaender und andere bezog¹⁹. Dieser hatte festgestellt, daß die beiden einleitenden Phrasen von „*In stiller Nacht*“ dem Gesang „*Miserere mei, Deus*“, wie er noch in Paderborn zu Anfang der 1860er Jahre gesungen wurde, und einer Variante dieses Gesangs in Steins *Kölnischem Gesangbuch* (1852) zum Text „*Bei finstrer Nacht zur ersten Wacht*“ sehr ähnlich sind. Dann fand Kalbeck auch Brahms' Chorbearbeitung in den Stimmheften des HF vom Ende der 1850er Jahre. Brahms mußte dieses Lied also entweder durch Steins Gesangbuch oder von Arnold kennengelernt haben. Zum Beweis der Verbindung mit Arnold führt Kalbeck an, daß das Lied unter der Titelüberschrift *Totenklage* in einem Manuskript mit der Aufschrift „*Volkslieder aus dem Siebengebirge*“, kopiert nach der Sammlung von „*Professor Grimm und Dr. Arnold*“ vorkomme und daß in diesem Manuskript „*In stiller Nacht*“ und der Psalm „*Miserere mei, Deus*“, hier unter der Titelüberschrift „*Antiphonarium Coloniense*“, direkt aufeinander folgen. Doch fährt Kalbeck fort:

Der Meister begnügte sich aber weder mit den vier Takten der vom Volk überlieferten [lateinischen] Litanei noch mit der achttaktigen Erweiterung der dem Speeschen Text [aus Steins *Gesangbuch*] angepaßten Periode, sondern arbeitete selbständig daran fort und schloß das Lied künstlerisch ab. Nachdem er eine Auswahl der Speeschen Vierzeiler zu [zwei] achtzeiligen Strophen zusammengezogen, die geistliche Passionsszene zur weltlichen Gartennacht eines trauernden und klagenden Gemütes erweitert hatte, erfand er den ergreifenden Abgesang, der dem Ganzen Form und Seele gibt, setzte die wunderbare Begleitung hinzu und machte sich so zum eigentlichen Schöpfer des von ihm bescheiden als Volkslied bezeichneten Meisterwerkes . . .

¹⁷ Einige weitere geringfügige Berichtigungen zu Kross' Aufstellung von Zuschreibungen: der Text muß heißen „*Es reiten drei Reiter*“ nicht „*Es ritten drei Ritter*“ (Kross Nr. 35); der Text steht bei ZK I auf S. 138 nicht 183; „*Es war ein Markgraf über'm Rhein*“ (Kross Nr. 44) ist auf S. 7 von ZK I nicht ZK II (vgl. auch die Besprechung unten); „*Mein Schatz, ich hab' es erfahren*“ (Kross Nr. 73) ist weder in Beckers Sammlung (1849–1850) noch in der von 1853 enthalten; „*Nachtigall, sag, was für Grüß*“ befindet sich in ZK II auf S. 140 nicht 141.

¹⁸ Kalbeck, *Brahms*, I, S. 389f., Fußnote 1, IV, S. 352f.

¹⁹ Ebda., IV, S. 559f.

Wie so häufig in Kalbecks Biographie schafft die Verbindung von bestechender Beweisführung und ungenauer Deutung der Primärquellen ein rechtes Durcheinander, das seitdem die Wissenschaft verwirrt hat. Zunächst dürfte aus Brahms' Antwort auf Kalbecks Frage keineswegs zu folgern gewesen sein, daß Brahms das gesamte Lied oder auch nur Teile selbst komponiert hat. Als Kalbeck dann aber Melodie und Text in einer von Brahms nach Arnolds Sammlung angefertigten Abschrift von Volksliedern (unsere Quelle F1, die Arnold-Doppelblätter, mit der Aufschrift „Aus der Sammlung des Hrn. Arnold“, nicht das Arnold-Grimm-Manuskript, Quelle H, wie Kalbeck irrtümlich angibt) vollständig angegeben fand, dürfte für Kalbeck eigentlich kein Grund mehr vorhanden gewesen sein, weiterhin den Text des gesamten Liedes und die Melodie des ‚Abgesangs‘ Brahms zuzuschreiben. Kalbeck hätte Brahms' Bemerkung als Zeichen des Stolzes, ein so schönes einzigartiges Volkslied entdeckt und veröffentlicht zu haben, sehen müssen.

Max Friedlaender übernahm dann Kalbecks irrige Schlußfolgerung in seine Publikation der *Brahms Lieder* (Berlin 1922), ja sie klingt noch in Siegmund Helms' Monographie an²⁰. Morik umging die Frage geschickt, indem er „*In stiller Nacht*“ unter „Lieder ohne Quellenangabe“ einreichte. Auch Kross war durch Kalbecks unrichtige Bemerkung über die Arnold-Quellen irreführt und kannte daher die Arnold-Doppelblätter nicht. Er stellte deshalb auch nur fest, daß „*In stiller Nacht*“ in den Arnold-Quellen, die er untersucht hat (das Arnold-Grimm-Manuskript und Arnold 1862ff.), nicht vorkommt.

Auf den Arnold-Doppelblättern ist die gesamte Melodie mit dem Text der ersten Strophe von „*In stiller Nacht*“ unter der Titelüberschrift *Todtenklage* verzeichnet. Es können also kaum Zweifel darüber bestehen, daß Brahms von diesem Lied und seinem geistlichen Vorläufer „*Miserere mei, Deus*“ durch Arnold erfahren hat, aus dessen Sammlung er auch die übrigen Volkslieder auf diesen Manuskriptblättern übernommen hat. Es ist schwer zu sagen, warum Helms trotz Durchsicht dieser Manuskripte nicht auch zu diesem Schluß gekommen ist. Vielleicht waren es die zahlreichen Querverweise auf Arnim und Brentanos *Des Knaben Wunderhorn*, die ihn irreführt haben. Doch enthält *Des Knaben Wunderhorn* nur Gedichte, die Melodien müssen also aus anderer Quelle, eben aus Arnolds Sammlung, übernommen sein, wie Brahms auch auf den Doppelblättern angemerkt hat²¹.

In Arnold 1862ff. erschien keine Bearbeitung des Liedes „*In stiller Nacht*“ von Arnold, doch hat er es anscheinend für Singstimme mit Klavierbegleitung bearbeitet, aber nicht veröffentlicht. Das Brahms-Arnold-Doppelblatt (Quelle G) enthält den Baß, den Brahms an Stelle von Arnolds Fassung vorschlägt.

Die Zuschreibung von „Es war ein Markgraf über'm Rhein“

Werner Morik hat als erster die Beziehung zwischen Brahms' und Arnolds Bearbeitungen von „*Es war ein Markgraf über'm Rhein*“ eingehend behandelt (DV 1858, Nr. 8 unter der Titelüberschrift *Des Markgrafen Töchterlein* und Arnold 1862ff., Bd. 4, S. 7 unter der Titelüberschrift *Das jüngste Schwesterlein*)²². Außer einer Einleitung, die nur in Arnolds

²⁰ Helms, *Die Melodiebildung*, S. 98f.

²¹ Virginia Hancock merkte in ihrer ausgezeichneten Monographie *Brahms's Choral Compositions and his Library of Early Music* (Ann Arbor: UMI Research Press 1983) an, daß „*In stiller Nacht*“ auf den Arnold-Doppelblättern vorkommt und vermutet daher, daß Brahms den zweiten Teil der Melodie nicht selbst komponiert hat.

²² Morik, *Brahms und Volkslied*, S. 257f. Moriks Beispiele zum Vergleich von Brahms' und Arnolds Bearbeitungen gelten nur bedingt: Ausdrucksbezeichnung und Phrasierung (auch einige Bindungen) fehlen meist oder sind unrichtig wiedergegeben, die Dynamik ist vollständig außer acht gelassen.

Fassung erscheint, stimmen sie nahezu völlig überein. Aus stilkritischen Gründen schrieb Morik die Bearbeitung vorläufig Arnold zu, doch hat Brahms im eigenen Arnold 1862ff.-Exemplar eindeutig zu dieser Frage Stellung genommen: „(von J. B.)“.

Brahms könnte durchaus erst durch Arnold auf dieses Volkslied aufmerksam geworden sein. Die Fassung, die er in den DV 1858, Nr. 8 vertonte, kommt nämlich auf den Arnold-Doppelblättern (Quelle F1) unter der Titelüberschrift *Das jüngste Schwesterlein* vor. Brahms' erste Vertonung gelangte durch das Brahms-Arnold-Manuskript (Quelle G) in Arnolds Hände. Hier schrieb Brahms die gesamte Begleitung nieder und merkte an: „*Des Markgrafen Tochter.*‘ Anderer Versuch, bloß als Mittel zur Anregung u. zum Bedenken.“ Bei dieser Fassung weichen Arnolds und Brahms' Vertonungen an einer Stelle bedeutend voneinander ab (linke Hand, vorletzter Takt, bei der Stelle „keine Dienstmagd hier“), wo nämlich aufgrund einer Änderung Brahms' Absicht unklar ist. Arnold muß daher wohl eine eigene Version ausgearbeitet haben. Die Bleistifteintragungen in dieser Passage unter Brahms' Fassung in Quelle G könnten durchaus Arnolds ursprünglichen Versuch eines Ersatzes für diese unklare Passage darstellen (vgl. Anhang).

Als Brahms auf dieses Volkslied für seine DV 1894 zurückgriff, ersetzte er Arnolds Melodie durch die Fassung in ZK I (Nr. 7). Vielleicht hat er erst dann in Quelle F1 die Varianten zwischen Arnolds Melodie und der Version bei ZK angemerkt (der Eintrag wie auch das „Z“ am Schluß der Melodie sind mit Bleistift vorgenommen). Obwohl Brahms die ZK-Melodie wählte, behielt er die Begleitung seiner früheren Bearbeitung größtenteils bei: Der Anfang der Fassung in DV 1858 wird weitgehend zur Begleitung der ersten Phrase in den Strophen 1, 2 und 5 der DV 1894; den Schluß der Fassung in DV 1858 verwendete er für den Schluß der dritten und vierten Strophe.

Wie bereits gesagt, verarbeitete Arnold in seiner Bearbeitung von „*Es warb ein schöner Jüngling*“ (Arnold 1862ff. Bd. 4, S. 6) teilweise die Lesart, die Brahms auf dem Brahms-Arnold-Doppelblatt vorgeschlagen hatte. Brahms griff bei dem Vorschlag auf seine Bearbeitung von „*Ach Elselein, liebes Elselein*“ (DV 1858, Nr. 15, mit der gleichen Melodie wie „*Es warb ein schöner Jüngling*“) zurück, daher die Ähnlichkeit zwischen Arnolds und Brahms' Vertonungen der beiden Volkslieder, auf die Morik auch in seiner Monographie hingewiesen hat²³.

Brahms' erste Bekanntschaft mit „Josef, lieber Josef mein“ und die Anfänge des Geistlichen Wiegenlieds, op. 91, Nr. 2

In der Besprechung der Zeitspanne von Brahms' Beschäftigung mit Corner 1631 und der Anfertigung der Corner-Doppelblätter habe ich bereits den Beweis erbracht, daß Brahms diese Melodie aus zwei Quellen, nämlich Corner 1631 und Meister 1862, kannte und sich auf die letztere bezog, als er im April 1863 das Incipit des Liedes im Brief an Joachim

²³ Ebda., S. 261. Morik macht auf Parallelen zwischen Arnold und Brahms in den Bearbeitungen von drei weiteren Volksliedern aufmerksam: beide benutzen in „*Ich stand auf hohem Berge*“ (Arnold 1862ff., Bd. 7, S. 18 und DV 1894 Nr. 27) die vorletzte Phrase des Volkslieds als Grundlage für die melodische Gestaltung des Zwischenspiels; in beiden Bearbeitungen von „*Ach könnt ich diesen Abend*“ (Arnold 1862ff., Bd. 7, S. 4 und DV 1894 Nr. 26) beginnt die erste Phrase mit den gleichen Intervallen eines „Hornrufs“; in der Bearbeitung von „*Es reit ein Herr und auch sein Knecht*“ (Arnold 1862ff., Bd. 9, S. 8 und DV 1858 Nr. 28) lassen beide auf die erste, Unisono-Phrase einen Kanon in der Oktave folgen. In den ersten beiden Fällen könnten die Ähnlichkeiten durchaus darauf zurückzuführen sein, daß Brahms Arnolds Bearbeitungen kannte, wie Morik behauptet. Im letzten Fall dürfte jedoch das Umgekehrte der Fall gewesen sein, doch liegt kein Beweismaterial dafür vor.

schickte. Es wurde außerdem gesagt, daß Brahms die Corner-Melodie auf den Corner-Doppelblättern niederschrieb und im gleichen Zug die Varianten gegenüber Meisters Melodie anzeichnete, daß er auf eine andere Seite der Corner-Doppelblätter die Strophen 2–10 und den Anfang der elften Strophe aus Corner 1631 abschrieb und auf eine weitere Seite die Fassung des Liedes aus Johann Walters Tenorlied (1544) notierte, die in Partiturform in Meister 1862, Anhang II, enthalten ist. Hier sollte vielleicht auch gesagt werden, daß Brahms – vielleicht Anfang der 1860er Jahre – in Stimmheften in A-Wgm eine Vertonung dieser Melodie von Seth Calvisius, Anfang des 17. Jahrhunderts Thomaskantor und Theoretiker in Leipzig, entdeckt hatte und den Versuch unternahm, die sechsstimmige Motette in Partiturform zu schreiben. Die Partitur ist im Brahms-Nachlaß in A-Wgm (A 130, Blatt 11^r, 12^v) erhalten. Sie zeigt, daß für Brahms nach etwa zwei Dritteln der Transkription ernste Schwierigkeiten auftraten und er die Arbeit schließlich aufgegeben hat²⁴.

Brahms' besonderes Interesse an dieser Melodie kommt auch durch ihre Verwendung in der Violastimme seines *Geistlichen Wiegenlieds*, op. 91 Nr. 2, zum Ausdruck. Dieses Lied (1884 bei N. Simrock erschienen) ist die Vertonung eines Mariengedichts von Lope de Vega. Es erschien in Übersetzung in Emanuel Geibels und Paul Heyses *Spanischem Liederbuch* (1852)²⁵.

Die genaue Kompositionszeit des *Geistlichen Wiegenlieds* ist nicht ermittelt. Max Kalbeck verlegt sie auf den Winter 1863–64, da – wie er annahm – Brahms die alte katholische Melodie, die ihm zugrundeliegt, damals an Joseph Joachim geschickt hat²⁶. Wie bereits gesagt, ist der Brief aber nicht im Winter 1863–64, sondern im vorangegangenen Frühjahr geschrieben. Außerdem enthält er auch nur das Incipit und verspricht erst „ein wundervolles altes katholisches Lied zum häuslichen Gebrauch“. Es ist von der Melodie, noch nicht von Brahms' Bearbeitung die Rede. Die Anspielung „zum häuslichen Gebrauch“ könnte schon auf seine Bearbeitung für Alt (Amalie Joachim), Viola (Joseph Joachim) und Klavier (Brahms) hindeuten, andere Anzeichen sprechen allerdings für ein späteres Kompositionsdatum²⁷.

Die erste Erwähnung des *Geistlichen Wiegenlieds* erfolgte Anfang September 1864 im Brief von Joachim an Brahms: „Bitte ... schicke vorher von Baden aus das Wiegenlied, das Du mir wieder entwandt hast; ich werde es nun nächstens brauchen“²⁸. (Der Geburtstag von Joachims ältestem Sohn ist der 12. September 1864.) Dem Brief ist zu entnehmen, daß Brahms Joachim vor Anfang September ein Manuskript dieses Werks gegeben hatte und

²⁴ Zur vollständigen Wiedergabe von A-Wgm, A 130, siehe Hancock, *Brahms and his Library*. In den freigebliebenen Raum am Ende der aufgegebenen Calvisius-Partitur schrieb Brahms später (etwa 1872–1874) Skizzen zur letzten Strophe seines Duetts *Die Schwestern*, op. 61 Nr. 1 (vgl. George Bozarth, *Brahms's Duets for Soprano and Alto*, op. 61: *A Study in Chronology and Compositional Process*, in: *Studia Musicologica* 25/2, 1983).

²⁵ Brahms komponierte im April 1852, kurz nach Erscheinen des *Spanischen Liederbuchs*, ein Gedicht aus dieser Sammlung: *Spanisches Lied*, op. 6 Nr. 1.

²⁶ Kalbeck, *Brahms*, III, S. 301.

²⁷ Alfred von Ehrmann (*Johannes Brahms: Thematisches Verzeichnis seiner Werke*, Leipzig 1933, S. 87) und Max Friedlaender (*Brahms' Lieder*, Berlin und Leipzig 1922, S. 120–121) übernahmen Kalbecks Datierung. In seiner Chronologie der Brahms'schen Werke hat Rudolf Gerber Kalbecks Angabe korrigiert (*MGG* II, Sp. 197), Heinz Becker schuf jedoch in *Grove* 6, III, S. 184 mit der Angabe „?1878–84“ für das *Geistliche Wiegenlied* erneutes Durcheinander. (Der Verfasser nimmt an, daß Becker die Daten für das *Wiegenlied* und *Gestillte Sehnsucht*, op. 91, Nr. 1, wofür er „?1864–84“ angibt, versehentlich vertauscht hat. Doch liegt kein Grund vor, das erste Lied aus Opus 91 bereits 1878 anzusetzen.)

²⁸ Moser, *Brahms-Joachim*, VI, Nr. 277.

ihm dann wieder „entwandt“ hatte²⁹. Die Komposition scheint jedoch für Joachim und andere aus Brahms' Freundeskreis noch recht neu gewesen zu sein: erst im Oktober 1864 schrieb Joachim von dem *Wiegenlied* an Clara Schumann, für die sich allerdings erst nach dem 1. Januar 1865 eine Gelegenheit bot, das Stück zu hören³¹.

Aus Anlaß der Geburt von Joachims Sohn schenkte Brahms den jungen Eltern ein Autograph des *Geistlichen Wiegenlieds* (das gleiche Manuskript, das er ihnen zuvor „entwendet“ hatte?) mit der Widmung: „Zum 12. September für . . . Joachim mit herzlichstem Gruß von Johannes Br.“ (Für den Vornamen des Kindes ist Platz gelassen. Es dauerte auch noch mehrere Monate, bis darüber entschieden war³².) Dieses Manuskript enthält die Fassung, über die Joachim so begeistert im Brief an Clara Schumann schrieb. Der gegenwärtige Aufbewahrungsort des Manuskripts, das sich bis Dezember 1945 in amerikanischem Privatbesitz befunden hat, ist nicht zu ermitteln³³. Außerdem existiert in einer New Yorker Privatsammlung ein weiteres Autograph mit Widmung an Professor Ferdinand Bischoff in Graz, das dem Verfasser zugänglich war. Der Handschrift nach muß es jedoch „1872 oder später“³⁴ datiert werden und kann daher kaum Aufschluß über die Entstehungsgeschichte des Werkes geben.

Als einzige Quelle gewährt vielleicht das Manuskript einer Singstimme mit Stichnoten für die Viola einen Einblick in die Version von 1864. Es ist von einem unbekanntem Kopisten

²⁹ Brahms hat das Manuskript vielleicht zurückerbeten, um die Komposition zu überarbeiten und weitere Kopien anfertigen lassen zu können, oder aber – wenn es sich um das gleiche Manuskript handelt, das er nach dem 12. September den Joachims schenkte (siehe unten) – um eine Widmung einzutragen. Anfang 1878 besaß Hermann Levi ein Manuskript des *Geistlichen Wiegenlieds*, das er für Elisabeth von Herzogenberg kopierte (Leopold Schmidt, Hrsg., *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Hermann Levi* „= *Johannes Brahms Briefwechsel*, Bd. 7, Berlin 1910; Nachdruck Tutzing 1974, Nr. 119). Möglicherweise hatte er es schon im Sommer 1864 erhalten, als er Brahms persönlich kennenlernte. Im Brief vom 20. Dezember 1866 an Clara Schumann (Berthold Litzmann, Hrsg., *Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, 3 Bde., revidierte Auflage, Leipzig 1907–1910, III, S. 198) schlug er vor, Frau Schumann möchte doch Brahms veranlassen, ein Heft der Lieder, darunter das *Wiegenlied*, *Von ewiger Liebe* (op. 43 Nr. 1), *Die Mainacht* (op. 43 Nr. 2) und *Verzweiflung* (op. 33 Nr. 10) zu veröffentlichen. Nachforschungen über Levis Sammlung von Brahms-Manuskripten haben ergeben, daß er Autographe der Lieder *Von ewiger Liebe* und *Verzweiflung* besaß (vgl. George S. Bozarth, *First Generation of Brahms Manuscript Collections*, in: *Notes* 39, 1983).

³⁰ Johannes Joachim und Andreas Moser, Hrsg., *Briefe von und an Joseph Joachim*, 2 Bde., Berlin 1911–1913, II, S. 352, und Litzmann, *Schumann-Brahms Briefe*, I, Nr. 219.

³¹ Litzmann, *Schumann-Brahms Briefe*, I, Nr. 225.

³² Vgl. Joachim und Moser, *Joachim Briefe*, II, S. 351f., Litzmann, *Schumann-Brahms Briefe*, I, Nr. 219, 222 und 224; Moser, *Brahms-Joachim*, IV, Nr. 278.

³³ Dieses Manuskript stellte Joachim 1899 in Meiningen aus (*Katalog einer kleinen Brahms-Ausstellung aus Anlaß der Enthüllung des Brahms-Denkmal von A. Hildebrandt zu Meiningen 7.–11. Oktober 1899*, Meiningen: Keyßner Hofbuchdruckerei 1899, Nr. 147). Es ist im Versteigerungskatalog 46 von Liepmannssohn (30.–31. Mai 1921, Nr. 19) und in den Katalogen 7 (1922, Nr. 30) und 8 (1925, Nr. 24) von Paul Gottschalk angeboten und beschrieben. Charles Sessler, Philadelphia, erwarb dieses Manuskript 1925 durch Gottschalk und verkaufte es im April 1927 an Robert P. Esty in Philadelphia, der es am 28. Dezember 1945 durch die Vermittlung Sesslers an ein Mitglied der Familie Kallir in New York weiterverkaufte.

Es war wohl auch das Manuskript, nach dem die Joachims 1873 das *Wiegenlied* mit Theodor Billroth musizierten. Im Brief vom 22. Januar 1885 an Eduard Hanslick erinnert sich Billroth, damals bereits anerkannter Chirurg an der Wiener Universität, dieses Abends vor dem Zerwürfnis der Joachims: „Von den beiden Liedern mit Bratsche ist mir das zweite das liebere; es ist der junge Brahms mit seiner ganzen Eigentümlichkeit der Harmonisierung und der Kontrapunktik. Die junge Frau Joachim sang das freilich vor zwölf Jahren schöner, sie liebte damals noch ihren Mann schwärmerisch und er sie; sein Spiel war unendlich poetisch – es bleibt mir für immer eine schöne Erinnerung; wir waren den ganzen Abend zu Dreien allein, er spielte und sie sang, beide zu ihrem und zu meinem herzlichen Vergnügen. Wie schade, daß das nun alles vorbei ist; damals schien es ‚ewig-ewig‘ dauern zu müssen“ (Otto Gottlieb-Billroth, Hrsg., *Billroth und Brahms im Briefwechsel*, Berlin und Wien 1935, S. 364).

³⁴ Die Auflösungszeichen in diesem Manuskript gleichen denen in Brahms' Schrift ab 1872; vgl. S. 184. Dieses Manuskript ist im Katalog 33 von V. A. Heck (1927, Nr. 7) zum Verkauf angeboten und gehörte in den 30er Jahren Dr. Helmuth von Hase in Leipzig; die erste Seite ist in Alfred v. Ehrmann, *Johannes Brahms: Weg, Werk und Welt* (Leipzig 1933) S. 89, gegenüber faksimiliert.

für Brahms geschrieben (Wiener Stadt- und Landesbibliothek M.H. 12101/c.)³⁵. Da Brahms von dem gleichen Kopisten die Stichvorlage für „*Liebe kam aus fernen Landen*,“ op. 33 Nr. 5 (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg) vorbereiten ließ, die er im Oktober 1864 verschiedenen Verlegern angeboten hat³⁶, könnte das Manuskript der Singstimme zum *Geistlichen Wiegenlied* ebenfalls aus dieser Zeit stammen. Sollte dies tatsächlich der Fall sein, dann belegt diese Quelle, daß die wesentlichen strukturellen und melodischen Elemente schon etwa im Oktober 1864 in ihrer endgültigen Form vorhanden waren. Es treten jedoch zwei deutliche Abweichungen in der Singstimme auf. Bei der ersten handelt es sich um die mittleren Zeilen der zweiten und vierten Strophe im Gedicht, nämlich um „O rauschet nicht also!“ (Takt 48–49) und „O all ihr Engel“ (Takt 125–126), wo Brahms zunächst Marias Worte, wie in Beispiel 1 (S. 197) angegeben, vertonte. Danach strich er diese Passagen mit Tinte durch und trug die Fassung der Ausgabe von 1884 ein. Eine Untersuchung der Phrasenstruktur und des harmonischen Rhythmus scheint die Ursache für diese Überarbeitung aufzudecken (siehe Diagramm 2). In der ursprünglichen Fassung dieser Passagen trugen erweiterter harmonischer Rhythmus, gedehnte Phrasenlänge sowie stärkere Sonorität und melodischer Höhepunkt dazu bei, die Dramatik des Augenblicks hervorzuheben. Die Unterbrechung, die die dreitaktige Einheit im gleichförmigen Fluß der zweitaktigen Phrasenglieder bringt – alle übrigen Phrasen der Singstimme bestehen aus zweitaktigen Gliedern, und alle vollständigen Phrasen erstrecken sich, wie auch im *cantus firmus*, über vier oder sechs Takte – sollte vielleicht das Toben des Sturms wiedergeben. Dies wird auch durch die unruhigen Arpeggios in der Viola- und der Klavierstimme zum Ausdruck gebracht. Auf Marias Befehl hin legt sich der Sturm: die Tonalität beruhigt sich, die Melodie beginnt einen dreiklangsgebundenen, sequenzierenden Abstieg, die Phrasenglieder schreiten wieder gleichförmig fort, und der harmonische Rhythmus verlangsamt sich allmählich. Als ortsgebundene Textausdeutung ist die dreitaktige Einheit zwar wirkungsvoll, im größeren Zusammenhang gesehen, vielleicht aber doch

³⁵ Dies ist eines der Manuskripte, die Frau Celestine Truxa, Brahms' Zimmerwirtin vom Jahr 1886 an, zerrissen aus dem Papierkorb des Meisters rettete.

³⁶ Vgl. Altmann, *Brahms-Breitkopf & Härtel ... J. Rieter-Biedermann*, Nr. 97–99.

³⁷ Außer den beiden Abweichungen in der Singstimme sind im Manuskript von 1864 zwei frühere Fassungen für das Ende des Zwischenspiels nach der zweiten Strophe erhalten. Die Stichnoten verraten, daß dieses Zwischenspiel ursprünglich ebenso lang war wie das nach der ersten und dritten Strophe. Die vom Kopisten überlieferte Fassung schließt mit einem Wechsel zur Dupelunterteilung des $\frac{6}{8}$ -Taktes, was ein *ritardando* ergibt:



Brahms änderte dies (mit Bleistift) in eine Hemiola, die das Tripelmetrum des folgenden Abschnitts vorbereitet:



In der endgültigen Fassung strich er diesen letzten Takt völlig und legte den Sprung $c'-b'$ der Klavierstimme in den vorhergehenden Takt.

unangebracht. Durch Kürzung dieser Einheit auf zwei Takte behält Brahms den ausgewogenen Fluß der Komposition selbst im Augenblick größter Anspannung, im tobenden Sturm, bei. Dadurch bringt er den dauernden Seelenfrieden und die innere Ausgewogenheit Marias zum Ausdruck, die über dem schlafenden Kind wacht.

Die zweite bedeutsame Abweichung tritt am Ende der ersten Periode des unruhigen ‚dreizähligen‘ Abschnitts, Takt 80–81, auf. Hier liegt die Singstimme in der Fassung von 1864 um einen Ganzton tiefer als in der veröffentlichten Fassung (siehe Beispiel 2, S. 197). Eine derartige Abweichung könnte jedoch auf einem bloßen Schreibfehler beruhen, besonders wenn der Kopist nach einer Vorlage schrieb, in der die gesamte Komposition einen Ton tiefer stand. Eine falsche Vorzeichnung (zwei ♭-Vorzeichen) am Anfang der Singstimme spricht für diese Annahme. Allerdings ist kaum anzunehmen, daß Brahms dieses Werk in *Es*-dur gesetzt hat, wenn der *cantus firmus* in Ionisch-*F* steht. Wahrscheinlicher ist, daß die tiefere, von Brahms ja auch nicht korrigierte Fassung, tatsächlich seine ursprüngliche Absicht darstellt. Durch den Wechsel von der Dur-Dominante zur Moll-Subdominante wollte er vielleicht die Niedergeschlagenheit Christi zum Ausdruck bringen, der den Kummer der Welt trägt. Bei weiterer Überarbeitung entschloß sich Brahms, bis zum Ende der ursprünglichen achttaktigen Periode bei der Dominante zu bleiben und die ausdrucksvollere Fassung der folgenden Wiederholung der Zeile beizubehalten.

Die Kompositionsgeschichte von „O Heiland reiß die Himmel auf“, op. 74 Nr. 2

Siegfried Kross distanzierte sich in seiner Monographie über Brahms' Chorwerke von Kalbecks Behauptung, daß die Motette „*O Heiland reiß die Himmel auf*“, die 1878 als op. 74 Nr. 2 erschienen ist, aus der Zeit von Brahms' Beschäftigung mit Corner stamme³⁸. Kalbeck hatte behauptet: „Brahms fand das Gedicht . . . im Winter 1863/64 auf der Wiener Hofbibliothek, und zwar in Corners großem katholischem Gesangbuch. Text und Melodie stachen ihm in die Augen, und er notierte beide. Seine Bearbeitung, welche die kontrapunktische Studie zum Kunstwerk erhob, wird nicht viel später entstanden sein . . .“³⁹. Der Text zu dieser Motette findet sich zwar, wie Kross feststellte, tatsächlich in Corner 1631, doch ohne Melodie. Er nahm daher an, daß es sich bei der Motette, die Brahms am Heiligen Abend 1860 komponiert hatte⁴⁰, wie er an Clara Schumann schrieb, die sie später so heftig kritisierte⁴¹, um „*O Heiland reiß die Himmel auf*“ gehandelt haben könnte.

Die Corner-Doppelblätter lösen auch diese Frage. Wie bereits oben in der Besprechung der Datierung dieser Manuskripte angedeutet, hatte Brahms sich die Titelüberschrift mit dem Text der Strophen zwei bis sieben auf einem der Doppelblätter notiert und dafür als Quelle Corner 1631 angegeben. Nur der Text ist mit Tinte notiert, die Melodie fehlt, da – wie Kross mit Recht bemerkt – auch in Corner 1631 keine Melodie angegeben ist. Bei der Titelüberschrift merkte Brahms mit Tinte ein „NB“ an und fügte nach der siebten Strophe zwei weitere „NB“ mit folgenden Anmerkungen in Tinte an: „NB: Im Thon: *Conditor alme*

³⁸ Kross, *Die Chorwerke*, S. 28 und 360f.

³⁹ Kalbeck, *Brahms*, III, S. 164.

⁴⁰ Litzmann, *Brahms-Schumann*, I, Nr. 172.

⁴¹ Ebda., I, Nr. 183 (S. 372).

Syderum“ und „NB: die Mel. (vide Meister) fehlt. (*Conditore alme Syd.* S. 44 Corner).“ Bei der ersten Anmerkung handelt es sich um Corners Hinweis für den Benutzer des Gesangbuchs auf ein Lied mit dieser Überschrift, dessen Melodie auch auf den Text paßt. Das zweite „NB“ ist eine Gedächtnisstütze für Brahms selbst. Es soll ihn daran erinnern, daß in Corner 1631 keine Melodie angegeben ist, Melodie und Text aber in Meister 1862 zu finden sind und das Lied „*Conditore alme Syderum*“ bei Corner auf S. 44 steht. Bei Meister (Nr. 16, S. 166) ist jedoch nur die erste Strophe mit der Melodie zum alten lateinischen Text „*Rorate coeli*“ angegeben, daher griff Brahms für die Strophen, die bei Meister fehlen, auf Corner 1631 zurück.

Brahms' Interesse an diesem Lied kann daher erst aus der Zeit nach 1862 (Erscheinungsdatum von Meister) stammen. Es konnte also noch nicht diese Motette gewesen sein, von der Brahms Clara Schumann im Dezember 1860 schrieb. Da Kross an Hand von Briefen eindeutig bewiesen hat, daß es sich bei der Motette auch nicht um „*Es ist das Heil uns kommen her*“, op. 29 Nr. 1, gehandelt haben kann (deren Entstehungszeit Brahms im eigenen *Werkverzeichnis*, Wiener Stadt- und Landesbibliothek HIN 32866, mit August 1860 angibt) muß es also eine weitere frühe Motette von Brahms gewesen sein, eben eines der vielen Frühwerke, die uns nicht überliefert sind.

Kross nahm an, daß es sich damals um die Motette op. 74 Nr. 2 handelte und Brahms sie aufgrund von Clara Schumanns Kritik bis 1878 zurückgehalten habe. Da Brahms aber die Choralmotette vom Weihnachtsfest 1860 anscheinend nie veröffentlicht hat, muß ihn wohl Clara Schumanns Mißfallen daran zur Vernichtung des Werks bewogen haben. Brahms hat das Volkslied „*Es flog ein Täublein weiß*“ in dem freigebliebenen Raum rechts des Textes zu „*O Heiland reiß die Himmel auf*“ notiert, er kann die Strophen der Motette also nur vor 1864 eingetragen haben, als er jenes Volkslied in den DV 1864 bereits veröffentlicht hatte.

Über dem Textbeginn „*O Heiland reiß die Himmel auf*“ notierte Brahms mit Bleistift die drei Anfangstakte von Meisters Melodie zu diesem Text und brachte darüber, auch mit Bleistift, ein großes Fragezeichen an. Das „NB“ vor dem Notenbeispiel gehört zu einer Reihe von Bleistiftnotierungen rechts unten auf der Seite: „NB: *O Heiland? Melodie*“, dann folgen drei Textanfänge: „*Ach Seele willst du ewgem Leid*“, „*Ach lieber Herre J.[esu] Chr.[ist] / weil du ein Kind geborn bist*“ und „*Es gingen drei Frauen*“. Da Corner und Meister verschiedene Melodien für „*O Heiland reiß die Himmel auf*“ vorschlugen, fragte sich Brahms vielleicht, ob dieser Text auch auf andere Melodien passen könnte. Das Metrum all dieser Textanfänge ist jambisch, einer drei-, die anderen vierfüßig. Die ersten beiden Textanfänge numerierte er am Ende mit „1“ und „2“ und schrieb zwischen die Zahlen den Namen „Wackernagel“, was sich auf Philipp Wackernagels *Kleines Gesangbuch* (1860) bezieht. Wie bereits gesagt, besaß Brahms ein Exemplar mit dem Datumvermerk „1864“ auf dem Innendeckel. Dies könnte darauf hindeuten, daß Brahms' Arbeit an „*O Heiland reiß die Himmel auf*“ ins Jahr 1864 oder später zu verlegen ist. Doch auch Meister verweist in seiner Einführung auf diese beiden Melodien und gibt an, daß sie bei Wackernagel zu finden sind. Brahms hat sich diesen Hinweis in seinem Exemplar unterstrichen⁴². Daher kann bisher mit Sicherheit nur festgestellt werden, daß sich Brahms ab 1862 mit „*O Heiland reiß die Himmel auf*“ beschäftigt hat und daß am 21. Februar 1870

⁴² Meister 1862, S. 128 f.

eine eigene Bearbeitung vorgelegen haben muß. Er schrieb damals an Max Bruch: „Kennen Sie denn die alte herrliche Melodie zum *Rorate coeli*? Ich habe gelegentlich eine ältere (mir liebere) deutsche Übersetzung in Motetten und Variationenform gesetzt“⁴³.

Die Vorbereitung der Bearbeitungen von Corner-Melodien in den DV 1864

Bei siebzehn Melodien, die Brahms auf die ersten vier Corner-Doppelblätter (Quelle B1) abgeschrieben hat, merkte er mit Bleistift ein „NB“ an, und bei vier dieser Melodien nahm er eine Takteinteilung vor. Dies ist ein erstes Anzeichen dafür, daß er einige Melodien aus Corner in moderne Notation umschreiben und dann eine Bearbeitung vornehmen wollte. Von den siebzehn Melodien schrieb er elf auf ein fünftes Doppelblatt ab (Quelle B2) und fügte drei weitere hinzu⁴⁴. Wie bereits angedeutet, notierte er die Melodien im Violinschlüssel auf dem oberen System von Zweierakkordladen, gab sie in moderner Notation wieder, fügte Taktstriche ein und transponierte auch einige in andere Tonarten. Ohne Zweifel war es zunächst seine Absicht, alle diese Lieder und vielleicht noch andere zu bearbeiten. Er hätte damit um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine Parallele zu Bachs Harmonisierungen deutscher Choräle geschaffen. Schließlich skizzierte er auf diesem Doppelblatt nur Bearbeitungen zu drei der Melodien: „*Komm Mainz, komm Bayern, komm Österreich*“, „*Tröst die Bedrängten . . . S. Raphael*“ und „*Wach auf, mein Kind*“⁴⁵.

Die Fassung von „*Tröst die Bedrängten*“, DV 1864, Nr. 7, wie sie in Tinte auf Blatt 1^v der Quelle B2 skizziert ist, enthält keinerlei Anzeichen von kompositorischer Arbeit oder Änderungen und ist praktisch in gleicher Form in den Druck übergegangen. Sehr wahrscheinlich hatte Brahms seine einfache vierstimmige Vertonung vollständig im Kopf erarbeitet, ehe er sie niederschrieb. Als er an dem Autograph der DV 1864 arbeitete, das als Stichvorlage an den Verleger gehen sollte (Library of Congress, Washington), dachte Brahms anscheinend zunächst an einige kleinere Änderungen, blieb aber schließlich bei der ursprünglichen Fassung.

Ganz im Gegensatz zu diesen vollendeten Skizzen zu „*Tröst die Bedrängten*“ stehen die Bleistiftskizzen zu „*Wach auf, mein Kind*“, DV 1864, Nr. 12. Sie geben nur im Umriß Brahms' Absicht wieder, doch ist die endgültige Fassung im großen und ganzen, wenn auch nicht im Detail bereits zu erkennen. In der veröffentlichten Fassung und im Autograph liegt der cantus firmus im Sopran, und die übrigen Stimmen beginnen jede Phrase mit einer Nachahmung der obersten Stimme. So ist es auch in der Struktur der Skizzen vorgemerkt: angedeutet sind hier die nachahmenden Einsätze für den Alt (in Umkehrung) und den Baß (in der Augmentation) in der ersten Phrase, für den Alt und den Tenor (in einfacher Nachahmung) und den Baß (in Augmentation) in der zweiten Phrase, für den Alt in der dritten und den Tenor in der vierten Phrase (beide in einfacher Nachahmung). Dann sind unten auf der Seite einige Anhaltspunkte für eine Baßimitation (in Umkehrung) in der dritten Phrase gegeben, die aber nicht ausgeführt worden sind. Diese Skizze ist jedoch noch sehr unvollständig, und die meisten Einzelheiten müssen erst ausgearbeitet werden. Da jedoch das Autograph in der Library of Congress fast keine Korrekturen enthält, dürften ehemals weitere Skizzen oder ein Entwurf existiert haben.

Die Skizze zu „*Wach auf, mein Kind*“ enthält ebenfalls Änderungen in Tinte, die sich mit der Schwierigkeit bei der Takteinteilung der dritten bis einschließlich fünften Phrase befassen. Das Problem tauchte bereits auf, als Brahms die Abschrift von Corners Melodie in ursprünglicher Notation in Quelle B1 vornahm (siehe Beispiel 3 [S. 198] zu dieser und den folgenden Versionen). Hier unterteilte er die Melodie mit Bleistiftstrichen in Takte, verbesserte dann die Einteilung in der fünften Phrase, um die erste Semibrevis (in meinem Beispiel durch eine Viertelnote wiedergegeben) von der ersten auf die zweite Zählzeit des Taktes zu verlegen. Damit fallen die betonten Silben von

⁴³ Altmann, *Brahms-Bruch, Deiters*, Nr. 5.

⁴⁴ Möglicherweise schrieb Brahms auch die übrigen sechs Melodien, die in Quelle B1 mit „NB“ bezeichnet sind, und „*Es flog ein Täublein weiß*“ sowie vielleicht einige andere auf ein weiteres Doppelblatt, das heute verloren ist.

⁴⁵ Eine kurze Besprechung dieser Skizzen erscheint auch bei Hancock, *Brahms and his Library*. Ich akzeptiere ihre Folgerungen bis auf diese: Die ersten beiden Skizzen zu „*Komm Mainz, komm Bayern, komm Österreich*“ sollten in umgekehrter Reihenfolge angeordnet werden und eine weitere Stufe vor dieser angenommen werden (vgl. Hancock mit meiner Besprechung unten).

„wälzet“ und „Federn“ zwar auf den schweren Taktteil, es entsteht aber auch eine Phrase, bei der nicht die Semibrevis auf die erste Zählzeit fällt.

Brahms hatte in der ursprünglichen Wiedergabe in Quelle B2 die Takteinteilung der dritten und vierten Phrase dadurch beträchtlich vereinfacht, daß er darauf verzichtete, von der Viertel- zur Achtelnote überzuwechseln. Die Hauptschwierigkeit bei dieser Lösung ist nun allerdings, daß zwar die dritte Phrase auf der ersten Zählzeit des Taktes, die parallele vierte Phrase jedoch auf der zweiten beginnt. Außerdem fallen die letzten betonten Wörter im Text jeder dieser Phrasen („kräht“ und „dreht“) im Gegensatz zu den jeweils letzten Wörtern aller übrigen Phrasen im Lied auf unbetonte, zweite Zählzeiten.

Brahms' überarbeitete Fassung in der Quelle B2 schafft diese Schwierigkeiten aus dem Weg. Als einzige weitere Korrektur strich er in dieser Fassung den $\frac{2}{4}$ -Takt am Ende der vierten Phrase und behielt statt dessen den $\frac{3}{4}$ -Takt bei. Damit fällt der Beginn der fünften Phrase wie auch in der überarbeiteten Fassung der Quelle B1 auf eine unbetonte Zählzeit. Die Fassung im Autograph folgt mit einer Ausnahme der überarbeiteten Wiedergabe. Zwischen der vierten und fünften Phrase schaltete Brahms eine Viertelpause ein und schuf damit mehr Raum für das nachahmende Vorausgreifen in der Melodie der fünften Phrase.

Für die Bearbeitung von „*Komm Mainz, komm Bayern, komm Österreich*“, DV 1864, Nr. 4, änderte Brahms die Rhythmik in Corners Melodie an zwei Stellen (siehe Beispiel 4, S. 199). Einmal in der letzten Phrase bei „zu der“, wo er die beiden Minima um das Doppelte verlängerte und als zwei Viertelnoten wiedergab. Damit wird ein vorübergehender Taktwechsel erforderlich. Brahms fügte zunächst einen Allabreve-Takt ein, sah dann aber die damit verbundene Änderung im tactus und entschied sich für den Vierertakt.

Die zweite Änderung im Rhythmus erfolgt beim Übergang vom zwei- zum dreizähligen Takt (Brahms bestimmt den Wechsel vom Vierer- zum $\frac{6}{4}$ -Takt durch $\text{♩}=\text{♩}$), wo er bei der Behandlung der beiden Brevispausen, die am Beginn des tripla-Abschnitts auftreten, schwankte. Beim Abschreiben von Corners Melodie ließ er diese Pausen einfach unbeachtet und ging direkt in den tripla-Abschnitt über (die letzte Semibrevis des dupla-Abschnitts hatte er zunächst durch halbe Noten wiedergegeben, er änderte sie jedoch gleich in eine Viertelnote, um die Anakrusis des tripla-Abschnitts einschalten zu können). Bei der Niederschrift der ersten Bleistiftskizzen zu den Begleitstimmen fügte er dann die Pausen zwischen diesen Teilen wieder ein und setzte darunter eine Vorimitation von sechs Taktschlägen durch Tenor und Baß unisono. Wahrscheinlich erschien ihm die Struktur an dieser Stelle zu dünn, so setzte er unter die ursprüngliche Fassung eine andere, vollere Lesart, bei der der Baß dem Tenor in der Umkehrung folgt. Bei einem weiteren Versuch schuf Brahms schließlich eine noch kunstvollere Lesart, bei der er noch einmal sechs Taktschläge Vorimitation einschaltete und jede Stimme, vom Baß bis zum Sopran, für sich eintreten ließ. Vielleicht wollte er dadurch die verschiedenen Anrufungen, mit denen das Lied beginnt, polyphonisch wiedergeben, ehe er die vier Stimmen zum gemeinsamen an St. Emeran gerichteten Gebet vereinigte. Diese letzte Fassung verwarf Brahms allerdings sofort wieder und strich sie in Quelle B2 durch. Wahrscheinlich schien sie ihm zu kunstvoll und überstieg auch zu sehr den von Corner vorgesehenen Raum.

Bei der Niederschrift des Autographs, das sich heute in der Library of Congress befindet, benutzte Brahms zunächst die zweite Version aus Quelle B2, änderte aber auch diese noch einmal, ehe er das Autograph an den Verleger schickte. In der endgültigen Fassung ließ Brahms die von Corner vorgesehenen Pausen völlig außer acht und ging gänzlich von der Vorimitation ab. Statt dessen wählte er einen einfachen homophonen Refrain, der die anrufenden Stimmen sofort vereinigt, und verwandte nur in den einleitenden Phrasen des Liedes polyphone Imitation, was einem so schlichten, kurzen Bittgesang weit eher angemessen ist.

(Übersetzung Wiltrud Martin)

Anhang. Wiedergabe des Brahms-Arnold Manuskripts (Quelle G), mit Anmerkungen versehen

Dieses Brahms-Autograph wurde von J. A. Stargardt, *Versteigerungskatalog 618* (27. und 28. November 1979) Nr. 720 angeboten, Abbildung von Blatt 1^r auf S. 215 des Katalogs; es ging in US-Privatbesitz über.

Blatt 1^r:

„Im ‚verl. Schwimmer‘ ist mir Manches etwas widerharig. / Versuch, es anders zu machen.“ [und rechts:] „Das andre u. namentlich das/fis moll Lied außerordentlich/gelungen.“

[Es folgt das Notenbeispiel einer geringfügigen Variante zur Begleitung der Nr. 15 aus DV 1858, *Die beiden KönigsKinder*, „Ach Elselein, liebes Elselein“, Takt 1–12; die Melodie dieses Liedes erscheint auf dem Arnold-Doppelblatt (Quelle F1) mit dem Text „Es warb ein schöner Jüngling“ unter der Überschrift *Der verlorne Schwimmer*; in Arnolds Bearbeitung sind Brahms' Vorschläge teilweise verarbeitet, sie erschien in Arnold 1864, Bd. 4, S. 6. Die Bemerkung über das „fis moll Lied“ könnte sich auf Arnolds Bearbeitung von „Soll sich der Mond nicht heller scheinen“ (Arnold 1864, Bd. 1, S. 6) beziehen.]

„‚Todtenklage‘ sehr gut. Aber ich glaube Sie hörten den Baß eigentlich anders, die Bezeichnung weist schon darauf / hin. / Spielen Sie es einmal so:“

[Es folgt der Baß zur *Todtenklage*, „In stiller Nacht“, mit zwei Anmerkungen, die sich auf Stellen in Takt 3 und 8 beziehen:] „X das ces will mir nicht gefallen“ [und] „X durch das hohe es / hebt sich der Accord.“

Blatt 1^v:

„‚Des Markgrafen Tochter‘ Andrer Versuch, als Mittel zur Anregung u. zum Bedenken.“ [Das Wort „blos“ ist nachträglich vor dem Wort „als“ eingefügt.]

[Es folgt ein Notenbeispiel, das praktisch mit der Begleitung zu DV 1858 Nr. 5 *Des Markgrafen Töchterlein*, „Es war ein Markgraf überm Rhein“, identisch ist.]

„‚Gartengeheimniß.‘“ [Es folgt das Notenbeispiel von Teilen einer Begleitung zu „Erlaube mir, fein's Mädchen“ (vgl. DV 1864, Nr. 17; DV 1897 Nr. 2; HF), darunter schrieb Brahms:] „vom 5^u Takt —?,“ „auf der andern Seite besinne ich mich /auch, ob mirs paßt.“ [und] „‚Glück im Schlafe‘ da irrt die Begleitung mir auch ein wenig zu viel herum.“

[Rechts dieses letzten Notenbeispiels ist mit Bleistift eine andere Version für die Takte 11, 1. Zählzeit bis Takt 12, 1. Zählzeit zur Begleitung von *Des Markgrafen Tochter* angegeben; eine Bearbeitung zu „Es steht ein Baum in Österreich“ unter der Überschrift *Glück im Schlafe* kommt bei Arnold 1864 (Band 4, S. 8–9) vor.]

Blatt 2^r:

„Einige Bleifeder = Notizen stehen auf den betreff. Blättern. Im Ganzen sind diese Lieder / viel u. manche sehr gelungen. Wenn nur Alle so werden, wie jetzt einige, das fis moll etc.“

„Ich erinnere nicht mehr die Begleitung zur ‚unverhoffe [!] Begegnung.‘ Gibt sie Ihnen zu bedenken / so setze ich hier eine her zur Anregung.“

[Es folgt das Notenbeispiel der Begleitung zu DV 1858 Nr. 6, *Der Reiter*, „Der Reiter spreitet seinen Mantel aus“.]

Diagramm 1. Anordnung und Inhalt der Corner Doppelblätter (Quelle B1)

Blatt 1	1 ^r : „ <u>Corner</u> .“ 1 ^v : Die Nrn. 42, 191, 194, 195, 328, 87, 364, 420, 328, 373
Doppelblatt 1, Blatt 1	Überschrift: „ <u>Corner 1631</u> “ sowie die Nrn. 2, 3, 5, 7–9, 24
Doppelblatt 2, Blatt 1	Überschrift: „ <u>Corner 1631</u> “ sowie die Nrn. 32, 34, 38, 44, 45, 54, 60, 66, 69, 75, 90
Blatt 2	Überschrift: „ <u>Corner</u> .“ & Nos. 100, 123, 135, 138, 140, 146, 150, 181, 191, 194, 208, 223, 225; 54
Doppelblatt 3, Blatt 1	Überschrift: „ <u>Corner 1631</u> .“ sowie die Nrn. 240, 248, 250, 267, 275, 277, 287, 326
Blatt 2	Nos. 331, 366, 367; 419, 439
Doppelblatt 1, Blatt 2	Überschrift: „ <u>Corner 1631</u> “ sowie die Nrn. 379, 391, 392, 418, 432, 439; 293, 295, 87
Blatt 2	Die Nrn. 39, 41, 138

Diagramm 2. Phrasenstruktur und harmonischer Rhythmus im *Geistlichen Wiegenlied*, Takt 40–57

Takt	40	42	44	46	48	50	52	54							
Phrasenstruktur	4 2 + 2		4 2 + 2		5 3 + 2 + 2 + 4										
Harmonischer Rhythmus	1	1	1	1	1/2	1/2	1	1/2	1/2	1	1 1/2	1 1/2	2	2	4
	Geändert in:														
	2 + 2 + 2 + 4														
	1 1 2 2 4														

Beispiel 1. Frühe Fassung des *Geistlichen Wiegenliedes*, Takt 48-49 und 125-126

	48a (125a)	48b (125b)	49 (126)	50 (127)	51 (128)
Alt					
Möglicher Baß					
Harmonie					

Beispiel 2. Frühe Fassung des *Geistlichen Wiegenliedes*, Takt 80-81

	80	81
Alt		
Möglicher Baß		

Beispiel 3.

Die Phrasen 3-5 der Melodie zu „Wach auf, mein Kind“ und Brahms' verschiedene Versuche der Takteinteilung nach den Corner-Doppelblättern (Quellen B1 und B2).

	Phase 3	Phase 4	Phase 5
Corner 1631			
	und dir von vier odr fun - fen kräht	der komt zu spät der sich lang dreht'	und wäl - zet in den Fe - dern um
Strenge Zweiereinteilung			
Fassungen der Quelle B1			
			geändert in: 
Ursprüngliche Fassungen der Quelle B2			
Revidierte Fassungen der Quelle B2			
			geändert in: 
Fassung im Autograph und im Druck			

Beispiel 4. „Komm Mainz, Komm Bayern, Komm Osterreich“; Corner 1631 und Brahms' Bearbeitung (Skizzen, Autograph, Druck)

Corner 1631

Komm Mainz kom Bayern kom Oe-ster-reich kom A-qu-tan kom ganz Frank-reich

Rufft al-le an S. Em-me-ran sein vor-bitt uns ge-leyt zu der e-wi-gen Se-lig-keit.

Skizzen (A-W gm)

*Sopran: $d \rightarrow d$

al-le an

ein-Vor-bitt

geändert in:

geändert in:

Allegro (Soli)

Autograph (US-WG)

*Alt: $d \rightarrow d$ **Bass: $d \rightarrow d$

geändert in: (= Druck)

(Chor)

$(d = d)$