

Zeitgenossen verkörpert sah, hat er in seinem Lexikon-Artikel über Hindemith in Sätzen formuliert, die wie eine Quintessenz und ein Vermächtnis seiner selbst anmuten:

„In Hindemiths Künstlertum lebt etwas von der Art der alten Meister, von jener ungebrochenen Einheit des Handwerkers, Technikers und schöpferischen Künstlers . . . (Die) Urwüchsigkeit seiner musikalischen Schaffenskraft, die unbedingte Redlichkeit seiner im Ethischen wurzelnden Persönlichkeit und die in strenger Schulung erworbene Meisterschaft bewahrten seine Kunst in allen ihren Wandlungen davor, ins Bodenlose eines spielerischen Artismus abzugleiten . . . Zuwider ist ihm, was an freischwebende l'art pour l'art-Gesinnung oder gar an Literatengeist in Musik und Musizieren erinnert. Das Könnenische auf dem goldenen Boden des Handwerks' sowie Auftrag und Dienst bedeuten ihm die starken Wurzeln seiner Kunst . . .“

## Brahmsiana

### Der Nachlaß der Schwestern Völckers

VON SIEGFRIED KROSS, BONN

„Nur gar zu herzlich und zudringlich (ist) die Erinnerung an jene frühere Zeit – an welche denke ich lieber zurück? und voraus sehe ich keine Schönerer!“. Mit diesen Worten charakterisiert der auf dem Höhepunkt des Lebens stehende Brahms jene Zeit seiner Studienjahre und seines frühen Schaffens, die er meist in Hamburg verbrachte, und vor allem eine Episode daraus, die für seine praktischen Erfahrungen und seine Arbeit so ungemein fruchtbar war: die Chorarbeit mit seinem Hamburger Frauenchor. Obwohl Hübbe<sup>1</sup> bereits 1902 auf diese Zeit mit dem *HFC*, wie er sich nannte, hinwies und z. B. die reizend altertümelnden Satzungen, das *Avertimento*<sup>2</sup>, abdruckte, die Brahms seinem Chor gab, blieb das Interesse an dem, was der Komponist mit diesem Frauenchor gesungen hat, bis heute gering. Man beschränkte sich darauf, in der Arbeit mit dem *HFC* eine biographisch amüsante Randerscheinung zu sehen, die für seine Gesamtentwicklung kaum von Bedeutung war. Erst 1952 legte Sophie Drinker<sup>3</sup> eine umfangreiche Spezialstudie über Brahms und seine verschiedenen Frauenchöre, insbesondere den *HFC*, vor, in der sie erstaunlich viel Neues oder nur auszugsweise bekanntes Material bot; aber ihr Interesse galt mehr der soziologischen Seite des ganzen Komplexes, und der musikwissenschaftliche Aspekt blieb auch weiter im Hintergrund. So bezog Werner Morik<sup>4</sup> die zahlreichen von Brahms für Frauenchor bearbeiteten Volkslieder gar nicht in seine Untersuchungen

<sup>1</sup> Walter Hübbe: *Brahms in Hamburg*. Hamburgische Liebhaber-Bibliothek, hrsg. v. Alfred Lichtwark. Hamburg 1902.

<sup>2</sup> Vgl. auch Max Kalbeck: *Johannes Brahms*. Berlin 41921. Band I, S. 407 ff; Richard Litterscheid: *Johannes Brahms in seinen Schriften und Briefen*. Berlin 1943. S. 175 f; Walter und Paula Rehberg: *Johannes Brahms*. Zürich 1947. S. 110 u. a.

<sup>3</sup> Sophie Drinker: *Brahms and his Women's Choruses*. Merion 1952.

<sup>4</sup> Werner Morik: *Johannes Brahms und sein Verhältnis zum deutschen Volkslied*. Diss. Göttingen 1953. Vgl. dazu Siegfried Kross: *Zur Frage der Brahms'schen Volksliedbearbeitungen*. Musikforschung XI, 1958, S. 15.

ein. In meiner Arbeit über die Chorwerke<sup>5</sup> wurde wohl zum ersten Male der Versuch unternommen, die künstlerische Bedeutung der Arbeit mit dem Hamburger Frauenchor für Brahms' eigenes Schaffen anzugehen. Allerdings waren mir damals nur in geringem Ausmaß die musikalischen Quellen aus dem Kreis des Hamburger Frauenchors zugänglich.

Brahms pflegte seine Volksliedbearbeitungen in Partitur bei den Chormitgliedern umlaufen zu lassen<sup>6</sup>, die sich dann ihre Stimmen selbst ausschrieben und in Stimmenheften sammelten. Von diesen Stimmbüchern des Hamburger Frauenchors sind nur verhältnismäßig wenige nachgewiesen: vier aus dem Besitz von Friedchen Wagner, eine Anzahl weitere aus dem Nachlaß der Franziska Meier. Diese Bücher befinden sich heute im Besitz von Frau Sophie Drinker in den USA und waren mir bisher nur in Auszügen zugänglich. Darüber hinaus wurden in der Literatur zehn Hefte aus dem Nachlaß der Schwestern Völckers genannt, waren jedoch damals ebenfalls nicht einzusehen. Durch das freundliche Entgegenkommen der Erben ist jetzt die Auswertung desjenigen — nur noch kleinen — Teils aus diesem Nachlaß möglich, der den Krieg und die Folgeschäden überdauert hat. Den jetzigen Besitzern sei dafür hier ausdrücklich gedankt.

Natürlich muß die Zahl solcher Stimmenhefte ursprünglich sehr viel größer gewesen sein, ist doch schon für die erste Probe des Chors am Montag, dem 6. Juni 1859, im elterlichen Hause der Schwestern Wagner die Teilnahme von 28 Stimmen belegt, und in seiner Blütezeit hatte der HFC mindestens 40 Mitglieder. Aber sie sind nur zum Teil namentlich bekannt, und außerdem gab es neben dem und innerhalb des HFC weitere Sondergruppen, deren Verhältnis zueinander durchaus nicht ganz geklärt ist. Da ist also einmal die schwierige Frage nach dem Repertoire dieser Gruppen, wie weit es sich einfach mit dem des HFC deckte, oder wie weit etwa die Stimmenhefte der Mädchen, die dem großen Chor und daneben einer Sondergruppe angehörten, auch Stücke enthalten, die gar nicht im Repertoire des großen Frauenchors vorkommen.

Sophie Drinker hat als erste nachdrücklich darauf hingewiesen, daß neben dem HFC, der montags früh probte, auch noch ein kleinerer Kreis bestand, in dem Volkslieder dreistimmig gesungen wurden, so daß das Repertoire vierstimmiger Volksliedbearbeitungen, das die Stimmenhefte zeigen, für den großen Chor bestimmt gewesen sei, die dreistimmigen Bearbeitungen jedoch für die kleinere Gruppe. So klar ist die Bestimmung der dreistimmigen Sätze jedoch keineswegs: bereits im Sommer 1856 hatte Friedchen Wagner, die Brahms bei ihrem Vetter Otten kennengelernt und — mit Unterbrechungen durch Brahms' Abwesenheit — bei ihm Klavierstunde hatte, ihn darum gebeten, für sie und ihre beiden Schwestern Thusnelda und Olga Volkslieder für drei Frauenstimmen zu setzen. Brahms kam diesem Wunsche nach, und hierher stammen die ersten seiner Volksliedbearbeitungen für drei Frauenstimmen; mit dem späteren HFC, der sich erst drei Jahre später bildete, hatte das zunächst noch gar nichts zu tun.

Über den Hamburger Frauenchor und seine Entstehung sind wir — abgesehen von den Stimmenheften — durch die Aufzeichnungen einiger seiner Mitglieder

<sup>5</sup> Siegfried Kross: *Die Chorwerke von Johannes Brahms*. Berlin 1958, 21963.

<sup>6</sup> Vgl. dazu u. a. Briefwechsel Bd. IV, S. 101.

unterrichtet, so von Franziska Meier<sup>7</sup>, Friedchen Wagner<sup>8</sup>, Susanne Schmaltz<sup>9</sup> und Marie Völckers<sup>10</sup>. So unmittelbar nun aus diesen verschiedenen Erinnerungen das Leben des HFC mit seinen Statuten, seinen Proben, seinem Vereinsabzeichen (drei ineinander verschlungene Kreise mit den Buchstaben HFC und darübergelegt ein vierter mit einem B — für Brahms) und der romantischen Schwärmerei der jungen Mädchen für Brahms spricht, so macht gerade diese sehr persönliche Schwärmerei es nicht immer leicht, den Anteil der einen am Leben des HFC aus den Memoiren einer anderen zu beurteilen. Schon Geiringer vermutete<sup>11</sup>, „daß die Bekanntschaft mit Brahms auf die Schicksale mancher Mädchen entscheidenden Einfluß ausgeübt hat“. So seien Marie Reuter und Laura Garbe unverheiratet geblieben; von der letzteren ist aus einem Brief von Elise Brahms an ihren Bruder (Geiringer, a. a. O.) belegt, daß Brahms sie Elise gegenüber häufig als ihre zukünftige Schwägerin bezeichnet hat. Von der erst 1873 verhelichten Marie Völckers erzählt eine durchaus glaubhafte Familientradition, daß Brahms ihr einst einen Heiratsantrag gemacht habe, und bekannt ist auch seine Zuneigung zu Berta Porubsky. Dazu kommt, daß die bekannten Memoiren aus zwei Gruppen innerhalb des HFC stammen: Sophie Drinker bringt u. a. die Memoiren Friedchen Wagners, Hübbe (s. Anm. 1) war mit der Familie Wagner — durch Friedchens jüngere Schwester Thusnelda — verwandt. Franziska Meier (s. Anm. 7) dagegen bildete mit ihrer Schwester Camilla und Susanne Schmaltz (s. Anm. 9) eine weitere Gruppe innerhalb des Chores, die „drei Krähen“, die zwar erst später zum HFC stießen, aber ihr Verhältnis dazu sehr ausgeprägt persönlich erlebten und erzählten.

Auf diese Weise blieben für unser Bild dieses Hamburger Kreises um den jungen Brahms die Schwestern Völckers ziemlich im Hintergrund, obwohl gerade sie im HFC mit die engste Verbindung zu Brahms hatten und sie außerdem die einzigen zu sein scheinen, die auch später noch ständig in persönlichem Verhältnis zu ihm standen. Gerade ihr Nachlaß war mir jedoch seinerzeit nicht zugänglich und kann jetzt nur noch in durch Kriegsfolgen stark vermindertem Umfang vorgelegt werden. Leider haben Betty und Marie Völckers keine persönlichen Aufzeichnungen über die Zeit des HFC hinterlassen, wenn man von einigen brieflichen Äußerungen absieht, die Kalbeck mitteilt. Daß sie schon an jenem dreistimmigen Volksliedersingen bei Wagners teilgenommen haben, ist wenig wahrscheinlich; überhaupt scheint dies noch kaum mehr als familiären Charakter gehabt zu haben und kann nur bedingt als Vorläufer des HFC gelten, zumindest führt keine Entwicklung von daher zu dem großen Chor, wie man aus Friedchen Wagners Memoiren entnehmen könnte.

Daß Friedchen Wagner als Klavierschülerin des jungen Brahms die früheste und zunächst engste Bindung zu ihm hatte, steht fest; bei Wagners fanden zumeist die Chorproben statt, und nur sie spielt auch eine Rolle im Briefwechsel mit Clara Schumann (Bd. I, S. 264). Fraglos ist sie auch eine der treibenden Kräfte des Frauenchors gewesen, das wird durch Brahms' Briefe selbst belegt und ergibt sich

<sup>7</sup> Brahms-Erinnerungen von Frau Wasserbaudirektor Lentz geb. Meier. Jahrbuch der Gesellschaft der Hamburger Kunstfreunde VIII, S. 41, Hamburg 1902.

<sup>8</sup> Auszugsweise bei Sophie Drinker a. a. O.

<sup>9</sup> Susanne Schmaltz: *Beglückte Erinnerung. Lebenslauf eines Sonntagskindes*. Dresden und Leipzig 1925. Vgl. auch Franziska Meier a. a. O., S. 43.

<sup>10</sup> Brieflich an Kalbeck. s. d. I, S. 361 u. a.

<sup>11</sup> Karl Geiringer: *Johannes Brahms*. Zürich/Stuttgart 1955. S. 74.

schon daraus, daß die Proben meist in ihrem Elternhaus stattfanden. Daneben traten aber von Beginn der Probenarbeit des *HFC* an die Schwestern Völckers, Elisabeth (Betty) und Marie, in engere Beziehung zu Brahms, als man das aus der Memoiren-Literatur entnehmen kann, zumal Franziska Meier und die etwas oberflächlichen Memoiren der Susanne Schmaltz das Verhältnis zu Brahms sehr stark auf ihre Person zentrieren.

Betty Völckers gehörte zu jener Gruppe von Mädchen, die am 19. Mai 1859 unter Graedener eine von ihm komponierte Motette bei einer Hochzeit in der Michaeliskirche sang, wobei Brahms die Orgel spielte. Bei dieser Gelegenheit entstand bekanntlich der Plan, unter Brahms' Leitung dessen Kompositionen zu singen; die Schwestern Völckers waren also von Anfang an dabei<sup>12</sup>; Marie, die jüngere der beiden Schwestern, erhielt ebenfalls von Brahms Klavierunterricht, gelegentlich kamen die jungen Mädchen auch im Hause Völckers zusammen. — Innerhalb des *HFC* bildete sich bald ein kleinerer Kreis von Damen, mit denen Brahms Volkslieder sang, die er dreistimmig bearbeitet hatte; und auch hier waren die Schwestern Völckers dabei. Bedeutsamer in künstlerischer Hinsicht wie für ihre Verbindung zu Brahms war ihre Mitwirkung in einem Damenquartett, das sie zusammen mit Laura Garbe und Marie Reuter bildeten; das ist nun gerade jener Kreis, von dem schon Geiringer annahm, daß sein enges Verhältnis zu Brahms für die Lebensschicksale der beteiligten jungen Mädchen entscheidend geworden ist. Und die Geschwister Völckers selbst heirateten beide aus Hamburg gebürtige Musiker: Betty 1868 den Geiger Otto von KönigsLöw, der viel mit Clara Schumann und Brahms konzertierte, und Marie 1873 John Böie, der in Brahms' frühen Hamburger Konzerten als Geiger mitgewirkt hatte, mit ihm auch auswärts öffentlich auftrat und mit seinen Aufführungen das Streichsextett op. 18 in Hamburg durchsetzte.

Als Brahms Ende Mai 1860, nachdem er Clara Schumann in Hamburg seinen Chor und die für ihn geschriebenen Sätze vorgeführt hatte, mit ihr zum Niederrheinischen Musikfest nach Düsseldorf fuhr, war auch das Quartett dabei; und Clara Schumann arrangierte am Rande des großen Festes im Hause ihrer Freundin Leser eine kleine Privataufführung, zu der Stockhausen, Joachim und andere Freunde geladen wurden und in der das Hamburger Quartett — mit Clara Schumann anstelle der erkrankten Marie Reuter — Brahms'sche Sätze sang. Daß das Verhältnis zwischen dem Damenquartett und Brahms nicht nur auf jungmädchenhafter Schwärmerei basierte, sondern auch er selbst durchaus innerlich berührt war, zeigt die für ihn doch sehr ungewöhnliche Tatsache, daß er sich ein Bild der vier Mädchen erbat, nachdem er 1862 nach Wien gegangen war.

Am 15. und 16. Januar 1861 konzertierte Clara Schumann in Hamburg und Altona unter Mitwirkung — etwas völlig Ungewöhnliches in dieser Zeit — des Brahms'schen Frauenchors. Es wurden die Frauenchöre mit Hörnern und Harfe, sowie die ersten beiden Stücke aus op. 44 gesungen. Während nun aber Brahms' Interesse an seinem Frauenchor offensichtlich nachließ, wurde das Verhältnis zu den Geschwistern Völckers noch enger: Brahms verbrachte den Sommer 1861 draußen vor der Stadt in Hamm, wo er bei der Witwe Elisabeth Roesing in der Schwarzen

<sup>12</sup> Vgl. dazu Kalbeck I, S. 361.

Straße ein Zimmer mietete, um in der herrlichen Umgebung ungestört arbeiten zu können. Elisabeth Roesing war eine Tante der Schwestern Völckers, und unmittelbar neben ihrem Hause, in dem Brahms wohnte, besaßen Völckers selbst ein Landhaus, in dem Brahms bei häufigen Besuchen von seiner Arbeit ausspannte. Und auf diese glückliche und fruchtbare Zeit in Hamm und den Verkehr im Hause Völckers bezogen sich auch die eingangs zitierten Worte der Erinnerung, die Brahms später dafür fand.

Im Herbst 1861 kam Clara Schumann erneut nach Hamburg, wo sie am 16. November in einem Konzert Brahms' Klavierquartett g-moll op. 25 spielte; und wiederum sang dabei der Frauenchor sechs Lieder. Jetzt aber ist sehr präzise von sechzehn mitwirkenden Damen die Rede, dem innersten Kreise also offenbar, der vom HFC mit seinen bis zu vierzig Mitgliedern noch übriggeblieben war, nachdem Brahms' Interesse sich stärker seiner produktiven Arbeit zugewandt hatte. Der Verkehr mit den Schwestern Völckers, sicher auch noch die Klavierstunden, die Marie bei ihm hatte, gingen jedoch noch das ganze Frühjahr und den Sommer 1862 weiter, die Brahms wieder in Hamm bei Frau Roesing verbrachte. Wenn Brahms sie später als seine „*sehr lieben und guten Freunde*“ bezeichnet, so wiegt ein solches Wort aus der Feder des sonst so spröden Brahms besonders schwer und spiegelt deutlich die Nähe ihrer Beziehungen in den Jahren 1861 und 1862.

Das engere Verhältnis zu Brahms hatte fraglos die jüngere der beiden Schwestern Völckers, Marie. Sie, die später den Altonaer Musikdirektor John Böie heiratete, stand mit Brahms noch bis zu seinem Tode in Briefwechsel, sie war seine Klavierschülerin und in erster Linie sie scheint sich auch um die Sätze gekümmert zu haben, die Brahms für den HFC geschrieben hatte, und sie war es schließlich auch, die mit Brahms so gut befreundet war, daß er — nach einer Familientradition — ihr gegenüber von Heiratsabsichten gesprochen hat. So nimmt es nicht wunder, daß der größte Teil der erhaltenen Brahmsiana aus ihrem Nachlaß stammt. Da sie kinderlos blieb, wurden alle Brahmsiana der Familie Völckers nach ihrem Tode bei der Familie ihrer älteren Schwester Betty, verheiratet mit Otto von Königslöw, dem ersten Konzertmeister des Gürzenich-Orchesters und stellvertretenden Direktor des Kölner Konservatoriums, vereinigt und befinden sich dort noch heute. — Im einzelnen enthält der Nachlaß, zu dem auch Autographen von Max Bruch, Clara Schumann, Joseph Joachim, Ernst Rudorff, Niels W. Gade, Victor v. Scheffel, Klaus Groth und anderen gehören, nach seiner Dezimierung in der Nachkriegszeit noch folgende Brahmsiana: 19 Briefe und zwei Postkarten sowie Fragmente von mindestens vier weiteren Briefen an Marie Völckers-Böie, ein Doppelporträt Brahms-Stockhausen mit eigenhändiger Widmung von Brahms, ein autographes Albumblatt, ein Autograph mit fünf dreistimmigen Volksliedbearbeitungen, Teile zu drei (von ursprünglich zehn) Stimmbüchern, Partiturabschriften Brahms'scher Volksliedsätze von der Hand der Marie Völckers, einige Verzeichnisse dazu, Frühdrucke der Klavierwerke op. 1 bis op. 9 mit zahlreichen Bleistifteintragungen, die Originalausgabe des Klavierquartetts op. 25, ebenfalls mit handschriftlichen Eintragungen, ein Poesiealbum mit Eintragungen von Mitgliedern des HFC und einen Brief Friedchen Wagners, sowie die eine von zwei Zeichnungen, die Jean Joseph Bonaventure Laurens in Düsseldorf von dem jungen Brahms machte. Marie Völckers erhielt die häufig

faksimilierte<sup>12a</sup> Studie von Clara Schumann zum Geschenk; ihre Echtheit steht also außer Frage, obwohl sie nicht signiert ist und die Aufschrift von späterer Hand stammt, wobei im Datum und in der Schreibweise des Namens ein Irrtum unterlief.

Der vorliegende Briefwechsel zwischen Brahms und Marie Völckers beginnt im Jahre 1872, zehn Jahre nach den Sommern in Hamm und Brahms' erstem Weggang nach Wien. Daß in der Zwischenzeit auch schon korrespondiert wurde, ist zwar möglich, aber doch wenig wahrscheinlich, wenn man den ältesten der erhaltenen Briefe ansieht. Vielleicht aber hat man in der zehnjährigen Unterbrechung ihrer Beziehungen zwischen Brahms' Weggang und dem ersten Brief Mariens ein Abstandsuchen zu sehen, nachdem Brahms sich wohl einmal mit Heiratsgedanken getragen hatte. — Die Reihenfolge der Briefe ist zum Teil aus dem Inhalt erschlossen, die Fragmente ließen sich nicht mehr zuordnen.

## I.

Juni 72.

Werthes Fräulein,

Von Herzen danke ich Ihnen für Ihre freundlichen Zeilen die mich recht innig alter, guter Zeiten gedenken ließen. Umso dankbarer bin ich, da ich höchst selten aus meiner Vaterstadt etwas höre, außer von den Meinen so gut wie nie. Daß ich Sie bei meiner letzten Anwesenheit nicht sah war mir recht sehr leid denn eine Wohltat war es mir [gestrichen: alte] liebe bekannte Gesichter zu  
1v sehen in jener / Zeit die wohl einen recht ersten Abschnitt in meinem Leben bedeutet.

Ich wünschte Ihre Reisen führten Sie einmal hierher nach Baden wo ich jetzt alljährlich den Sommer zubringe. Es würde Ihnen höchst behaglich sein in unsrer kleinen Colonie draußen in Lichtenthal! Sie sollten sich einmal von Köln aus anmelden, die schöne Reise lohnt sich u. hier ist es prachtvoll schön.

2r Grüßen Sie doch unsre gemein-/samen Freunde in Hamburg Haben Sie nodimals besten Dank u. seien Sie herzlichst begrüßt

von Ihrem  
sehr ergebenen  
Johs Brahms

1 Doppelblatt 270 x 207 mm. Links oben S. 1r verschlungene Initialen JB in grünem Druck. Der Brief zeigt Brahms als recht taktvollen Schreiber: das Wort „alte liebe . . . Gesichter“ schien ihm gegenüber der für damalige Verhältnisse nicht mehr ganz jungen, aber noch unverheirateten Marie unangebracht. Brahms verbrachte die Sommer 1865, 1866, 1869, 1871, 1872 ganz und 1873 einige Tage in Lichtenthal bei Baden, wo Clara Schumann 1862 ein kleines Haus gekauft hatte.

<sup>12a</sup> Florence May und Kalbeck I (vgl. dort S. 118) vor dem Titel; Thomas-San Galli S. 40; Ehrmann S. 88; Graßberger S. 349 (mit falscher Quellenangabe); Orel S. 64; Rehberg nach S. 64. Das bei Geiringer S. 65 und Gerber S. 17 abgedruckte andere Exemplar ist dagegen von Brahms selbst mit seinem Namen und dem Anfang des Scherzos op. 4 und von Laurens mit Datum und Unterschrift signiert worden.

## II.

Sept. 72.

*Liebe Freundin,*

*Es wäre mir recht leid wenn Ihnen Frau Schumann nicht gesagt hätte daß ich Ihretwegen meine Abreise aufgeschoben hatte! Ich war in Stuttgart u. erhielt Ihren Brief zu spät um noch antworten zu können, u. nun schalt ich doch etwas daß Sie nicht schneller und praktischer mir Gelegenheit verschafften Sie zu sehen. Länger dürfte ich nicht warten u. hier sitze ich jetzt gerade nicht gemüthlich u. habe viel um die Ohren.*

1v *Sie müssen doch mehr als eine Ahnung davon haben wie gern ich Sie gesehen u. gesprochen hätte. Die schwarze Straße ist doch eine der lichtesten und freundlichsten Erinnerungen für mich. wie gern denke ich an ihre gemüthlichen Häuser, die gemüthvollen Menschen darin u. ihre Herzlichkeit für mich.*

*Laßen Sie mich doch wissen, was denn Ihre neue Thätigkeit ist u. wohin Sie gehen.*

M. Adreße ist Wien, IV, Karls-gasse 4. Ich bin ein schlechter Briefschreiber u.  
2r *mag keine Dankbarkeit für / fernere freundliche Nachrichten versprechen — aber versuchen Sie es u. erzählen Sie mir einstweilen das Nächste.*

*Mit recht herzlichem Gruß*

Ihr  
\*<sup>2</sup> ergebener

*Joh. Brahms.*

1 Doppelblatt 270 x 207 mm. Marie Völckers scheint Brahms' Anregung zu einem Besuch in Lichtenthal sehr rasch gefolgt zu sein, traf ihn aber nicht an. In der Schwarzen Straße in Hamm bei Hamburg hatte Brahms in den Sommern 1861 und 1862 bei Maries Tante, Elisabeth Roesing, im Hause neben Völckers gewohnt.

## III.

März 74.

*Liebes Fräulein,*

*Haben Sie besten Dank für Ihre gar freundliche Sendung! Wie gerührt hätte mein Dank geklungen wenn ich ihn früher geschrieben! Denken Sie: ich glaubte so bestimmt, es müße eine Hamburger Erinnerung sein was Sie sandten daß ich mir alle Mühe gab meine Wohnung aus der Schwarzen Straße auf dem Bild zu erkennen! Ich bin auch nicht zur Einsicht gekommen, ein Anderer müßte es*

1v *sehen um / auf den ersten Blick das Haus zu kennen.*

*Jetzt werden Sie Ihr Geschenk für verschwendet halten? Das ist es aber nicht, nur gar zu herzlich u. zudringlich die Erinnerung an jene frühere Zeit — an welche denke ich lieber zurück? und voraus sehe ich gar keine Schönere!*

*Also nochmals besten Dank u. laßen Sie einmal wieder photographiren so denken Sie an zwei Häuser in Ham deren Erinnerung uns theuer ist u. denken Sie wieder an mich.*

2r *Wer weiß ob ich Sie nicht den Sommer besuche — aber freilich Sie pflegen auch den Sommer nicht ruhig zu bleiben u. wer weiß wo Sie sind?  
Lassen Sie doch mehr von sich hören u. denken bisweilen*

*Ihres  
herzlich ergebenen  
Johs Brahms.*

1 Doppelblatt 267 x 209 mm. Umschlag mit eigenhändiger Aufschrift: *Fräulein Marie Völckers*. — Marie Völckers, die inzwischen mit John Böie verheiratet war, wovon jedoch Brahms eigenartigerweise in Anrede und Adresse keine Notiz nimmt, hatte Brahms eine Photographie, möglicherweise von Lichtenthal, geschickt; er hatte dies jedoch nicht erkannt, sondern eine Aufnahme der Häuser Völckers — Roesing in Hamm darin vermutet und bittet jetzt um eine solche.

## IV.

[10.] Mai 82

*Liebe Freundin,*

*Gar nicht herzlich genug kann ich Ihnen danken für die große u. ernstliche Freude die Sie mir durch Übersendung der Bilder gemacht haben.*

*An schöne Zeiten erinnern [gestrichen: Sie] sie mich u. an lauter Liebes u. Gutes!*

1v *Wenn ich auch ohne das oft genug dankbar dahin / zurück denke, so sollen mir doch diese Bilder ein lieber äußerer Anlaß sein, jene Zeit recht oft ins Herz zurück zu rufen. Auf dem Papier plaudert sich's schlecht — in Versuchung bin ich Sie an so manche Stunde jener Zeit zu erinnern.*

*Ich werde meine Gedanken allein spazieren führen u. für gemeinschaftliches*

2r *Plaudern mich auf den Winter vertrösten u. freuen. / Denn auf ein paar ruhige Tage in A.[ltona] möchte ich sicher hoffen — was gutes Musiciren nicht ausschließt!*

*So dann einstweilen nochmals recht von Herzen Dank u. beste Grüße Ihnen u. den Freunden von der neulichen Tafelrunde!*

*In herzlicher Ergebenheit*

*Ihr  
Johs Brahms.*

Umschlag:

*Frau Musikdirektor*

*Marie Böie.*

*Altona.*

*(bei Hamburg)*

Poststempel: *Wieden in Wien*

*10 / 5 / 3. N / 82*

S. 2v Vermerk von Marie Böie: *Die Hammer Häuser*. 1 Doppelblatt 225 x 176 mm hellgrünes Papier. Der Dankbrief für das Übersenden der gewünschten Photographien der Häuser in Hamm zeigt eine charakteristische Eigenart Brahms': geschenktes Briefpapier wird zwar gewissenhaft zu Ende gebraucht; aufwendiger Zierat, wie hier ein großer Prägedruck der Initialen JB, jedoch verschwindet unten auf der letzten Seite, indem Brahms das Blatt herumdreht. Vgl. auch Nr. XVI.

## V.

[3. Dezember 1882]

Liebe Freundin,

Jedenfalls muß ich Ihnen von Herzen danken für Ihre lieben Zeilen die mich herzlichst erfreut haben. Wäre nur alles Andre so einfach! Ich muß den Winter mancherlei Reisen machen u. das macht noch mehr Confusionen bei meiner Ungeschicklichkeit.

1v Im Februar denke ich / nach H:A. zu kommen u. Sie zu sehen — ob Ihr Mann nun dazu Musik machen will — ja, das mag er sich überlegen, nur bitte ich daß es nicht das Requiem sei!

Am 3<sup>ten</sup> Febr. z. B. bin ich in Hannover, dann muß ich auch nach Schwerin. Sie sehen ich kann gar nicht vorbei fahren.

2r Nun lassen Sie mich für Heute nur sagen wie sehr ich mich auf ein Wiedersehen — u. auch auf etwaige fernere Correspondenz freue!

Von Herzen

Ihnen ergeben

Joh Brahms.

Umschlag:

Frau

Marie Böie

(Musikdirektor John Böie)

Altona

bei Hamburg

Freimarke und Poststempel abgerissen. Auf der Rückseite Poststempel: Altona 4 12/82.  
1 Doppelblatt 225 x 176 mm. S. 1r links oben Prägestempel JB.

## VI.

[7. Mai 1884]

Liebe Frau Böie,

Wenn ich nicht Morgen schon in Italien sein wollte, da sollten Sie meinen Worten schon anmerken wie herzlich dankbar ich Ihnen bin für Ihre gar liebe

1v Freundlichkeit. / Jetzt müssen Sie es ohne viel Worte glauben, denn, kann ich's doch auch nicht erst versuchen, wie weich es sich auf Ihrem [verbessert aus: dem] schönen Kissen ruht! Hoffentlich hält Sie das Hamburger Fest nicht ab,

2r auch das Düssel-/dorfer mit zu feiern? Ich muß wohl mit dem Einen zufrieden sein, aber Sie hoffe ich sehr dort zu sehen!

Nochmals — besten Dank u. herzliche Grüße Ihnen u. Ihrem Mann.

Ganz ergeben

Ihr

J. Brahms.

Umschlag:

*Frau Marie Böie*

*Marktstraße 52.*

*Altona.*

*(Holstein.)*

Poststempel und Freimarke abgerissen. Auf der Rückseite Poststempel: *Altona 1. 9/5 84 6—7 N. 1* Doppelblatt 160 x 133 mm. Das Kissen war ein Geschenk zu Brahms' 51. Geburtstag.

VII.

[1. Januar 1886]

*Liebe Freundin,*

*Haben Sie recht von Herzen Dank für die ganz besonders erquickende Freude, die Sie mir durch das übersandte Bild gemacht haben.*

*Ich selbst kenne zwar das Haus nicht u. habe mich längst gewöhnt seine jetzige Existenz / zu verläugnen. Das Bild aber ist so vortrefflich gelungen u. so charakteristisch, namentlich auch durch die herausschauenden Kindergesichter daß ich wohl daran glauben muß.*

*Jedenfalls ist es gar gut geeignet, Einen in die frühesten Kinderzeiten zurück zu versetzen — / was ich gar nicht selten u. ungern thue.*

*Ich verdanke Ihnen übrigens eine ganze Gallerie so freundlicher Erinnerungen! Also: haben Sie allerbesten Dank u. auf frohes Wiedersehen!*

*Ihr*

*herzlich ergebener*

*J Brahms.*

*Ihrem l. Mann*

*u. Sekretair*

*schönsten Gruß.*

Umschlag:

*Frau Musikdirektor*

*Marie Böie.*

*Altona.*

*(bei Hamburg.)*

Freimarke ganz und Poststempel teilweise abgerissen. Auf der Rückseite Poststempel: *Altona 2/1 86 i — 3 N. 1* Doppelblatt 220 x 174 mm. Das Bemühen des Vaters um sozialen Aufstieg zeigt sich auch beim Sohne, der offenbar mit zwiespältigen Gefühlen eine Photographie des Hauses Speckstr. 30, Schlütershof, ansah, in dem er geboren wurde.

VIII.

[13. Oktober 1888]

*Liebe Frau Böie.*

*Der Herbst vergeht langsam u. wenn ich nun etwa ausbleibe, so soll es mein Dank für Ihre Freundlichkeit doch nicht. Sie dürfen diese nicht unterschätzen*

1v u. deshalb muß ich Ihnen sagen daß Sie in unsern zwei / Schwesterstädten die Einzigen sind, die mir solche Freundlichkeit gönnen u. mich nicht ins Hotel gehen lassen wollen. Ich kann nun nichts Bestimmtes sagen, außer daß ich gar gern einmal wieder bei Ihnen einträte u. behaglich von alten freundlichen Zeiten plauderte!

2r So seien Sie denn einstweilen mit Ihrem Mann bestens begrüßt u. hoffentlich auf Wiedersehen!

Ihr  
herzlich ergebener  
J Brahms.

Umschlag:

Frau Marie Böie.

(Musikdirektor John Böie)

Altona.

Holstein.

Poststempel: Wieden in Wien 13./10 2 N / 88. 1 Doppelblatt 222 x 172 mm. Brahms war von John und Marie Böie eingeladen worden.

IX.

Postkarte

[5. Dezember 1891]

Frau Marie Böie

Altona

Marktstr. 21 [verbessert aus: 51]

Liebe Frau Böie. Leider muß ich Heute Abend noch abfahren! Ich kann daher Ihnen nur noch ein herzliches Lebewohl sagen u. mir vornehmen ein andermal zudringlicher zu sein u. Sie zu einem rascheren Entschlusse zu nöthigen! Auf ein recht baldiges Wiedersehn hoffend

Ihr herzlichst ergebener  
J. Brahms

Poststempel: Hamburg 5. 12. 91 9—10V. Brahms war nach der Uraufführung des Klarinetten-Trios und des Klarinetten-Quintetts in Meiningen eine Woche nach Hamburg zu seiner Schwester gefahren, u. a. um mit ihr vermögensrechtliche Fragen ihres Testaments zu besprechen. Anschließend fuhr er nach Berlin, wo die neuen Klarinetten-Werke ebenfalls aufgeführt wurden.

X.

Liebe, theure Freundin.

Ihr Brief kam mir nicht überraschend, was er sagte aber ist so freundlich, gütig u. lieb, daß ich nicht weiß wie ich danken soll — jedenfalls versuche ich es durch die offenste, vertraulichste Antwort. Daß diese nur für Sie u. Ihren Mann bestimmt ist brauche ich kaum zu sagen.

Es muß Ihnen nothwendig schon früher aufgefallen sein, daß El.[ise] wohl gern  
 2r u. auch in dankbarem Ausdruck / ..... nahm, schon einfach  
 daraus, daß ich es eben immer wieder so hingehen ließ. Leider mußte ich mich  
 aber grade jetzt in ihrer schlimmen Krankheit entschließen, mir die .....  
 1v erzwingen, ..... m. Vetter ist ..... / versuchen, eine etwas schärfere Con-  
 trole zu üben u. deshalb versuchte El.[ise] es auch mit Ihnen. Sie sind zu dem  
 Geschäft nicht geeignet — u. nun kommt eine besondere Frage! Hat El.[ise]  
 nie Geld oder Geldeswerth von Ihnen bekommen? Ein offenes, ehrliches Nein  
 wäre mir eine freudige Beruhigung — wenn Sie es sagen könnten. Jetzt aber  
 haben Sie ihr jedenfalls vorgestreckt?! Dürfte ich nun vor Allem bitten, daß Sie  
 Beide m. Vetter Christian Detmering Wexstrasse 21 aufsuchen u. ihn bitten  
 durchaus vertraulich u. eingehend sich mit Ihnen, als meinen sehr lieben u.  
 guten Freunden, über die Sache zu unterhalten u. Sie (auch durch m. Briefe)  
 2v ganz klar sehen zu lassen. / ..... dieses Geschäft freundlich fort-  
 zusetzen.

Mit den besten Grüßen an Sie

Beide

Ihr

J. Brahms.

2 Bll., obere Hälfte von Bl. 2 fehlt, untere Hälfte in vier Teile zerrissen, deren unterer linker fehlt. Jedes Blatt 136 x 174 mm. Elise Brahms war seit langem krank; nach Ausweis des Totenscheins litt sie an Diabetes mellitus, womit in vorgeschrittenem Stadium Veränderungen des Persönlichkeitsbildes verbunden sein können. Möglicherweise ist dies der Grund dafür, daß Elise ihrem Bruder zunehmend Schwierigkeiten machte, die er mit großer Geduld zu bereinigen suchte. So hatte er im Mai 1891 alle Mühe, seine Schwester von dem unglücklichen Plan abzubringen, die sechs Kinder aus der ersten Ehe ihres 1888 verstorbenen Mannes Philipp Grund, den sie gegen Brahms' Widerstand mit vierzig Jahren geheiratet hatte, zugunsten ihrer Freundinnen zu enterben (vgl. seinen Brief bei Kalbeck IV, 235 f.). Schon seit Jahren hatte Brahms nach Ausweis seiner Notizkalender die Familie seiner Schwester mit sehr beträchtlichen Zuwendungen unterstützt<sup>13</sup>. Bereits einige Zeit nach dem Tode Grunds, mindestens ab Anfang 1890, sah er sich jedoch gezwungen, die Geldsendungen nur noch über seinen Vetter Christian Detmering<sup>14</sup> laufen zu lassen, der Elise nur das jeweils Benötigte aushändigen durfte. Als er dann schließlich den Vetter auch noch mit der Ausübung einer genauen Kontrolle über die Ausgaben seiner Schwester beauftragen mußte, versuchte diese, sich Geld bei Hamburger Freunden — Völkers waren ihr wie andere aus den Zeiten des HFC bekannt und hatten ihre Verehrung für Brahms auch auf die Schwester übertragen — zu leihen; Marie Böie hatte Brahms davon berichtet. Nach dem Tode der Schwester hat Brahms alles, was sich auf diese Vorgänge bezog, sorgfältig vernichtet; die Beschädigungen dieser Briefe, die wahrscheinlich auf Anfang 1892 zu datieren sind, rühren daher vermutlich von Marie Böie-Völkers selbst her.

<sup>13</sup> Vgl. dazu vor allem Alfred Ehrmann: *Johannes Brahms, Weg, Werk und Welt*. Leipzig 1933. S. 422.

<sup>14</sup> Älterer Sohn aus der Ehe der Schwester von Brahms' Mutter (1830—1892). Der von Stephenson (*Brahms' Heimatbekenntnis*. Hamburg 21948) S. 45 dafür benannte jüngere Vetter, Heinrich Detmering, war bereits 1870 gestorben, kommt also nicht mehr in Frage.

## XI.

Liebe Freundin.

Heute kann ich Ihnen denn einen schönen runden u. vollen Dank sagen u. mich für einige Zeit . . . .

- 2r . . . . [ge-]schickt hatte, . . . . Hände, zu freiem Gebrauch verlangte. 80 [?] die Wodie, gut, es mag gern mehr werden die Abrechnungen br[auchen] nicht sehr korrekt zu sein, über all dergleichen . . . . kein Wort — wenn [nur] Jemand da ist, der . . . .
- 1v ein klein . . . . rechnet u. . . . . nicht gezwungen . . . Summe direkt zu . . . . Sache also recht einf[ach] . . . Muth, Sie recht sehr zu . . . . Detmering bisweilen zu . . . . es bei Ihrer Abreise . . . . ist selbst überreden — als . . . . übernahme seine Tochter d. . . . .
- 2v . . . . wenn ich aufhöre zu schwätzen, Sie dagegen bitte, recht bald . . . weitere Nachrichten zu gönnen

Ihrem  
sehr u. herzlich  
ergebenen  
J. B.

Brieffragment, das ebenfalls — wie vielleicht auch die übrigen Teile verschiedener Briefe, die sich allerdings nicht mehr zu einem andeutungsweise verstehbaren Text zusammensetzen ließen — wohl ins Frühjahr 1892 gehört und sich auf die Kontrolle über Elises Ausgaben, möglicherweise auch für die von Brahms bezahlte Pflegerin, bezieht. Böies planten eine Reise, u. a. zu Schwester Betty von KönigsLöw nach Bonn; auch für diese Zeit traf Brahms Vorsorge.

## XII.

[15. April 1892]

Liebe Freundin.

- In meinem u. im Namen aller Beteiligten danke ich Ihnen herzlich für Ihre Freundlichkeit u. gar für die in Aussicht gestellte Fortsetzung derselben. Ich hatte und habe keine Ruhe vor den Freunden, die das kleine Bild bei Frau
- 2v Hornbostel sahen / u. so machen Sie durch Ihre Liebenswürdigkeit u. Ihre Liebhaberei für's Photographiren viel Freude. Letzterer habe ich schon manches theure Zeichen der Erinnerung zu danken, vor Allem das Bild des lieben Hauses in der Schwarzenstraße, an das wir Beide wohl oft u. mit viel Liebe zurückdenken.
- 2r Wenn die Ausstellung Sie etwa wieder nach Wien locken sollte, / so unterlassen Sie doch gewiß nicht, vorher ein Wort zu schreiben! Ich bin den Sommer in Ischl u. komme leicht u. gern für einige Tage nach Wien. Es ist gar nicht hübsch u. erfreulich, hernach im Herbst eine Visitenkarte vorzufinden!
- Nun aber bin ich mit herzlichen Grüßen an Sie Beide u. einige Andere

Ihr alter Freund  
Johannes Brahms

Empfängervermerk

Umschlag:

Frau

Marie Böie.

Altona.

bei Hamburg.

Marktstraße.

Poststempel und Freimarke abgerissen. Auf der Rückseite zwei Poststempel *Altona* 16. 4. 92. 6—7. V. 1 Doppelblatt 272 x 174 mm. Welches Bild Marie Böie an Helene v. Hornbostel-Magnus, in deren Haus ein Frauenchor unter Leitung Mandyczewskis wieder Brahms'sche Sätze sang, geschickt hatte, ist nicht bekannt. 1892 fand die Wiener Musik- und Theater-Ausstellung statt.

XIII.

[18. April 1892]

Postkarte

Frau Marie Böie.

Marktstraße

Altona

(Bei Hamburg)

*Ihre freundliche Sendung u. Ihr lieber Brief kommen soeben u. sage ich m. herzlichen Dank. Zum Tonkünstlerfest u. für dasselbe komme ich keinesfalls, viel eher wäre es möglich daß ich das Bremer Fest mitmachte — nicht zum Wenigsten Ihrethalb!*

Herzlich grüßend

Ihr J. Br.

Poststempel: 18. 4. 92 Wien

XIV.

[nach dem 11. Juni 1892]

Liebe Frau Böie.

Meine Schwester hat ausgelitten.

Sie beide nahmen so herzlich Theil u. standen mir u. ihr so freundlich bei daß es mir ein herzliches Bedürfnis ist, Ihnen dies mitzutheilen. Ihrer u. Detmerings 2r schöner Freundschaft / verdanke ich es daß eine trübe Zeit nicht noch ernster u. trauriger wurde.

Ist Alles vorbei, so fragt man sich wohl ob es denn trübe u. traurig hätte werden müssen. Aber wir erfahren Alle, daß das Leben nicht so einfach ist als es beim Tode aussieht.

1v Für Ihren lieben Brief habe ich noch bestens zu / danken. Wie lange ich nicht in dem schönen Bonn war, merke ich daran daß ich nicht einmal weiß wo die

*Königslöw'schen Häuser — oder Straßen liegen! Grüßen Sie Königslöw's  
schönstens u. seien Sie u. Ihr lieber Mann auf das Herzlichste begrüßt*

von

*Ihrem*

*J Br.*

1 Doppelblatt 222 x 150 mm. S. 1v quer beschrieben. Elise Grund war am 11. Juni 1892 gestorben. Otto von Königslöw hatte sich nach seiner Pensionierung nach Bonn zurückgezogen und lebte dort im Bonner Talweg. Marie Böie wurde dort telegraphisch von Detmering über den Tod Elises unterrichtet.

XV.

[11. Juli 1892]

*Liebe Frau Böie,*

*Wenn Ihnen doch sonst noch etwas gefallen möchte aus Elisens Nachlaß! Jene  
Bilder suche ich nur für gute Freunde — zu denen darf ich Sie zählen, also ge-  
hören Ihnen auch die Bilder.*

2r *Da Ihr Mann das Doppelbild (mit Remenyi) doch einmal / hat photographiren  
lassen, so mögen Sie mir vielleicht einen Abzug schicken?*

*Am Rhein aber haben Sie sich's nicht lange wohl sein lassen? Sie haben es eben  
gar zu behaglich im eigenen Heim u. an der schönen großen Elbe können Sie  
wohl den Rhein entbehren u. vergessen.*

1v *Ich würde wirklich für Ihre Freundlichkeit danken, wenn Sie sich bei Detmering  
noch aussuchen möchten — was Sie wollen, bis auf ein kleines Pastellbild m.  
Mutter, das ich bewahren möchte u. das Oelbild derselben, für das ich sorgen  
muß. Bei der Gelegenheit grüßen Sie D. bestens; Ihren lieben Mann u. Sie  
grüße ich gleichfalls herzlichst.*

*Ihr ergebener*

*J Brahms*

Empfängervermerk: 12. July 92

Umschlag:

*Frau Marie Böie*

*Altona*

*(Holstein.)*

*Marktstraße.*

Freimarke und Poststempel ausgerissen. 1 Doppelblatt 222 x 150 mm. S. 1v quer beschrieben. Mit dem ungarischen Geiger Eduard Réményi war der junge Brahms 1853 auf seine erste Konzertreise gegangen; davon existierte ein Bild, das John Böie hatte reproduzieren lassen. Über die Bilder der Eltern zeigte er sich auch in anderen Briefen besorgt.

## XVI.

[nach dem 22. September 1892]

Liebe Freundin.

Es ging mir mit meinem Vetter wie Ihnen. Aus Rücksicht hatte ich lange nicht geschrieben u. auf meinen endlichen Brief erhalte ich als Antwort das Telegramm, 2r das seinen Tod meldet. So ganz unerwartet ist / mir nicht leicht eine Nachricht gekommen u. noch jetzt bei m. herzlichem Trauer um ihn habe ich immer noch ein Gefühl von Überraschung.

Ich hatte so bestimmt gedacht Sie und ihn allernächstens zu sehen! Anfang 1v Oktober muß ich nach Berlin, die Reise nach Hamburg verstand sich ganz von selbst — jetzt / doch leider nicht mehr!

Aber ich denke u. hoffe hierher im Lauf des Winters die Reise zu machen. Wenn Sie Detmerings besuchen, so sagen Sie, bitte, der Frau das Herzlichste von mir. Sie beide bestens grüßend

Ihr

herzlich ergebener

J. Brahms.

1 Doppelblatt 224 x 140 mm. S. 2v in den Ecken Maiglöckchen-Dekor, deswegen umgekehrt beschrieben. (Vgl. auch Nr. IV.) S. 1v quer beschrieben. Christian Detmering war am 22. 9. 1892 an Cholera gestorben. Brahms kam erst im Februar 1893 nach Hamburg. Christian Detmering war seit 1866 mit Philippine Beutler verheiratet.

## XVII.

[29. Januar 1893]

Liebe Frau Böie.

Ihren so freundlichen Neujahrsgruß habe ich nicht brieflich beantwortet weil ich schon damals meinte, ich würde es sehr bald mündlich thun können [verbessert aus: könnte]. Jetzt passiert das allerdings etwas verspätet — aber in beil. 8 Tagen hoffe ich Sie doch zu besuchen u. Heute sage ich nur ganz flüchtig u. 1v kurz daß ich mich / darauf ganz ungemein freue. Ich fahre nur noch für einige Tage nach Frankfurt dann aber wird sehr bald bei Ihnen anklopfen

Ihr

herzlich grüßender

J. Brahms

Empfängervermerk: 30. Jan. 93

Umschlag:

Frau

Marie Böie

Altona

(Holstein)

Marktstraße 52

1 Doppelblatt 225 x 182 mm. Bl. 2 leer.

## XVIII.

[wahrscheinlich 22. Mai 1893]

*Lieber Freund.*

*Ich wünsche Euch herzlich glückliche Reise u. danke nochmals für das freundliche Intermezzo, das Ihr mir geschaffen — u. das nun schnell wieder einem unfreundlicheren Agitato Platz machen wird.*

- 1v *Fröhlichsten Aufenthalt wünsche ich Euch am schönen Rhein u. bitte Königslöws, Wüllners, Schnitzlers u. viele Andere schön zu grüßen. Ischl in Oberösterreich als neue Adresse zu melden ist wohl überflüssig. Ihr werdet von der erzwungenen starken Correspondenz ausruhen! Aber denkt trotzdem freundlich Eures dankbar ergebener*

J. Br.

Korrespondenzkarte (links oben Prägestempel JB in Golddruck) an John Böie. Umschlag: Herr Musikdirektor / John Böie. / Altona / bei Hamburg. / Marktstraße. Poststempel Ischl 22. 5. Jahreszahl unleserlich. Im Februar 1893 war Brahms u. a. bei Böies in Hamburg-Altona gewesen. Der Dankbrief ist also wohl ins Jahr 1893 zu datieren.

## XIX.

*Liebe Freundin.*

*Jetzt aber wird's Zeit daß ich endlich einmal danke für Ihre wiederholten Freundlichkeiten! Die Hauptsache sind die plaudernden Worte — deren mir freilich stets zu wenig sind. Ihr zierliches Deckchen aber ist ein Luxus den ich bis jetzt nicht kannte u. der auf das Zärtlichste angeschaut u. behandelt wird.*

- 1v *Ja! ich säße gern einmal wieder behaglich bei Ihnen — wenn nur nicht so viel Andres drum u. dran wäre; das schlechte Wetter darf ich auch dazu rechnen — der Süden verwöhnt in gar Manchem! Übrigens, ich werde schon kommen, wie ich immer gekommen bin — anders herum wird's leider auch beim Alten bleiben!*  
 2r *Nun aber seien Sie recht von Herzen begrüßt u. sagen auch im Haus u. in der Nachbarschaft recht schöne Grüße*

*von Ihrem  
alt- u. treuergebenen*

J. Brahms.

1 Doppelblatt 222 x 172 mm. Beim Alten bleiben wird also auch, daß er trotz des Planes doch nicht kommt.

## XX.

[25. August 1896]

*Liebe Freundin.*

*Ihre beiden letzten Briefe sind so überaus lieb u. freundlich daß ich nicht herzlich genug danken, [gestrichen: aber schwer hier erwiedern] kann. Am liebsten schriebe ich sie einfach ab u. sagte: grade so denke u. träume ich auch gern*

2r zurück. Von wie Vielem könnte ich dann weiter plaudern, das Ihnen / deutlich zeigte, wie die Erinnerung an Ihr Vaterhaus u. das nachbarliche mir eine der theuersten u. wohlthuendsten meines Lebens ist. Die Tage wenn Fr. Schumann in unserm Kreis weilte, sind auch mir unvergesslich u. so war es gar schön daß ich auch Ihr liebes Gesicht in Bonn sah. Wie gern sähe ich es u. wie leicht eigent-  
1v lich so im Lauf des Winters — / aber Andres hält mich immer leider ab nach H. zu reisen.

Ich sage nur noch meine allerherzlichsten Grüße — u. schreibe in Gedanken weiter. Ihre freundlichen Plaudereien aber machen daß ich noch eins so gern zurückdenke!

Ihr  
von Herzen ergebener  
J. Brahms.

Empfängervermerk: Isch. v 25 — Altona v 27 Aug. 96

1 Doppelblatt 220 x 176 mm. S. 1v quer beschrieben. Marie Böie war — wie Brahms selbst — zum Begräbnis Clara Schumanns am 24. Mai in Bonn gewesen. Das „Andere“, das Brahms von ferneren Reisen abhielt, war seine „kleine bürgerliche Gelbsucht“, von der er eine Woche später noch in Karlsbad vergeblich Heilung suchte.

## XXI.

Liebe Freundin.

Zur Abwechslung lassen Sie mich einmal zwischen hinein danken für so manchen herzlich theilnehmenden Gruß. Der sehr schöne zum Weihnachtsfest er-  
1v innert mich allnächtlich gar freundlich an Sie. [infolge starker Durchstreichung unleserlich] Ihr liebes [Durchstreichung]

Aber schön wär's wenn ich einmal wieder — nicht blos zusähe, wenn Sie mit  
2r Ihrem l. Mann frühstücken! Sie Beide grüße ich von / Herzen u. bitte auch in der Nachbarschaft m. Grüße auszurichten — bis zu Hrn. Pius Warburg hin, von dem ich heute einen langen Brief erhielt! Er muß viel jünger als ich sein oder seine Feder nicht so in Anspruch genommen wie die

Ihres  
alt. ergebenen  
J. Brahms

1 Doppelblatt 216 x 174 mm Hochformat. Dem Duktus der Schrift und der Art der Durchstreichungen nach in die letzten Lebensmonate zu datieren. Um welches Weihnachtsgeschenk es sich gehandelt haben könnte, ist nur noch zu vermuten.

Besonders stark durch den Krieg in Mitleidenschaft gezogen wurden die Stimmenhefte der beiden Schwestern Völckers aus der Zeit des Hamburger Frauenchors. Von den ursprünglich zehn Heften sind sieben ganz verloren, die restlichen drei nur bruchstückhaft erhalten. Von zwölf Sätzen in Brahms' eigener Handschrift, die in den Stimmenheften enthalten waren, blieb nur ein Doppelblatt mit fünf dreistimmigen Volksliedbearbeitungen erhalten. Es ist offenbar eine von Brahms' Partitur-

niederschriften, die unter den Chormitgliedern zirkulierten, und aus denen sich die Mädchen ihre Stimmen herauskopierten. Die Texte sind dabei überhaupt nicht ausgeschrieben, vielmehr genügte ein Vermerk wie „*Kr. u. Z. I, N<sup>o</sup> 26*“, und die jungen Damen schrieben die Texte selbst ab aus der bekannten Volksliedsammlung von Kretzschmer und Zuccalmaglio<sup>15</sup>, wodurch sicherlich manche Unebenheit in der Textverteilung, wie sie die Stimmenhefte zeigen, verursacht ist. Andererseits bestätigen diese Angaben von Brahms' Hand nach Kretzschmer—Zuccalmaglio erneut, was schon die Melodie- und Textvergleiche zeigten, daß nämlich dieses Werk die beinahe ausschließliche Quelle für Brahms' Volksliedsätze ist.

Bei den fragmentarisch erhaltenen Stimmenheften handelt es sich um 42 Seiten eines Alt I mit 26 Volksliedsätzen, den Liedern op. 44 Nr. 5—9, den vier Chören op. 17 und dem später verworfenen Brautlied von Brahms. — Ein anderes Fragment (Sopran I) enthält auf acht Seiten vier Volksliedsätze, die Lieder op. 44 Nr. 10 und 11, sowie das „*Vere languoros*“ von Lotti. Das dritte, ebenfalls achtseitige Bruchstück enthält den Sopran II zu vier Volksliedsätzen, aus op. 44 die Nummern 1, 10 und 11 und wiederum das „*Vere languoros*“ von Lotti.

So schmerzlich der Verlust des größten Teils der Stimmenhefte aus dem Besitz der Schwestern Völckers — namentlich der Brahms-Autographen darin — auch ist, für unsere Kenntnis des Repertoires des Hamburger Frauenchors vermögen einige Blätter in etwa Ersatz zu bieten, in denen Marie Völckers die einzelnen Stimmen wieder zur Partitur kompiliert hat. Auf diese Weise sind allein fünfzehn drei- und vierstimmige Sätze vollständig überliefert. Die Identität der abschriftlichen Sätze mit den von Brahms für seinen Frauenchor geschriebenen ist gesichert durch die Übereinstimmung mit den Stimmenheften, so zeigt auch die *Nonne* aus op. 44 in der Partiturabschrift noch die von der Druckfassung abweichenden Varianten der Stimmenhefte, die Partitur ist also wohl jedenfalls vor 1868 geschrieben. Daß der Weg über die Kompilation aus den Stimmenheften zu den Partiturabschriften geführt hat und diese nicht etwa gleichzeitig neben den Stimmenheften aus Brahms' eigenhändigen Vorlagen kopiert wurden, belegt ein kleines Verzeichnis von der Hand der Marie Völckers, das etwa notiert: „*Auf auf. Die Entführung. Betty Alt II ich lose Alt I Gr pag 29 II Sopr. Garbchen pag 6. gr. Buch abgescr. à 4.*“ Auch die Zahl solcher Abschriften ist ursprünglich viel größer gewesen, denn die meisten der Lieder, die in den — großenteils nur noch schlecht lesbaren — Verzeichnissen Mariens vorkommen, haben den Vermerk „*abgescr.*“. Und auf dieses Kompilieren aus den Stimmenheften ist wohl auch zurückzuführen, daß eine Stimme häufig eine Note zu hoch oder zu tief gerät, so wie die, im Partiturschreiben offenbar ungeübte, Marie Völckers sie eben in ihren Vorlagen zu sehen glaubte.

Aus der einen erhaltenen Partitur von Brahms sind fünf dreistimmige Volksliedsätze bekannt, aus den Partiturabschriften von Marie Völckers weitere sieben vier- und acht dreistimmige Liedsätze, davon sind vier Stücke noch anderweitig belegt: Friedchen Wagner hatte sich nämlich eine ähnliche Partitur angelegt, die sich heute im Besitz von Henry S. Drinker in den USA befindet. Er gab davon 1938 insgesamt

<sup>15</sup> August Kretzschmer: *Deutsche Volkslieder mit ihren Originalweisen*, . . . I. 1840 (Berlin 1838); Anton Wilhelm von Zuccalmaglio: *Deutsche Volkslieder mit ihren Originalweisen . . . als Fortsetzung des A. Kretzschmerschen Werkes gesammelt . . . II.* (Berlin 1840).

sieben Sätze heraus<sup>16</sup>, darunter also drei Stücke, die sich nicht auch in dem Nachlaß der Schwestern Völckers, wie er heute noch vorliegt, finden. Von den 58 nachgewiesenen Volksliedsätzen für Frauenchor aus Brahms' früher Hamburger Zeit sind demnach jetzt immerhin dreiundzwanzig, also knapp 40% bekannt, so daß wir wohl besser als bisher in der Lage sind, uns ein Bild vom Repertoire des HFC zu machen.

Damit ist natürlich zugleich auch die Frage nach der Berechtigung einer Herausgabe dieser Sätze gestellt, die Brahms selbst ja nie veröffentlicht hat. In dem Zusammenhang wird dann gern ein Brief zitiert, den Brahms im Jahre 1865 an Camilla Meier, die jüngere Schwester Franziskas, richtete. Als nämlich Franziska Meier nach ihrer Heirat nach Cuxhaven übersiedelt war, gründete sie dort nach Hamburger Vorbild wieder einen Frauenchor, und Schwester Camilla wandte sich an Brahms, um von ihm die alten Sätze des HFC zu bekommen. Aber Brahms behauptete, nicht mehr eine Note vom Repertoire seines Hamburger Frauenchors zu besitzen<sup>17</sup>. Nun stimmt das offensichtlich nicht, denn Brahms bereitete gerade damals op. 37 zum Druck vor, dessen erste beiden Nummern aus dem Repertoire des HFC stammten; die Marienlieder waren — leicht umgearbeitet — bereits als op. 22 erschienen, in op. 42 veröffentlichte er das umgearbeitete *Vineta*, drei Jahre nach dem betreffenden Brief kamen die zwölf Lieder op. 44 heraus, und als Brahms 1891 die Kanons op. 113 herausgab, griff er ja wiederum auf Stücke aus dem Repertoire des HFC zurück, die er folglich noch besessen haben muß. So bleibt also keine andere Möglichkeit, als in diesem ablehnenden Brief an Camilla vor allem den Ausdruck seiner Verärgerung darüber zu sehen, daß man statt seiner den Sänger Julius Stockhausen als Dirigenten nach Hamburg geholt hatte, obwohl er vielleicht gerade auf die Hilfe seiner Hamburger Freunde aus der Zeit des HFC gerechnet haben mochte.

Wenn man dagegen seine Behauptung, er besitze keine Note mehr vom Repertoire des HFC, die ja zumindest für seine eigenen Kompositionen nicht zutrifft, nur auf die Volksliedsätze eingrenzen will, so muß man zwar diese Möglichkeit durchaus einräumen, zugleich sich aber Brahms' zwiespältiges Verhältnis zum Volksliedsatz in diesen Jahren vor Augen führen<sup>18</sup>. Nachdem er mit der Wiener Singakademie auch eigene Volksliedsätze für gemischten Chor aufgeführt hatte, gab er schließlich dem Drängen des Verlegers Rieter-Biedermann nach und veröffentlichte nach langem Zögern 1864 vierzehn dieser Sätze, freilich erst nach gründlicher Durcharbeitung, welche seine Bearbeitungen in die Nähe des deutschen Gesellschaftsliedes und madrigalesker Sätze rückte. Später war er dann nicht mehr zu bewegen, die Sammlung fortzusetzen und rückte Freunden gegenüber (u. a. Herzogenbergs, vgl. Briefwechsel Bd. I, 102 und 106 und Deiters, vgl. Briefwechsel Bd. III, S. 124) sehr nachdrücklich von diesen stärker kontrapunktisch ausgeführten Chorbearbeitungen ab. Der erwähnte Brief an Camilla Meier aber fällt gerade in die Zeit, da er die Sätze für gemischten Chor noch einmal überarbeitet und herausgegeben hatte. So wird es verständlicher, daß die weit schlichteren Sätze für Frauen-

<sup>16</sup> *Seven Folk Songs for S. S. A. and S. S. A. A. from the Hamburg Stimmenhefte. Johannes Brahms. 1859.* University of Pennsylvania Choral Series No. 74.

<sup>17</sup> Franziska Meier a. a. O. (vgl. Anmerkung 7) S. 43 f., auch bei Sophie Drinker a. a. O., S. 76.

<sup>18</sup> Vgl. meine Darstellung in *Die Chorwerke* . . . S. 501—509, sowie Morik (s. Anm. 4) S. 134 f. und 150.

chor aus der Hamburger Zeit nicht mehr seinen derzeitigen Intentionen entsprachen und er sie verleugnete.

In späteren Jahren kehrte Brahms wieder zum Ideal des schlicht akkordischen Volksliedsatzes für Chor zurück und verleugnete nun gerade die von ihm selbst herausgegebenen kunstvoller gearbeiteten Sätze. Aus seiner damaligen Reaktion auf die Frage Camillas und der Tatsache, daß er die *HFC*-Sätze nicht veröffentlicht hat, allein wird man daher nicht ableiten dürfen, daß Brahms sie für ungeeignet zur Herausgabe gehalten hat. Auch daß sie — im Gegensatz zu der kunstpädagogischen Absicht der sieben Hefte Volkslieder-Bearbeitungen für Singstimme und Klavier von 1894 — aus der Arbeit mit einem bestimmten Chor herausgewachsen sind und zunächst nur für diesen bestimmt waren, ist kein Argument dagegen, denn die von Brahms selbst herausgegebenen Volksliedsätze für Chor sind ebenfalls zunächst nur für die Arbeit mit der Wiener Singakademie bestimmt gewesen. Als sicher dagegen kann gelten, daß Brahms die Sätze für Frauenchor, hätte er sie so herausgegeben — was aber damals für ihn nicht im Bereich des Möglichen lag, einmal wegen seiner veränderten Einstellung zum Volkslied, dann aber auch wegen der Wendung weg vom Frauen- zum gemischten Chor hin —, noch einer Überarbeitung unterzogen hätte, um hier und da zu glätten (auffällige verdeckte Quinten u. ä.). So vermögen die hier vorgelegten Sätze in dieser Form einmal den Musikhistoriker zu interessieren, weil sie jetzt überdeutlich den Wandel der Brahms'schen Haltung zum Volksliedsatz dokumentieren vom schlichten Satz für seinen Hamburger Frauenchor über die „*verwuzelten*“ Chorsätze von 1864 bis hin zu seiner „*Streitschrift gegen Erk-Böhme*“, wie er selbst die Bearbeitungen von 1894 nannte. Darüber hinaus aber verdient wenigstens ein großer Teil dieser Sätze, auch wieder gesungen zu werden<sup>19</sup>.

Interessant ist es, die in den Stimmenheften auftretenden eigenen Lieder für Frauenchor von Brahms mit der gedruckten Fassung zu vergleichen. So hat z. B. das Alt-I-Heft in der *Müllerin* (op. 44, Nr. 5) in T. 6 und in der Parallelstelle T. 14 ausdrücklich ein Auflösungszeichen statt eines *b* vor *des'*, was beim Fehlen eines Alt-II-Heftes doch zumindest die Vermutung aufkommen läßt, daß in dieser früheren Fassung auch im Alt II in den Takten 5 und 13 *d'* statt heute *des'* gesungen worden ist. Das Kolorit der Stelle verändert sich dadurch völlig, und wenn Brahms hier tatsächlich vor der Drucklegung noch geändert hat, so hat er damit wohl erst die endgültige Form gefunden, die das Lied haben muß. In den Takten 9–10 mit Auftakt wurde ebenfalls geändert: die Sextenbegleitung der Melodie lag ursprünglich im Sopran II, die tonmalenden Oktavsprünge sang der Alt im Einklang.

In der *Nonne* op. 44, Nr. 6 gingen die Mittelstimmen in T. 5, 7 und 15 rhythmisch mit den Außenstimmen, während sie jetzt in gleichmäßigen Vierteln fortschreiten; in den gleichen Takten hat der Alt I als letzte Note jeweils *d'* statt später *a'*, im vorletzten Takt wie an der Parallelstelle T. 9 *g'* statt *es'*. Eine schwerwiegende metrische Veränderung hat Brahms im ersten der vier *Jungbrunnen*-Lieder, op. 44 Nr. 7, vorgenommen: nach den ersten beiden viertaktigen Perioden ist ein überzähliger Takt Generalpause eingeschoben worden, während in den

<sup>19</sup> Eine Auswahl der Sätze erscheint in der Reihe „Der Chorsinger“ als Bärenreiter-Ausgabe 3175.

Stimmenheften der nächste viertaktige Abschnitt gleich anschließt; damit aber hat Brahms das besonders duftige und leichte Lied besser gegliedert und zugleich aus dem einförmigen Schematismus seines regelmäßigen viertaktigen Aufbaus gelöst. Weitere Änderungen betreffen einzelne Noten; in den Takten 16 bis 19 hat der Alt I die Führung des jetzigen Sopran II. Die Vortragsbezeichnung des zweiten der *Jungbrunnen*-Lieder („Die Berge sind spitz“) lautet in den Stimmenheften des HFC noch *Andante non troppo*. — In den drei ersten Takten von *Am Wildbach* ist der Alt geteilt, der Alt I hat die Partie des jetzigen Sopran II. Und statt des *Andante espressivo* der *Braut* (op. 44 Nr. 11) steht ursprünglich die deutsche Bezeichnung *Mit viel Ausdruck*.

Im Nachlaß von Marie Völckers fanden sich auch Frühdrucke aller Klavierwerke des jungen Brahms, die durch Besitzvermerke mit Jahreszahl als aus der Zeit ihres Klavierunterrichts bei Brahms stammend ausgewiesen sind und eine ganze Anzahl von Eintragungen mit Bleistift enthalten. Nun wird es im Einzelfall unmöglich sein, aus der Handschrift etwa bei einer isolierten Zahl eines Fingersatzes oder einfachen Vortragszeichen mit Sicherheit Brahms als den Urheber nachzuweisen oder auszuschließen. Sicher ist nur, daß Marie Völckers bei Brahms Klavierunterricht hatte, daß die fraglichen Noten zu dieser Zeit im Handel waren und sich bereits in ihrem Besitz befanden, und daß die Mehrzahl der Eintragungen von einer neben der Spielerin sitzenden Person herrührt. Mehr oder weniger stark ausgeprägt haben nämlich die meisten Eintragungen jene Linksneigung, die sich zwangsläufig ergibt, wenn der rechts neben dem Schüler sitzende Lehrer mit der rechten Hand Einzeichnungen in die aufrecht stehenden Noten macht. Die Wahrscheinlichkeit ist also doch ziemlich groß, daß diese Eintragungen aus dem Klavierunterricht bei Brahms stammen, obwohl man seine Schrift zwar bei einigen Zahlen erkennen kann, andere aber zu geringfügig sind, um eine Zuordnung zu gestatten, wobei man auch noch die ungewöhnliche Schreibsituation im Klavierunterricht in Rechnung stellen muß, die mehr oder weniger starke Verformungen auch charakteristischer Schriftformen verursachen wird. Daß die von Brahms später in seine Handexemplare eingezeichneten Änderungen in den Völckers-Exemplaren noch nicht stehen, hat wohl wenig zu sagen; daß andererseits ein Druckfehler wie in op. 9, Variation 6 T. 24 die zweite Triole schon berichtigt ist, muß dagegen auch nicht notwendigerweise auf Brahms selbst zurückgehen. Schwerer für den Beweis der Urheberschaft Brahms' an den Eintragungen wiegt dagegen, daß eine Änderung der Vortragsart wie der Wegfall der Arpeggien in der rechten Hand in der *f*-moll-Sonate op. 5, 3. Satz T. 87 ff., den er in sein Handexemplar eingetragen hatte, auch schon im Völckers'schen Exemplar steht. Außerdem wurden Schriftvergleiche mit allen erreichbaren zeitlich in Frage kommenden Autographen vorgenommen, um nach Möglichkeit angeben zu können, wie groß die Wahrscheinlichkeit der Urheberschaft Brahms' an den betreffenden Einzeichnungen ist. Unter diesen Vorbehalten seien die vorgefundenen Eintragungen hier mitgeteilt, weil sie angesichts der sonst recht spärlich überlieferten Fingersätze eine Erweiterung unserer Kenntnis von Brahms' Klaviertechnik darstellen.

Im einzelnen handelt es sich um folgende Werke und Ausgaben: jeweils die zweite Auflage der beiden ersten Klaviersonaten und des *es*-moll-Scherzos op. 4,

die Originalausgabe der *f*-moll-Sonate op. 5 und die zweite Auflage der Schumann-Variationen op. 9. Ferner befindet sich im Nachlaß der Schwestern Völckers eine Originalausgabe des Klavierquartetts *g*-moll op. 25 mit einem Vermerk von der Hand Betty Völckers-von Königslöws: „*Brahms. Meinem Otto geschenkt, als er es mit ihm gespielt hatte i/ Cölln Decb. 1865.*“ Diese Aufführung fand am 19. Dezember im Hotel Disch statt und entschädigte Brahms, der mit Hiller auch noch seine vierhändigen Variationen über Schumanns letztes Thema in *Es*-dur (op. 23) spielte, für die ablehnende Haltung des Kölner Publikums gegenüber der Serenade op. 11, die er kurz vorher im Gürzenich dirigiert hatte. Die Mitwirkenden waren Musiker des Gürzenich-Orchesters: außer Otto von Königslöw der Konzertmeister Georg Japha (nicht Luise, wie Kalbeck schreibt) und der Cellist Schmit. Auch in diesem Band finden sich handschriftliche Eintragungen, die also ganz ohne Frage in den Proben zu einer Aufführung gemacht sind, in der Brahms selbst den Klavierpart gespielt hat.

Problematisch und ungewöhnlich ist bereits der erste Fingersatz, der uns in den Völckers-Exemplaren begegnet: in den Takten 261/262 des ersten Satzes der *C*-dur-Sonate op. 1 notiert Brahms in der linken Hand für die 4. bis 7. Note als

1 2 3 1

Fingersatz *g-fis-a-g*, also durchaus anders als die gängige Praxis, und um jeden Zweifel auszuschließen, lautet der Fingersatz für die ersten sieben Noten des T. 262

5 1 5 1 3 2 1

*F-F-F-e-g-f-e*. Da dieser Fingersatz zweimal ausgeschrieben und die Handschrift in diesem Fall eindeutig die von Brahms ist, kann man nur annehmen, daß damit eine Anpassung des Vortrags an die punktierten Akkorde der rechten Hand erreicht werden soll und die Bögen lediglich die Phrasierung anzeigen. Eine weitere größere Stelle mit handschriftlichen Fingersätzen, die allerdings von der Schrift her nicht so eindeutig — zumindest nicht vollständig — Brahms zuzuordnen sind, enthält der erste Satz der *fis*-moll-Sonate op. 2. Dort sind in den Takten 100–105 in der

5 4 2 1 3 1 2 |

linken Hand folgende Fingersätze notiert: *Cis-E-Gis-A-cis-e-gis-a-cis* |

5 4 2 1 3 1

*D-F-A-H-d-f-gis-f-d* | ; und an den entsprechenden Stellen der drei folgenden Takte ist immer wieder das Übersetzen des vierten Fingers gefordert, in T. 102:

3 4 2

*cis-e-g-cis'*, in T. 103 mit einer 4 auf dem *d* und in T. 104 auf dem *dis*; in T. 105 sollen die Töne *A* und *a* mit dem 3. Finger gespielt werden. Eine Änderung, die sich nicht in Brahms' eigenem Handexemplar findet, vielleicht aber doch gerade das von ihm Beabsichtigte klarstellt, ist die Tilgung des Bogens T. 16/17 in der linken Hand im Andante der gleichen Sonate, zumindest dürfte kein Haltebogen gemeint gewesen sein, wie die Parallelstelle T. 35 zeigt. In T. 49 desselben Satzes ist für die erste Note und den folgenden Doppelschlag als Fingersatz 4 5 3 2 notiert. Eine Reihe von Fingersätzen findet sich auch im Scherzo: die erste und vierte Note von T. 1 erhalten den 2. Finger, die fallenden Achtel von T. 2 sind mit 4 3 2, der Wechsel *c'-g* in T. 5 ist mit 4 2 bezeichnet, der Vorschlag in T. 24 erhält die

Fingersätze 4 5 4 3 und in T. 57 lauten die Einzeichnungen über den Sexten  
 2 1 2 1  
 der linken Hand: 2 1 1  
 5 4 2

Eine ziemlich problematische Variante ist in T. 90 des Scherzos vermerkt: statt des Trillers *ais—h* ist *ais—c* eingefügt und der Takt damit an die folgenden angeglichen, eigentlich gegen die musikalische Konsequenz der Stelle. Nun hat Brahms viele Jahre später im Exemplar der Flore Luthlen-Kalbeck<sup>20</sup> dieselbe Änderung eingezeichnet und sogar noch auf die zweite Hälfte des Takts 89 ausgedehnt, so daß der Triller jetzt einheitlich von T. 89—94 *b—c* lautet. Eigenartigerweise hat Brahms jedoch eine so einschneidende Maßnahme nicht in sein Handexemplar eingetragen; auch als Simrock das Werk 1888 von Breitkopf & Härtel aufkaufte und neu stechen ließ, wurde die Änderung nicht berücksichtigt. Es spricht also doch einiges dafür, daß Brahms diese Stelle gar nicht definitiv anders gewollt hat, zumal sie ja auch der harmonischen Struktur der Takte 1—4 und aller Parallelstellen zuwiderläuft. Und tatsächlich kommt die Änderung ja nur in den Exemplaren zweier Klavierschülerinnen vor, davon bei Flore Kalbeck mit dem Vermerk „*più facile*“. Brahms hat also offensichtlich lediglich die Stelle erleichtern wollen, wobei sich die Erleichterung auf das Vereinheitlichen des Trillers beschränkt. Es erscheint mir daher auch fraglich, ob man die Stelle in dieser erleichterten Fassung abdrucken sollte, wie das nach der Gesamtausgabe auch noch Walter Georgii in seiner Urtext-Ausgabe<sup>21</sup> bei Henle tat, denn Brahms hätte die Änderung fraglos in sein Handexemplar eingetragen und für den Neustich bei Simrock berücksichtigt, wenn er sie ernstlich künstlerisch beabsichtigt und nicht nur als bloße Erleichterung aufgefaßt hätte.

Im *es*-moll-Scherzo op. 4 finden sich Fingersätze in T. 12/13 (linke Hand *ces'—c'—*  
<sup>5</sup> *des'* ), T. 25/26 (l. H. *c''*-Intervall <sup>3</sup> *b'—es'* ), T. 97/98 (r. H. <sup>1 2</sup> *h''—cis''* <sup>3</sup> *'—a''* |  
<sup>5</sup> *e''—gis''* ) und T. 121 (l. H. <sup>2 4</sup> *as'—e'* ). — Bei den zahlreichen Eintragungen und Korrekturen im Andante und Scherzo der *f*-moll-Sonate op. 5 kann man ebenfalls mit ziemlicher Sicherheit behaupten, daß sie von Brahms' eigener Hand herrühren.

Im Andante lauten die Fingersätze in T. 8 <sup>1 3</sup> *c—es—c'—es'—c'—es—c'* , in T. 9 steht über *des'* eine 1; in T. 20 ist auch noch vor dem zweiten *des''* ein *b* vorgezeichnet. Wie wichtig Brahms das Binden der Kantilene in diesem Satz gewesen sein muß, zeigt der Wechsel <sup>1 3 1</sup> 4 5, den er auf *c''* und *as''* in T. 25 einzeichnet; *des''* und *d''* in T. 27 sollen beide mit dem 2. Finger genommen werden, und die Doppeloktave in

<sup>20</sup> Jetzt Wien, Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde; vgl. dazu Kalbeck I, S. 175 und Vorwort zur Gesamtausgabe Bd. 13.

<sup>21</sup> Georgii scheint die Eintragung überhaupt mißverstanden zu haben, denn Brahms zeichnet für die akkordischen Stellen T. 87—89, 1. Hälfte die Auslassung der Unteroktave als „*più facile*“ ein, es stimmt also nicht, daß Brahms ein *più facile* „vorgemerkt, aber nicht ausgeführt“ hat (so im Anhang in Anlehnung an das Vorwort der Gesamtausgabe). Die nicht akkordischen Oktavtriller dagegen (T. 81—85 und 89—93) hat er nicht angetastet. Was Georgii im Anhang zur Henle-Ausgabe der Sonaten bringt, ist reine Spekulation, die bei Brahms keinen Beleg findet; auch scheint es mir nicht gerechtfertigt, eine so einschneidende Änderung des Textes nur mit dem summarischen Hinweis auf Brahms' Handexemplare im Vorwort zu begründen, wenn sie dort ebenso fehlt wie in der Neuausgabe bei Simrock von 1888.

T. 28 ist mit 1–3–5 bezeichnet. Der Erleichterung des Sprunges soll in der rechten Hand T. 49 der Fingersatz  $\overset{2}{1} \overset{5}{4}$  dienen. In T. 68 ist wie im Handexemplar die  $\overset{1}{1}$  irrtümlich als Fingersatz gestochene Triolen-3 gestrichen und mit Gruppenbogen darunter verbessert. In T. 96 erhalten die ersten drei Noten der linken Hand den Fingersatz 5–1–2, in T. 132 sollen  $c''$ ,  $des''$  und  $d''$  der unteren Noten in der rechten Hand sämtlich mit dem 2. Finger genommen werden; und in T. 186/87 ist für die linke Hand der Fingersatz  $\overset{2}{des'}-\overset{1}{as'}-\overset{5}{as}-\overset{1}{f'}-\overset{2}{f}-\overset{1}{des'}$  angegeben.

In den Takten 87 ff. des Scherzos sind – und das spricht sehr entschieden für die Authentizität dieser Eintragungen – wie in Brahms' Handexemplar die Arpeggio-Schlangen in der rechten Hand gestrichen. Merkwürdig dagegen ist eine Änderung in T. 176, wo das *B* der linken Hand deutlich in *H* verbessert wurde. Die Schrift weist nachdrücklich auf Brahms hin, da sich die Änderung aber nicht im Handexemplar findet, scheint er später von dieser Korrektur wieder abgekommen zu sein.

In der fünften der Schumann-Variationen op. 9 hat die erste Tonrepetition der linken Hand die Bezeichnung 3–2. In Variation 6 sind, wiederum typisches Hilfsmittel für eine Klavierschülerin, zu den Noten mit besonders vielen Hilfslinien die Tonbuchstaben geschrieben; in T. 24 ist die zweite Triole aus  $cis''-h'-gis'$  nach  $cis''-a'-fis'$  verbessert wie im Handexemplar. In Variation 9 T. 9 hat die zweite Triole den Fingersatz  $\overset{2}{a'}-\overset{4}{d''}$ ; T. 19 ist in der l. H. wie folgt bezeichnet:  $\overset{2}{cis'}-\overset{1}{e'}-$   
 $\overset{5}{gis} \overset{2}{ais}-\overset{5}{gis} \overset{1}{cis}-\overset{3}{e}$  (verbessert aus 2)  $-\overset{4}{Ais}$  (verbessert aus 5)  $\overset{1}{cis}-\overset{1}{Gis}-\overset{1}{Ais}$ ; in T. 20 der r. H. ist das  $gis''$  mit 5, in der l. H. das  $Ais$  mit 4 bezeichnet. In Variation 13

lauten die Eintragungen in der l. H. T. 2/3:  $\overset{3}{g'}-\overset{1}{h'}-\overset{4}{a'}-\overset{2}{cis''}$   $\overset{4}{h'}-\overset{2}{d''}-\overset{4}{a'}-\overset{2}{cis''}$  |  
 $\overset{1}{a'}-\overset{3}{fis}$  und am Anfang von T. 4:  $\overset{4}{d'}-\overset{3}{fis'}-\overset{5}{cis'}$ . Die Sextenparallelen in T. 18/19 sind so bezeichnet:  $\overset{5}{5} \overset{4}{4} \overset{4}{4} \overset{4}{4} \overset{3}{3} \overset{3}{3} \overset{4}{4} \left| \overset{5}{5} \right.$   
 $\overset{2}{2} \overset{1}{1} \overset{2}{2} \overset{1}{1} \overset{1}{1} \overset{1}{1} \overset{1}{1} \left| \overset{2}{2} \right.$

Die gebrochenen Akkorde in der l. H. der 14. Variation erforderten ebenfalls eine ganze Reihe von Fingersätzen: T. 3  $\overset{2}{H}-\overset{4}{d}-\overset{1}{fis}$ ; T. 4  $\overset{4}{d}$ ; T. 5  $\overset{1}{gis}$ ; T. 6  $\overset{1}{eis}$ ; T. 7  $\overset{3}{Fis}-\overset{2}{cis}-\overset{1}{fis}-\overset{4}{a}-\overset{1}{cis'}$ ; T. 8  $\overset{1}{ais}$ ; T. 9  $\overset{4}{fis}$ ; T. 10  $\overset{1}{d}$ ; T. 11  $\overset{4}{Gis}$ ;  
T. 12  $\overset{1}{e'}-\overset{2}{d'}-\overset{1}{h}$ ; T. 25  $\overset{3}{fis}-\overset{2}{h}-\overset{1}{d'}-\overset{3}{fis}$  (verbessert aus 4); T. 26  $\overset{1}{d''}$  (verbessert aus 2)  $-\overset{1}{h}$ ; T. 27  $\overset{3}{H}-\overset{2}{d}$ ; T. 28  $\overset{1}{e}$  und T. 29  $\overset{1}{d}$ . Ähnlich stark ist Variation 15 bezeichnet: T. 2  $\overset{1}{des}-\overset{3}{f}-\overset{2}{ges}$ ; T. 3 erste Note der zweiten Gruppe in der l. H. mit dem 5. Finger, ebenso in den Takten 9, 11, 13 und 16; T. 5 zweites Achtel von *Ges* nach *B* verbessert (ebenso in T. 21; diese Änderung fehlt im Handexemplar,

das Autograph hat *Ges*, der Simrocksche Neudruck von 1888 dagegen *B*; diese

Lesart wird also entgegen dem Autograph hier bestätigt.) zweite Gruppe:  $\overset{5}{B}-\overset{3}{des}-$   
 $\overset{2}{f}-\overset{1}{ges}$ ; T. 6  $\overset{1}{es}-\overset{3}{ges}-\overset{2}{as}$ ; T. 10  $\overset{2}{B}-\overset{1}{d}-\overset{3}{f}$   $\overset{2}{cis}-\overset{1}{e}-\overset{3}{f}$ ; und T. 14 dritte Note  $d'$ .

Auch bei dem Exemplar des Klavierquartetts *g-moll* op. 25 aus dem Besitz Otto von Königlöws läßt sich natürlich nicht ausschließen, daß es später noch einmal zu einer Aufführung benutzt wurde und die Eintragungen zum Teil dafür gemacht sind, obwohl die Wahrscheinlichkeit nicht gerade groß ist, denn Königlöw besaß das Werk doppelt und wird nicht gerade Brahms' Geschenk benutzt haben, wenn ihm noch ein anderes Exemplar zur Verfügung stand. Daß Brahms sich für eine Aufführung, in der er selbst den Klavierpart spielte, Fingersätze notiert haben soll, braucht gleichfalls nicht zu verwundern, wenn man annimmt, daß sie vor allem als Gedächtnisstütze dienen sollten in Fällen, bei denen durch den Fingersatz ganz bestimmte Wirkungen erzielt werden sollten, wie wir das zum Teil bei den anderen Werken bereits beobachtet hatten. So ein Fall scheint mir nämlich gleich bei der ersten Eintragung vorzuliegen: im ersten Satz T. 18/19 wird für die

linke Hand der folgende Fingersatz notiert:  $\overset{1}{3} \overset{2}{4} \overset{1}{|} \overset{3}{-} \overset{2}{4} \overset{1}{5} \overset{4}$ . In T. 86 ist in der  
 $\overset{4}{4} \overset{2}{2} \overset{1}{1}$

rechten Hand für die drei ersten Noten *e-cis-e* eingetragen. Dynamische Änderungen finden sich in den Takten 96–101: für das Klavier ist in T. 96 von der zweiten Taktzeit ab ein *mf* eingezeichnet, das von T. 97 letzte Oktave an mit einem *cresc* — gesteigert wird, aber nur bis zum *f* in T. 101, denn das zweite *f* ist in der Klavierstimme getilgt, also offenbar eine Konzession an die dynamische Breite moderner Flügel im Verhältnis zu den Streichern. In T. 118 sind die verwechselten  $\sharp \flat$  richtiggestellt, also *c''-dis''* (entsprechend T. 125); in T. 226 auf der letzten Taktzeit Vorsichtsakkidentien  $\flat$  eingefügt, in T. 288 sind die dritte und fünfte Note jeweils mit 1 bezeichnet, in T. 325 l. H. das *es'* nach *d'* verbessert. Auch in T. 157 ff. des Andante ist eine dynamische Änderung eingetragen, die auf eine Dämpfung des Klavierklanges hinausläuft, wenn vor dem *poco a poco cresc.* ausdrücklich ein *p* steht und danach noch einmal, so daß das eigentliche *cresc.* im Klavier erst mit T. 160 beginnt. — In T. 82/84 des Rondo ist für die l. H. folgender

Fingersatz angegeben:  $\overset{2}{f}-\overset{1}{g'}-\overset{3}{f'}-g \overset{3}{a'}-\overset{5}{b'}-\overset{2}{a'}-b \mid \overset{3}{a'}-\overset{5}{g'}-\overset{2}{a'}-g' \mid \overset{4}{f'}-\overset{3}{g'}-\overset{2}{f'}-g'$   
 $\overset{2}{a'}-\overset{1}{c''}-\overset{4}{a'}-c''$ . In T. 94 erhält die zweite Gruppe in der r. H.  $\overset{3}{d''}-\overset{5}{e''}-\overset{2}{d''}-e''$  und in  
 $\overset{1}{1} \overset{2}{2} \overset{3}{3}$

der l. H.  $\overset{3}{d'}-\overset{5}{e'}-\overset{2}{d'}-e'$  (hier ist später geändert worden, für das erste *e'* war  
 $\overset{3}$

ursprünglich 1 vorgesehen), in T. 99/100 ist für die l. H. vorgeschrieben:  $\overset{3}{eis'}-\overset{5}{fis'}-$   
 $\overset{4}{e'}-\overset{2}{fis} \mid \overset{4}{d'}-\overset{2}{e'}-\overset{1}{d'}-e' \overset{2}{fis'}-\overset{1}{g'}-\overset{4}{fis'}-g'$ . In T. 208 ist in der linken Hand Folgendes einge-

zeichnet:  $\overset{1}{h'}-\overset{2}{cis''}-\overset{1}{h'}-cis'' \overset{1}{d''}-\overset{2}{e''}-\overset{3}{d''}-e'' \mid \overset{5}{fis''}$  und in T. 213  $\overset{5}{h'}-\overset{1}{e''}-\overset{3}{h'}-e'' \overset{3}{a'}-\overset{2}{h'}$ .

In T. 265 ist der vergessene Schlüsselwechsel nachgeholt; in T. 268 hat die rechte

Hand  $\overset{1}{a'}-\overset{4}{d''}-\overset{1}{e''}$ ; ähnlich in T. 283  $\overset{2}{e''}-\overset{1}{f''}-\overset{1}{h''}$ . Vereinzelt in T. 311/12 ganz dünn eingetragene Fingersätze sind mit Sicherheit nicht von Brahms, unterscheiden sich allerdings auch in der Schrift und der Vorsicht, mit der sie geschrieben sind, deutlich von den anderen. Dagegen könnte es sich in T. 354 wieder um Brahms' Handschrift

handeln, wenn für die rechte Hand bei der zweiten Gruppe der Fingersatz  $\overset{5}{b}-\overset{3}{g}-\overset{1}{1}$  es — cis eingetragen ist.

Aus dem Nachlaß Brahms' erhielt Marie Völckers, wie alle engen Freunde, ein persönliches Erinnerungsstück: die Schreibmappe, die Clara Schumann ihm mit einer eigenen Stickerei zu Weihnachten 1854 geschenkt hatte. Diese befindet sich heute, wie auch die eigenhändigen Musikmanuskripte, die sie besaß und noch vor ihrem Tode verschenkte, das eine von zwei Autographen der Schumann-Variationen op. 23 und die Lieder *Sulima* und *Die Liebende schreibt*, in Hamburger Privatbesitz.

Ein liebenswertes Bild dieses Kreises um den jungen Brahms zeichnen schließlich auch die Albumeintragungen der Mitglieder des Frauenchors, darunter auch Brahms' selbst, der im September 1862, also wohl unmittelbar vor seinem Weggang nach Wien, den Anfang der Schluß-Fuge aus den Händel-Variationen op. 24 notiert mit dem Vermerk „(Sept: 61.)“ und der Widmung: „Zu freundlichem Gedenken an Ihren zeitweiligen Nachbar u. steten Freund Johh Brahms. Sept: 62.“ Das definitive Ende dieser Zeit des Hamburger Frauenchors bezeichnet ein Brief von Friedchen Wagner an die Schwestern Völckers: Vor seinem Weggang nach Wien wollte Brahms den jungen Damen noch einen Abend am Klavier vorspielen, wozu Friedchen ihr Kommen anzeigt. Um in der Hauptstadt der Musik seine künstlerische Anerkennung zu finden, ging Brahms nach Wien und in der sicheren Erwartung, daß die Heimatstadt ihn zurückholen werde, nachdem er sich mit seinem Werk durchgesetzt habe. Aber er sah sich getäuscht, statt seiner wurde Julius Stockhausen gewählt, Brahms aber verließ Hamburg auf immer. Der Vorspiel-Abend bei Völckers, getragen von so großen Erwartungen, wurde so ein endgültiger Abschied als alle Beteiligten damals ahnen konnten.

## Es waren zwei Königskinder

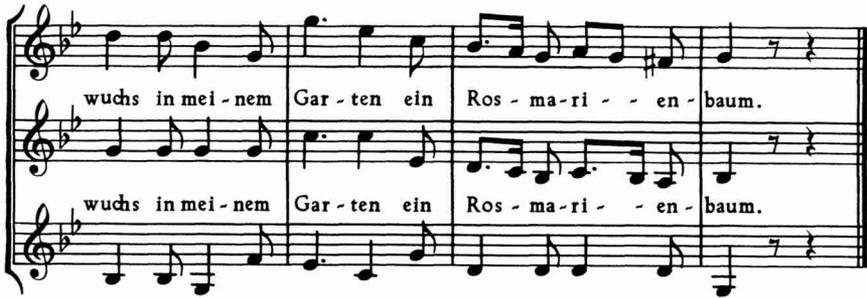
Es wa-ren zwei Kö - nigs - kin - - der, die hat-ten ein-  
 Es wa-ren zwei Kö - nigs - kin - - der, die hat-ten ein-

an - der so lieb, sie konn-ten zu - sam-men nicht  
 an - der so lieb, sie konn-ten zu - sam-men nicht

kom - - men, das Was - ser war viel zu tief.  
 kom - - men, das Was - ser war viel zu tief.

## Ich hab' die Nacht geträumet

Ich hab die Nacht ge - träu - met, wohl ei - nen schweren Traum —: Es  
 Ich hab die Nacht ge - träu - met, wohl ei - nen schweren Traum —: Es



wuchs in mei-nem Gar-ten ein Ros-ma-ri--en-baum.

wuchs in mei-nem Gar-ten ein Ros-ma-ri--en-baum.

## Schwesterlein, Schwesterlein



Schwe-ster-lein, Schwe-ster-lein, wann geh'n wir nach Haus?

Schwe-ster-lein, Schwe-ster-lein, wann geh'n wir nach Haus?



Mor-gen, wenn die Hah-nen\_krah'n, woll'n wir nach Hau-se\_ geh'n,

Mor-gen, wenn die Hah-nen\_krah'n, woll'n wir nach Hau-se\_ geh'n,



Brü-der-lein, Brü-der-lein, dann geh'n wir nach Haus.

Brü-der-lein, Brü-der-lein, dann geh'n wir nach Haus.

## Ich hörte ein Sichlein rauschen

Ich hörte ein Sich - lein rau - schen, wohl rau - schen durch das Korn,  
 Ich hörte ein Sich - lein rau - schen, wohl rau - schen durch das Korn,

ich hör-te ein Mägd-lein kla - gen, sie hätt' ihr Lieb ver - lor'n.  
 ich hör-te ein Mägd-lein kla - gen, sie hätt' ihr Lieb ver - lor'n.

## Es stunden drei Rosen

Es stunden drei Ro-sen auf ei - nem Zweig, schön ist\_ der Som-mer! Drauf  
 schön ist\_ der Som-mer!

sang ei-ne Nach-ti-gall an - mut-reich, schön ist\_ der Som-mer!  
 schön ist\_ der Som-mer!

## Ich stand auf hohem Berge

Ich stand auf ho-hem Ber - ge, sah nie-der ins tie-fe Tal, ein

Schiff-lein sah ich fah-ren, sah ich fah-ren, da - rin drei Gra-fen warn.

## Gunhilde

Gun - hil - de lebt' gar stil - le und fromm in ih - rem Klo - ster - bann,

bis sie ihr Beicht - ger ent - führt, bis sie mit - ihm ent - rann.

## Der bucklige Fiedler

*f* Es woh-net ein Fied-ler zu Frank-furt am Main, der keh-ret von lu - sti-ger

Ze - che\_ heim. Und er trat auf den Markt, was schaut er\_ dort, was

schaut er dort? Der schö-nen Frau-en schmau-stengar viel an dem Ort.

## Die Versuchung

Feins- -lieb - chen, du sollst mir nicht bar - fuß gehn, du zer -

trittst dir die zar - ten — Füß - lein schön! la - la - la - la,

la - la - la - la, du zer - trittst dir die zar - ten — Füß - lein schön.

### Der tote Gast

Es po - chet ein Kna - be — sach - te auf Feins - lieb - chens Fen - ster -

lein: Feins - lieb - chen, sag, bist du da drin - nen? Steh auf und laß mich ein!

## Altes Minnelied

Ich fahr' da-hin, wenn es muß sein, ich scheid' mich von der

Lieb-sten mein, zu-letzt laß ich ihr's Her-ze mein, die-weil ich leb', so

soll es sein. Ich fahr da-hin, ich fahr da- - -hin\_.

## Die Wollust in den Maien

Die Wol-lust in den Mai-en, die Zeit hat Freu-den bracht,  
die Blüm-lein man-cher-lei-en, ein jegliches nach sein'r Ge-stalt.

Es sind die roten Röselein, der Feyel, der grüne

Klee, von herzer Liebescheiden, das tut weh!

### Da unten im Tale

Da unten im Tale läuft's Wasser so trüb, und i

kann dir's net sagen, i hab di so lieb.

## Der Jäger

*pp*

Bei nächt-licher Weil, an eines Wal - des Born, tat ein

*pp*

Jä - ger gar trau - rig - lich ste - - - hen. An der

Hüf - te hängt stumm sein gül - de - nes Horn, wild im

*rit.*

Win-de die Haa-re ihm we - - - hen, ja we - - - hen!

*rit.*

## Scheiden



Ach so Gott, wie weh tut Schei-den, hat mir mein Herz ver-wundt,  
trab' ich über die Hei-den, und traure zu al-ler Stund.



Der Stunden der sind so viel, so viel, mein Herz trägt heim-lich



Lei-den, wie-wohl ich so fröh-lich bin.

## Zu Straßburg auf der Schanz



Zu Straß-burg auf der Schanz, da ging mein Trau-ren\_

an; das Alp-horn hört ich drü-ben an- - -stim - men, da

mußt' ich hi-nü - ber wohl schwim-men, das\_ ging nicht an.

## Minnelied

So will ich frisch und fröh-lich sein, ich hoff mir solls ge - lin - gen,  
zu Dienst der Al - ler - lieb - sten mein, will ich jetzt fröh-lich sin - gen;

mein Herz das ist\_ in Freu - den ganz\_, wenn ich sie an tu

blik-ken, sie leuch-tet als\_ der Son - nen Glanz, möcht mit\_ ihr

tan - zen ei - - nen Tanz, mein Herz mit ihr ver - strik - ken.

### Wach auf, mein Hort

Wach auf, mein Hort, ver - nimm mein Wort, merk auf, was ich dir

sa - ge: Mein Herz, das schwebt nach dein'm Ge - müt, schön

Frau, du wollst es wa - gen, all mein Be - gier trag

ich zu dir, das glaub du mir, dein Lieb' laß mich ge - nie - ßen.

### Es ritt ein Ritter wohl

Es ritt — ein Rit - ter wohl durch das Ried, er

fing es an —, ein neu - es — Lied, gar — schö - ne tät er

sin - - gen, sin - gen, daß Berg\_ und Tal er - klin-gen.

## Ständchen

Wach auf, mein's Her-zens Schö - ne, Herz - al - ler - lieb - ste mein.  
Ich hör ein süß Ge - tö - ne, von klei(n)en Wald - vö - ge - lein.

Die hör ich so lieb - lich sin - gen, ich meint, es woll' des

Ta - ges Schein vom O - ri - ent her drin - gen.

Se - lig ist der Tag und Stun - de, dar - in du bist ge - bor'n, Gott

grüß mir dein ro - ten Mun - de, den ich mir hab' aus - er - kor'n. Kann

mir kein... Lie - b're nie wer - den, feins Lieb, schau daß mein

Lieb' nicht sei ver - lor'n, du bist mein Trost auf Er - den.