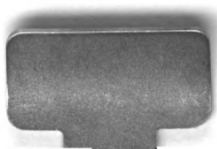


Brahms' Lieder

Max Friedlaender



V

BRAHMS' LIEDER

Einführung in seine Gesänge
für eine und zwei Stimmen

von

Max Friedlaender



1 9 2 2

N. SIMROCK G.M.B.H. · BERLIN UND LEIPZIG

MUSIC - X

ML

410

.B8

F9

Copyright by N. Simrock G. m. b. H., Berlin und Leipzig

Druck von C. G. Röder G. m. b. H., Leipzig. 879022.

VORWORT

Wer sich mit den Liedwerken von Brahms beschäftigt, wird wohl schon oft gewünscht haben, auch in die Geschichte dieser Gesänge eingeführt zu werden, Näheres über Entstehung, dichterische Vorlage und erste Veröffentlichung zu erfahren. Aber gerade bei Brahms ist es nicht immer leicht, sich über diese Fragen zu orientieren; denn es treten öfter Fälle ein, die eine sorgfältige Vergleichung zwischen Druck und Manuskript oder zwischen der transponierten Ausgabe und dem Original fordern. Auch die Nachweisung des Textes und der Abänderungen, die der Komponist vorgenommen hat, bietet mancherlei Schwierigkeiten.

Ich habe daher versucht, das Material übersichtlich zusammenzustellen. In einer gründlich revidierten Ausgabe sind diese Nachweise den einzelnen Liedwerken angefügt, vor allem aber ist den Noten die peinlichste Sorgfalt gewidmet worden.

Mit Vortragsbezeichnungen für die Singstimme hat Brahms sehr gekargt. Im Sommer 1884 sagte er mir einmal in Müzzuschlag: „Das habe ich von Ihrem Schubert gelernt, der so außerordentlich sparsam mit Vorschriften für den Sänger war, während z. B. Robert Franz sich mit der Fülle von *p*, *mf*, *dim.*, sogar innerhalb eines und desselben Taktes, nicht genug tun konnte; einen Fingerzeig habe ich dem Sänger, genau wie Schubert es tat, durch die dem Klavierpart beigefügten dynamischen Zeichen gegeben.“ In ähnlicher Weise äußerte sich der Meister auch Eduard Behm gegenüber, wobei er noch hinzufügte, große Ritenuti seien nicht nach seinem Sinne, meist habe er sich mit einem *Sostenuto* begnügt¹⁾.

Jedem Opus werden Anmerkungen und Nachweise beigefügt. Auf Wunsch des Simrock'schen Musikverlages habe ich aber diese Einführungen schon in dem vorliegenden Sonderheft zusammengestellt, um über das Brahms'sche Liederwerk einen geschlossenen Überblick zu geben.

¹⁾ Eduard Behm, „Aus meinem Leben“. (Deutsche Tonkünstler-Zeitung 1911, S. 126.)

Soweit es möglich war, wurde zunächst das Datum der Entstehung, für jede Komposition aber das Jahr der Veröffentlichung vermerkt. Als wichtigste Quellen dienten hierbei Max Kalbecks bis in Einzelheiten zuverlässige Biographie¹⁾ und Robert Kellers fleißiges Verzeichnis²⁾. Wenn sich die Autographen oder handschriftlichen Druckvorlagen beschaffen ließen, habe ich nicht verfehlt, sie zur Vergleichung heranzuziehen.

Aber über diese Nachweise hinaus war es vor allem meine Absicht, die einzelnen Gesänge in einen biographisch-historischen Rahmen einzuordnen. Es sind daher für die Lieder noch erläuternde Worte hinzugekommen, die dem Sänger und Liebhaber einige Seiten des Kunstwerks heller belichten sollen. Ich bemühte mich, mehr beschreibend zu charakterisieren als kritisierend zu urteilen; wo aber einmal auch ästhetische Werturteile nicht ganz zu vermeiden waren, wollen sie keineswegs eine Meinung aufdrängen; gerade Brahms hätte sich dagegen am heftigsten gewehrt. — Von opus 69 an konnte ich des öfteren auch auf die feinsinnigen und eindringenden Urteile und Anmerkungen hinweisen, die Frau Elisabeth von Herzogenberg noch vor dem Druck der Werke in ihre Briefe eingeflochten hat. In der zweiten Hälfte seines Lebens hat Brahms — von Frau Clara Schumann abgesehen — keine Freunde gehabt, die ihm musikalisch näher gestanden hätten, als das Ehepaar von Herzogenberg. Frau Elisabeth besaß ein so treues musikalisches Gedächtnis, daß sie imstande war, in ihren Briefen Stellen aus noch nicht edierten Brahms'schen Werken fehlerlos aufzuzeichnen, die sie nur einmal im Manuskript gesehen oder im Konzert gehört hatte. Nach ihrem Hinscheiden schrieb Brahms am 19. März 1892 an den Gatten: „In ihren Briefen bewahre ich eine der teuersten Erinnerungen meines Lebens“³⁾.

Große Schwierigkeiten bot in vielen Fällen die Ermittlung der von Brahms benutzten Dichtungen. Er griff nämlich manchmal zu verschiedenen Ausgaben desselben Dichters — für ein Werk etwa zur zweiten, für ein anderes wieder zu der ersten oder dritten Ausgabe. Wer diesen Vorlagen nachgeht, findet überall wichtige Varianten. Anhaltspunkte bietet bereits das schöne Buch von Dr. G. Ophüls „Brahms-Texte“ (zweite Auflage, Berlin, N. Simrock 1919), das aber, für weitere Kreise bestimmt, bei Textvarianten nicht verweilen konnte. Es mußten daher für die vor-

¹⁾ Max Kalbeck, Johannes Brahms. Vier Bände (Berlin, Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft, 1912—1914).

²⁾ Thematisches Verzeichnis der bisher im Drucke erschienenen Werke von Johannes Brahms (N. Simrock in Berlin, 1887. 6. Auflage 1910).

³⁾ Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg, herausgegeben von Max Kalbeck (Berlin, Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft, 1907).

liegende Ausgabe die Quellen für jedes einzelne Lied oft aus recht entlegenen auswärtigen Bibliotheken aufgesucht und die verschiedenen Lesarten verzeichnet werden. Dabei hat sich herausgestellt, daß Brahms seine dichterischen Vorlagen vielfach geändert hat — nicht in so einschneidender Weise wie Mendelssohn und Schumann, aber doch häufiger als etwa Weber und Schubert. Die Gründe für diese Abweichungen ergeben sich meist beim Vergleich der angeführten Originallesarten mit dem unter den Noten stehenden Text. Flüchtigkeiten kommen bei Brahms selten vor; dagegen macht sich gelegentlich der Wunsch fühlbar, über den Dichter hinaus zu charakterisieren, wie er z. B. nach dem Muster einer Volksballade aus dem 16. Jahrhundert das eindringliche Mittel der Wortwiederholung eigenmächtig auch bei einem modernen Lied verwendet (s. die Ausführungen zu op. 105, Nr. 5).

Dem ästhetischen Teil der Anmerkungen ist der fördernde Anteil und die prüfende Aufmerksamkeit sehr zugute gekommen, die mein Freund Professor Dr. Georg Schünemann dem Werke gewidmet hat. Ihm an dieser Stelle warmen Dank zu sagen für eine nie unterbrochene feinsinnige Mitarbeit, ist mir eine liebe Pflicht. Auch dem Freunde Dr. Max Meyerfeld und Herrn Professor Dr. Arthur Goette bin ich für wertvolle Ratschläge in hohem Maße verbunden. Durch treue Hilfe haben sich endlich während der mehr als dreijährigen Dauer der Arbeit meine für Brahms begeisterten jungen Assistentinnen Fräulein Johanna Paetow und Fräulein Luise Sternberg verdient gemacht.

Es gehört nicht zu den dankbaren Aufgaben, ein Tonstück bis in seine ersten Keime zurückzuverfolgen und mit Worten zu erläutern, ohne doch das Schönste und Heiligste — Miterleben und Nachfühlen — geben zu können; aber auch diese keineswegs mühelose Kleinarbeit trägt ihren Lohn in sich und möchte sich zu einem vielfarbigen, geschlossenen Gesamtbilde runden.

Berlin, Februar 1922.

Max Friedlaender.

I N H A L T

	Seite
op. 3. Sechs Gesänge für eine Tenor- oder Sopranstimme	1
op. 6. Sechs Gesänge für eine Sopran- oder Tenorstimme	5
op. 7. Sechs Gesänge für eine Singstimme	8
op. 14. Lieder und Romanzen für eine Singstimme	13
op. 19. Fünf Gedichte für eine Singstimme	17
op. 20. Drei Duette für Sopran und Alt	20
op. 28. Duette für Alt und Bariton	21
op. 32. Lieder und Gesänge für eine Singstimme	24
op. 33. Romanzen aus L. Tiecks Magelone für eine Singstimme	28
op. 43. Vier Gesänge für eine Singstimme	43
op. 46. Vier Gesänge für eine Singstimme	49
op. 47. Fünf Lieder für eine Singstimme	52
op. 48. Sieben Lieder für eine Singstimme	55
op. 49. Fünf Lieder für eine Singstimme	58
op. 57. Lieder und Gesänge von G. F. Daumer für eine Singstimme	64
op. 58. Lieder und Gesänge für eine Singstimme	70
op. 59. Lieder und Gesänge für eine Singstimme	75
op. 61. Vier Duette für Sopran und Alt	81
op. 63. Lieder und Gesänge für eine Singstimme	84
op. 66. Fünf Duette für Sopran und Alt	88
op. 69. Neun Gesänge für eine Singstimme	90
op. 70. Vier Gesänge für eine Singstimme	94
op. 71. Fünf Gesänge für eine Singstimme	96
op. 72. Fünf Gesänge für eine Singstimme	100
op. 75. Balladen und Romanzen für zwei Singstimmen	103
op. 84. Romanzen und Lieder für eine oder zwei Stimmen	107
op. 85. Sechs Lieder für eine Stimme	110
op. 86. Sechs Lieder für eine tiefere Stimme	113
op. 91. Zwei Gesänge für eine Altstimme mit Bratsche und Pianoforte	119
op. 94. Fünf Lieder für eine tiefe Stimme	121
op. 95. Sieben Lieder für eine Singstimme	124
op. 96. Vier Lieder für eine Singstimme	127
op. 97. Sechs Lieder für eine Singstimme	129
op. 103. Acht Zigeunerlieder für eine Singstimme	134
op. 105. Fünf Lieder für eine tiefere Stimme	138
op. 106. Fünf Lieder für eine Singstimme	142
op. 107. Fünf Lieder für eine Singstimme	144
op. 121. Vier ernste Gesänge für eine Bassstimme	147
Ohne Opuszahl: Volks-Kinderlieder mit hinzugefügter Klavierbegleitung	151
„ „ Deutsche Volkslieder (Heft 1—6 für eine Singstimme, Heft 7 für Vorsänger und kleinen Chor)	158
A N H A N G :	
Mondnacht (Gedicht von Eichendorff) für eine Singstimme	197
Regenlied (Gedicht von Klaus Groth) für eine Singstimme	198

VERZEICHNIS DER DICHTER

- Alexis, Wilibald:** op. 75 Nr. 4 Walpurgisnacht; op. 97 Nr. 3 Entführung.
- Allmers, Hermann:** op. 86 Nr. 2 Feldeinsamkeit.
- Bodenstedt, Friedrich:** op. 3 Nr. 4 Lied aus dem Gedicht: „Ivan“.
- Brentano, Clemens:** op. 72 Nr. 3 „O kühler Wald“.
- Candidus, Karl:** op. 58 Nr. 5 Schwermut; op. 66 Nr. 4 Jägerlied; op. 69 Nr. 5 Tambourliedchen; op. 70 Nr. 2 Lerchengesang; op. 71 Nr. 3 Geheimnis; op. 72 Nr. 1 Alte Liebe; op. 72 Nr. 2 Sommerfäden.
- Conrat, Hugo:** op. 103: Zigeunerlieder.
- Dach, Simon:** Deutsche Volkslieder Nr. 37: Du mein einzig Licht.
- Daumer, G. F.:** op. 32 Nr. 2 „Nicht mehr zu dir zu gehen“; op. 32 Nr. 7 „Bitteres zu sagen denkst du“; op. 32 Nr. 8 „So steh'n wir, ich und meine Weide“; op. 32 Nr. 9 „Wie bist du, meine Königin“; op. 46 Nr. 1 Die Kränze; op. 46 Nr. 2 Magyarisch; op. 47 Nr. 1 Botschaft“; op. 47 Nr. 2 „Liebesglut“; op. 57 Nr. 1 „Von waldbekränzter Höhe“; op. 57 Nr. 2 „Wenn du nur zuweilen lächelst“; op. 57 Nr. 3 „Es träumte mir“; op. 57 Nr. 4 „Ach, wende diesen Blick“; op. 57 Nr. 5 „In meiner Nächte Sehnen“; op. 57 Nr. 6 „Strahl zuweilen auch ein mildes Licht“; op. 57 Nr. 7 „Die Schnur, die Perl' an Perle“; op. 57 Nr. 8 „Unbewegte laue Luft“; op. 59 Nr. 6 „Eine gute, gute Nacht“; op. 95 Nr. 7 „Schön war, das ich dir weihte“; op. 96 Nr. 2 „Wir wandelten“.
- Eichendorff, Jos. v.:** op. 3 Nr. 5 „In der Fremde“; op. 3 Nr. 6 „Lied“; op. 7 Nr. 2 „Parole“; op. 7 Nr. 3 „Anklänge“; op. 28 Nr. 1 „Die Nonne und der Ritter“; op. 69 Nr. 6 „Vom Strande“; Anhang: „Mondnacht“.
- Ferrand:** op. 7 Nr. 1 „Treue Liebe“.
- Fleming, Paul:** op. 47 Nr. 4 „O liebliche Wangen“; op. 107 Nr. 1 „An die Stolze“.
- Frey, Adolf:** op. 106 Nr. 4 „Meine Lieder“.
- Gelbel, Emanuel:** op. 85 Nr. 5 „Frühlingslied“; op. 91 Nr. 2 „Geistliches Wiegenlied“; op. 94 Nr. 3 „Mein Herz ist schwer“.
- Goethe:** op. 28 Nr. 3 „Es rauschet das Wasser“; op. 47 Nr. 5 „Die Liebende schreibt“; op. 48 Nr. 5 „Trost in Tränen“; op. 59 Nr. 1 „Dämmerung senkte sich von oben“; op. 61 Nr. 3 „Phänomen“; op. 70 Nr. 3 „Serenade“; op. 72 Nr. 5 „Unüberwindlich“; Volkskinderlieder Nr. 6 „Heidenröslein“.
- Grohe, M.:** op. 58 Nr. 4 „O komme, holde Sommernacht“.
- Groth, Klaus:** op. 59 Nr. 3 „Regenlied“; op. 59 Nr. 4 „Nachklang“; op. 59 Nr. 7 „Mein wundes Herz verlangt nach milder Ruh“; op. 59 Nr. 8 „Dein blaues Auge hält so still“; op. 63 Nr. 7 „Heimweh I“; op. 63 Nr. 8 „Heimweh II“; op. 63 Nr. 9 „Heimweh III“; op. 66 Nr. 1 „Klänge I“; op. 66 Nr. 2 „Klänge II“; op. 97 Nr. 5 „Komm bald“; op. 105 Nr. 1 „Wie Melodien zieht es“; op. 106 Nr. 3 „Es hing der Reif“; Anhang: „Regenlied“.
- Gruppe, O. F.:** op. 107 Nr. 3 „Das Mädchen spricht“.

- Halm, Friedrich:** op. 94 Nr. 2 „Steig auf, geliebter Schatten“; op. 94 Nr. 5 „Kein Haus, keine Heimat“; op. 95 Nr. 2 „Bei dir sind meine Gedanken“; op. 95 Nr. 3 „Beim Abschied“; op. 95 Nr. 4 „Der Jäger“.
- Hebbel, Friedrich:** op. 58 Nr. 6 „In der Gasse“; op. 58 Nr. 7 „Vorüber“.
- Heilige Schrift:** op. 121: „Vier ernste Gesänge“.
- Heine, Heinrich:** op. 71 Nr. 1 „Es liebt sich so lieblich im Lenze“; op. 85 Nr. 1 „Sommerabend“; op. 85 Nr. 2 „Mondenschein“; op. 96 Nr. 1 „Der Tod, das ist die kühle Nacht“; op. 96 Nr. 3 „Es schauen die Blumen“; op. 96 Nr. 4 „Meerfahrt“.
- Heyse, Paul:** op. 6 Nr. 1 „Spanisches Lied“; op. 49 Nr. 1 „Am Sonntag Morgen“; op. 95 Nr. 6 „Mädchenlied“; op. 107 Nr. 5 „Mädchenlied“.
- Hölty, Hermann:** op. 66 Nr. 3 „Am Strande“.
- Hölty, Ludwig:** op. 19 Nr. 1 „Der Kuß“; op. 43 Nr. 2 „Die Ma' nacht“; op. 46 Nr. 3 „Die Schale der Vergessenheit“; op. 46 Nr. 4 „An die Nachtigall“; op. 49 Nr. 2 „An ein Veilchen“; op. 71 Nr. 5 „Minnelied“.
- Hoffmann von Fallersleben, Heinrich:** op. 3 Nr. 2 „Liebe und Frühling I“; op. 3 Nr. 3 „Liebe und Frühling II“; op. 6 Nr. 5 „Wie die Wolke nach der Sonne“; op. 6 Nr. 6 „Nachtigallen schwingen“; op. 28 Nr. 4 „Der Jäger und sein Liebchen“.
- Kalbeck, Max:** op. 86 Nr. 3 „Nachtwandler“.
- Kapper, Siegfried:** op. 69 Nr. 9 „Mädchenfluch“; op. 85 Nr. 3 „Mädchenlied“; op. 85 Nr. 4 „Ade!“; op. 95 Nr. 1 „Das Mädchen“; op. 95 Nr. 5 „Vorschneller Schwur“.
- Keller, Gottfried:** op. 69 Nr. 8 „Salome“; op. 70 Nr. 4 „Abendregen“; op. 86 Nr. 1 „Therese“.
- Kerner, Justinus:** op. 61 Nr. 2 „Klosterfräulein“.
- Kopisch, August:** op. 58 Nr. 1 „Blinde Kuh“; op. 58 Nr. 2 „Während des Regens“; op. 58 Nr. 3 „Die Spröde“.
- Kugler, Franz:** op. 106 Nr. 1 „Ständchen“.
- Lemcke, Carl:** op. 69 Nr. 7 „Über die See“; op. 70 Nr. 1 „Im Garten am Seegestade“; op. 71 Nr. 4 „Willst du, daß ich geh?“; op. 72 Nr. 4 „Verzagen“; op. 85 Nr. 6 „In Waldeseinsamkeit“; op. 105 Nr. 5 „Verrat“; op. 107 Nr. 2 „Salamander“.
- Lillencron, D. v.:** op. 105 Nr. 4 „Auf dem Kirchhofe“; op. 107 Nr. 4 „Maienkätzchen“.
- Lingg, Hermann:** op. 105 Nr. 2 „Immer leiser wird mein Schlummer“.
- Meißner, Alfred:** op. 6 Nr. 3 „Nachwirkung“.
- Mörke, Eduard:** op. 19 Nr. 5 „An eine Aolsharfe“; op. 59 Nr. 5 „Agnes“; op. 61 Nr. 1 „Die Schwestern“.
- Platen, August von:** op. 32 Nr. 1 „Wie rafft ich mich auf in der Nacht“; op. 32 Nr. 3 „Ich schleich' umher betrübt und stumm“; op. 32 Nr. 4 „Der Strom, der neben mir ver-rausche“; op. 32 Nr. 5 „Wehe, so willst du mich wieder“; op. 32 Nr. 6 „Du sprichst, daß ich mich täuschte“.
- Reinhold, C.:** op. 97 Nr. 1 „Nachtigall“; op. 97 Nr. 2 „Auf dem Schiffe“; op. 106 Nr. 2 „Auf dem See“; op. 106 Nr. 5 „Ein Wanderer“.
- Reinick, Robert:** op. 3 Nr. 1 „Liebestreu“; op. 6 Nr. 4 „Juchhe!“
- Rousseau, J. B.:** op. 6 Nr. 2 „Der Frühling“.
- Rückert, Friedrich:** op. 91 Nr. 1 „Gestillte Sehnsucht“; op. 94 Nr. 1 „Mit vierzig Jahren“.
- Schack, Ad. Fr. v.:** op. 48 Nr. 7 „Herbstgefühl“; op. 49 Nr. 5 „Abenddämmerung“; op. 58 Nr. 8 „Serenade“.
- Schenkendorf, Max von:** op. 63 Nr. 1 „Frühlingstrost“; op. 63 Nr. 2 „Erinnerung“; op. 63 Nr. 3 „An ein Bild“; op. 63 Nr. 4 „An die Tauben“; op. 86 Nr. 6 „Todessehnen“.
- Schmidt, Hans:** op. 84 Nr. 1 „Sommerabend“; op. 84 Nr. 2 „Der Kranz“; op. 84 Nr. 3 „In den Beeren“; op. 94 Nr. 4 „Sapphische Ode“.

- Schumann, Felix:** op. 63 Nr. 5 „Meine Liebe ist grün“; op. 63 Nr. 6 „Wenn um den Hollunder“; op. 86 Nr. 5 „Versunken“.
- Simrock, Karl:** op. 59 Nr. 2 „Auf dem See“; op. 71 Nr. 2 „An den Mond“.
- Spee, Friedrich von:** Deutsche Volkslieder Nr. 42 „In stiller Nacht“.
- Storm, Theodor:** op. 86 Nr. 4 „Über die Heide“.
- Tappert, Wilhelm:** Deutsche Volkslieder op. 41 „Es steht ein Lind in jenem Tal“.
- Tieck, Ludwig:** op. 33 Nr. 1—15 Magelonenlieder.
- Uhland, Ludwig:** op. 7 Nr. 6 „Heimkehr“; op. 19 Nr. 2 „Scheiden und Meiden“; op. 19 Nr. 3 „In der Ferne“; op. 19 Nr. 4 „Der Schmied“.
- Wenzig, Joseph:** op. 43 Nr. 1 „Von ewiger Liebe“; op. 43 Nr. 2 „Der Gang zur Liebsten“; op. 48 Nr. 4 „Gold überwiegt die Liebe“; op. 49 Nr. 3 „Sehnsucht“; op. 61 Nr. 4 „Die Boten der Liebe“; op. 69 Nr. 1 und 2 „Klage“; op. 69 Nr. 3 „Abschied“; op. 69 Nr. 4 „Des Liebsten Schwur“; op. 75 Nr. 3 „So laß uns wandern“.
- Zuccalmaglio, A. W. von:** op. 84 Nr. 4 „Vergebliches Ständchen“; op. 84 Nr. 5 „Spannung“; op. 97 Nr. 4 „Dort in den Weiden“; op. 105 Nr. 3 „Klage“; Volkskinderlieder: Nr. 1 „Dornröschen“; Nr. 4 „Sandmännchen“; Nr. 9 „Der Jäger im Walde“; Nr. 12 „Weihnachten“; Nr. 14 „Der Schutzengel“; Deutsche Volkslieder mit Klavierbegleitung: Nr. 4 „Guten Abend, guten Abend“; Nr. 5 „Die Sonne scheint nicht mehr“; Nr. 7 „Gunhilde lebt gar stille“; Nr. 12 „Feinsliebchen, du sollst mir nicht“; Nr. 15 „Schwesterlein“; Nr. 25 „Mein Mädcl hat einen Rosenmund“; Nr. 31 „Dort in den Weiden“; Nr. 36 „Es wohnt ein Fiedler“; Nr. 43 „Es standen drei Rosen“; Nr. 44 „Dem Himmel will ich klagen“; Nr. 45 „Es saß ein schneeweiß Vögelein“; Nr. 48 „Nachtigall, sag“; Nr. 49 „Verstohlen geht der Mond“.
-

Op. 3. Sechs Gesänge für eine Tenor- oder Sopranstimme mit Pianofortebegleitung komponiert. Zuerst im Jahre 1854 im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig veröffentlicht, später vom Verlage N. Simrock G. m. b. H. in Berlin übernommen.

Das erste Liederheft, das der einundzwanzigjährige Brahms der Öffentlichkeit übergab, ist Frau Bettina von Arnim gewidmet. Bettina, eine der bekanntesten Frauengestalten der deutschen Romantik: die Schwester Clemens Brentanos, Gattin Achim von Arnims, war von früh auf mit Goethe und Beethoven vertraut und längere Zeit befreundet. Robert Schumann ehrte „die hohe Dichterin Bettina“ i. J. 1853 durch die Widmung seiner „Gesänge der Frühe“ (fünf Klavierstücke op. 133), die Brüder Grimm schrieben ihren Namen auf die erste Seite ihrer Kinder- und Hausmärchen. Die Bekanntschaft Bettinens mit Brahms wurde durch Joachim in Hannover vermittelt, dem der zwanzigjährige Komponist am 20. November 1853 schrieb: „Ich dachte op.3 Bettina, der freien Frau, zuzueignen“¹⁾.

Nr. 1. Liebestreu.

Schon mit dieser ersten gedruckten Vokalkomposition stellt sich Brahms in die vorderste Reihe der Meister des Liedes. Was sein späteres Schaffen kennzeichnet: Ernst, innere Festigkeit und Reife, bereitet sich hier verheißungsvoll vor. Die „Liebestreu“, durch Ausdruck und Gestaltungskraft gleichermaßen hervorragend, ist eigentlich nur eine einzige großangelegte dramatische Szene: das liebende Mädchen wird zur Heldin, die stille Sicherheit ihres Gefühls wächst mehr und mehr, bis ihr ganzes Sinnen und Träumen von lichter Verklärung erfüllt ist. Eine ähnliche Stimmung und Steigerung findet sich am Schlusse des späteren Liedes „Von ewiger Liebe“:

Spricht das Mägdelein, Mägdelein spricht:
 „Unsere Liebe, sie trennet sich nicht!
 Fest ist der Stahl und das Eisen gar sehr,
 Unsere Liebe ist fester noch mehr.
 Eisen und Stahl, man schmiedet sie um,
 Unsere Liebe, wer wandelt sie um?
 Eisen und Stahl, sie können zergehn,
 Unsere Liebe muß ewig bestehn!“

¹⁾ Vgl. Brahms im Briefwechsel mit J. Joachim, herausgegeben von Andreas Moser, Berlin, Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft (1908) 1, 15.

Unter den vielen Feinheiten, die dem Liede seinen Charakter, den eigentlichen Brahmston geben (seine Größe wird von den unmittelbar folgenden Nummern nicht wieder erreicht) sei nur auf ein paar Einzelheiten hingewiesen: auf die Ausnutzung der kleinen Baßfigur zu Anfang in der Singstimme, die Verstärkung der Singstimme durch den Baß bei den Antworten des Mädchens, besonders aber auf die eigene Gestaltung der letzten beiden Verse (bis dahin war die streng strophische Form eingehalten), auf das leuchtende *Es dur* und den ergreifenden Rückgang in die Originaltonart am Schlusse.

Komponiert ist das Lied im Januar 1853; vorangegangen waren die Gesänge des op. 6 und der Nummern 2—6 des op. 7.

In der ersten Ausgabe des Liedes vom Jahre 1854 hatte der zwanzigjährige Komponist noch eine Fülle genauer dynamischer und Vortragsbezeichnungen angebracht, die er in späteren Auflagen gestrichen hat (vergl. das Vorwort S. III). Unter anderen seien erwähnt:

1. *piano con expressions* über: „O versenk, o versenk“.
2. *pianissimo* träumerisch über: „Ein Stein wohl bleibt“.
3. *pianissimo* Takt 7 über „mein“, ferner Takt 15 über „Ob die Blum“, Takt 17 über „bricht“.
4. *agitato* Takt 21 über: „Und die Treu“.
5. ——— Takt 26 über: „splittert“.
6. > > > Takt 27 und 28 über „Fels“, „Treue“, „hält“ und „ihn“.
7. *diminuendo sin al fine* Takt 30.
8. *Staccato*-Punkte über den Achtein in Takt 1, 2, 3, 4 („o ver“, „in die“), 6, 11, 13, 14, 15, 17, 21, 22, 23, 27, (zweimal) und 28, ferner über den Vierteln Takt 14 („ab mein“) und 24 („damit hinaus“).

Den Text entnahm Brahms Reinicks Liedern (Berlin 1844); in der acht Jahre später erschienenen zweiten vermehrten Auflage hat der Dichter in der dritten Strophe, Vers 3: „Im Wind“ geändert in: „Im Sturm“. — Dem Dichter und Maler Reinick verdanken wir die volkstümlich gewordenen Lieder: „Ach du klarblauer Himmel“ und „Wie ist doch die Erde so schön“, ferner die durch Schumann bekannt gewordenen Verse: „O Sonnenschein, o Sonnenschein“, „Des Sonntags in der Morgenstund“ und „Ich bin hinausgegangen des Morgens in der Früh“. — Brahms komponierte von ihm noch das Lied: „Juchhe“, op. 6 Nr. 4.

Nr. 2 und 3. Liebe und Frühling I und II.

Im ersten Lied, das im Juli 1853 entstand, hat Brahms vom 12. Takt an den berühmten Beginn der Zerlinen-Arie aus „Don Juan“:

¹⁾

Bat - ti bat - ti, o bel Ma - set - to
(Mei - ne Tag - und Nacht - ge - dan - ken.)

als Melodie benutzt, beim *Poco più lento* als Kontrapunkt des Klaviers, doch geht er auch hier ganz eigene Wege, vor allem in dem langen Unisono, aus dem sich ein Duettieren und schließlich ein zarter Instru-

¹⁾ Mit derselben Tonart wie Brahms (*D dur*) verwandte Beethoven die Melodie in seinem bekannten Jugendwerke: dem Quintett für Klavier und Blasinstrumente, op. 16.

mentalsatz von echt Brahms'schem Klangzauber ergibt. Auf den Kanon in den Takten 5, 6, 7 und 8 sei besonders aufmerksam gemacht. — Im zweiten Lied klingt mehr der Schumannsche Ton durch, den Brahms in seinen frühen Werken so gern aufnahm.

Die oben bei Nr. 1 erwähnten Varianten der ersten Ausgabe treffen auch auf die beiden vorliegenden Lieder zu; Brahms hat dort nicht nur die im Klavierpart angegebenen Vortragsvorschriften noch in der Singstimme vermerkt, sondern noch in:

Takt 9: *f* in Singstimme und Klavier,

Takt 12: (bei „also schmiegen sich“) dem Sänger: *p*, *sempre legato* vorgeschrieben, für die rechte Hand des Klavierparts außerdem: *espressivo*.

Takt 13: im Klavierpart rechter Hand über dem ersten Achtel des zweiten Viertels ein \succ .

Takt 19: über „Bild“ ein — .

Takt 25: auf „um“ ein *p*.

Takt 27: über „liebes“ ein — .

Außerdem aber weisen Singstimme und Klavier noch erheblichere Varianten auf, z. B.: Takt 5 — 8 in der Singstimme:



Takt 8—11 im Klavierpart:



Takt 13: Singstimme:

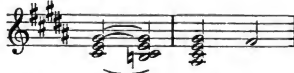


und ran - ken

Takt 14—15: Klavierpart rechter Hand:



Takt 7 und 8 vor Schluß, Klavierpart rechter Hand:



Ferner steht bei „Liebe und Frühling“ Nr. 2 in der Mitte über den Worten: „Ich will nicht mehr der Läfte Zug“ über der Singstimme: „Sehr zart und innig“, und Takt 5 vor Schluß über „lichten“ ein: — *cresc. f.* Dies alles hat Brahms in der zweiten Auflage gestrichen beziehungsweise geändert.

Zu Hoffmann von Fallersleben, dessen beide Gedichte im Sommer 1833 entstanden sind, gesellte sich Brahms noch dreimal: in op. 6 Nr. 5. und 6 und op. 28 Nr. 4, — nach dem Jahre 1864 aber nicht mehr.

Nr. 4. Lied aus dem Gedicht: „Iwan“.

Mit einem rechten Instrumentalthema setzt das Lied stürmisch aufbrausend ein. Man spürt den „feurigen Schwung“, der das Jugendwerk belebt und bis zum reich modulierten Schluß anhält. Die Entstehungszeit des Liedes ist nicht bekannt; eine Grenze nach unten bietet das Erscheinungsjahr von Bodenstedts Gedichten: 1852. Hier sind die Verse überschrieben: „Lied aus ‚Iwan‘ (sic), der Sohn des Starost, Poetische Farbenskizze aus Rußland“, 1842. Auch bei diesem Liede wie den beiden folgenden hatte Brahms die im Klavierpart der ersten Ausgabe stehenden dynamischen Zeichen auch in der Singstimme angebracht.

Beim Dichter heißt es in der Mitte des Liedes: und steigst du he rauf statt: hi n auf. Von Bodenstedt, dessen Werke Brahms nicht sehr hoch einschätzte, hat er später keinen Vers mehr in Musik gesetzt.

Nr. 5. In der Fremde.

Brahms hat sich mit diesem Lied in einen gefährlichen Wettbewerb mit dem von ihm aufs höchste verehrten, damals noch lebenden Rob. Schumann eingelassen, dessen 15 Jahre früher erschienene Komposition — op. 39 Nr. 1 — zu seinen bedeutendsten Schöpfungen gehört. Der ganze Zauber Eichendorffscher Romantik, der hier eine Art nordischer Mignon umfängt, klingt in Schumanns Liede nach, und auch Brahms hält sich an Einfachheit und Schlichtheit, wie wenn er die tondichterischen Ausdrucksmittel des älteren Meisters auf seine Art sich aneignen und dem großen Vorbilde gegenüberstellen wollte¹⁾.

Daß Brahms sich streng an Schumanns Vorlage hielt, zeigt die Textvergleiche. Er ging nicht auf das Original Eichendorffs zurück, sondern nahm die drei Textvarianten, die der gern ändernde Schumann sich erlaubt hatte, auf. Bei Eichendorff heißt es:

Vers 5: Wie bald, wie bald kommt die stille Zeit (ohne: ach)

Vers 7: rauschet die schöne Waldeinsamkeit (statt: rauscht)

Vers 8: Und keiner mehr kennt mich auch hier (statt: keiner kennt mich mehr hier). (In Strophe 1 steht beim Dichter hinter „Wolken her“ ein Komma).

Eichendorffs Verse, vom Jahre 1833 herrührend, erschienen zuerst in seiner Novelle: „Viel Lärm um nichts“. Bei der Aufnahme in Eichendorffs „Gedichte“ (1837) erhielten sie ihren Platz in der Abteilung: Totenopfer.

¹⁾ Auch in seinem in der Jugend entstandenen, aber erst 1872 ohne Opuszahl veröffentlichten Liede: Mondnacht („Es war, als hätt' der Himmel“) ist Brahms in Wettbewerb mit Schumann getreten, vgl. S. 176. — In späteren Jahren dachte Brahms strenger über Benutzung von Texten, die bereits von früheren Meistern in Musik gesetzt waren. Als ihm Eduard Behm sein Lied: Der Traum („Im schönsten Garten walten“) vorlegte, „ging Brahms, ohne es weiter zu beachten, mit der Frage hinweg: Kennen Sie die Komposition von Schumann?“ (Vgl. Eduard Behm „Aus meinem Leben“, Deutsche Tonkünstler-Zeitung 1911, S. 149.)

Nr. 6. Lied.

Auch die Verse zu dieser mit leichter Hand entworfenen Komposition entnahm Brahms der Eichendorffschen Novelle: „Viel Lärm um nichts“ (1833), wo sie ohne Überschrift stehen; als Eichendorff sie vier Jahre später in die Abteilung: „Wanderlieder“ seiner Gedichte aufnahm, gab er ihnen den Titel: „Erinnerung“ und entfernte die vierte Strophe: „Muntre Vögel in den Wipfeln“ usw. —

Die dritte Strophe lautet bei Eichendorff in beiden Fassungen:

Ach hier auf den fremden Gipfeln:
Menschen, Quellen, Feld und Baum,
Wirres Rauschen in den Wipfeln,
Alles ist mir wie ein Traum.

Brahms hat hier, was er später sehr selten wieder tat, eine ganze Verszeile („Wirres Rauschen in den Wipfeln“) ausgelassen. — Die Deklamation in diesem Jugendliede ist weniger sorgsam als in späteren Werken.

Op. 6. Sechs Gesänge für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. Zuerst im Jahre 1853 im Verlage von Bartholf Senff in Leipzig veröffentlicht.

Brahms schrieb diese sechs den Schwestern Japha gewidmeten Lieder im April 1852. Es sind Jugendwerke, in denen er Stil und Ausdrucksvermögen kräftigt, in denen er aus Nachgestaltetem und Eigenem Neues schafft, ohne seine Vorbilder und Vorgänger zu verleugnen. Wer die Gesänge genauer durchsieht, wird Züge und Einzelheiten finden, die den späteren Meister des Liedes ankündigen. — Über Brahms' Verkehr mit den Schwestern Japha bringt Kalbecks Biographie I nähere Mitteilungen. Luise Japha¹⁾, eine vorzügliche Pianistin, wurde später die Gattin des Musikhistorikers Wilhelm Langhans.

Nr. 1. Spanisches Lied.

Unmittelbar nach Erscheinen von Geibel-Heyses „Spanischem Liederbuch“ (1852) komponierte der neunzehnjährige Brahms das Lied. Das spanische Kolorit mag ihn gelockt haben, das er in Melodie und Begleitung festhalten und auf seine Weise zur Grundfarbe des Stückes

¹⁾ „Ich habe mich wie ein Kind gefreut, meine Landsmännin Luise Japha hier zu finden“, schreibt Brahms im Herbst 1853 an Joachim. Vgl. Brahms im Briefwechsel mit Joachim, herausgegeben von Andreas Moser, Berlin, Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft (1908) I, 9.

nehmen wollte. Für die Linie der Gesangsmelodie fand er bei Robert Schumann (Spanisches Liederspiel op. 74 und Spanische Liebeslieder op. 138, beide komponiert 1849) das Muster, und er bildete diesen „spanischen Rhythmen“ seine Liedweise nach, die gleich zu Beginn mit ihren Punktierungen und Verschiebungen des Taktschwerpunktes (Takt 5) so eigenartig national anmutet. Dur und Moll tragen die Gegensätze der Dichtung, während der Klavierpart eine leichte südliche Tanzbegleitung einzustreuen scheint. — Ganz eigen ist am Beginn das orgelpunktartige Durchhalten des tiefen *a* im Baß, zu dem sich eine spielerische Geigenfigur gesellt. Man könnte an kleine Instrumentalimprovisationen denken, wie sie Volksmusiker zu einem Tanzlied zu spielen pflegen. Auch das Tamburin scheint zum Schluß leise hineinzuklingen: es ist die Stelle, wo zu der *A* dur-Harmonie bei „Ach nein“ im Baß noch eine kleine Schlußbegründung gegeben wird. — Ähnlich wie Brahms hat 14 Jahre später (1866) Adolf Jensen in Königsberg in seinem bekannten Liede: „Klinge, klinge, mein Pandero“ die spanische Umwelt durch längeres Verweilen auf dem zweiten Viertel des Taktes zu schildern versucht.

37 Jahre nach Brahms wurde Geibel-Heyses „Spanisches Liederbuch“ die Quelle für die bekannten 44 spanischen Lieder Hugo Wolfs; „In dem Schatten meiner Locken“ steht bei Wolf als zweite Nummer der „Weltlichen Lieder“.

Bei Heyse heißt es Vers 5 vor Schluß: *geb und nehme*.

Nr. 2. Der Frühling.

In Weise und Harmonie zeigt sich hier schon der spätere Brahms, der fein gespannte melodische Linien und kräftig vorwärts-strebende Modulationen zu schaffen vermochte. Gleich zu Beginn findet sich ein Hauptbeispiel seiner melodischen Ausdrucksenergie. Das frühlingfrohe Locken und Ziehen greift auch auf die Melodie über, die immer wieder durch Pausen unterbrochen und abgerissen wird, bis es von überall her singt: der Winter ist zerronnen. — Nicht zu verkennen ist der ungarische Einschlag in Rhythmik und Melodie.

Brahms übernahm den Text aus den i. J. 1832 erschienenen Gedichten Johann Baptist Rousseaus, des in Bonn geborenen Journalisten und Ästhetikers, der in seiner Jugend mit Heine in Verbindung war. — Als Rousseau i. J. 1866 die Verse in die 4. Auflage seiner Sammlung aufnahm, bemerkte er unter der Überschrift stolz: „komponiert von Reifiger und Julius Weiß“. Er wußte nicht, daß 14 Jahre früher schon der junge Brahms das Lied inniger und länger nachklingend gesungen hatte.

Eine dritte Strophe des Rousseauschen Gedichtes hat Brahms unkomponiert gelassen.

Nr. 3. Nachwirkung.

Die Jugend des Komponisten macht sich in diesem Lied stärker als in den vorangegangenen Stücken bemerkbar. Eine gewisse Sorglosigkeit der Anlage und auch Unselbständigkeit der musikalischen Ideen zieht sich durch das Ganze.

Der Deutschböhme Alfred Meißner, in dessen „Gedichten“ (2. Auflage 1846) das Lied erschien, ist ein den Heine-Kennern vertrauter Name. Vor Jahrzehnten viel gelesen, ist er jetzt der Vergessenheit anheimgefallen. Ein naher Freund und Landsmann von ihm war der von Brahms hochgeschätzte Dichter Siegfried Kapper.

In Strophe 3 heißt es bei Meißner: „in schweigender Nachtluft“, statt „in säuselnder“.

Nr. 4. Juchhe!

Auch hier verrät sich die mangelnde Erfahrung des jugendlichen Komponisten, und zwar durch die fortwährenden Unterbrechungen der Melodie und die Fülle der Textwiederholungen, wie sie sich in keinem der späteren Werke von Brahms findet. In dem vorgeschriebenen schnellen Tempo genommen, wirkt aber das Lied in seiner Frühlingsluft atmenden Frische und Lebendigkeit reizvoll.

Brahms entnahm die Verse Reinicks „Liedern“ 1844; in der dritten Strophe heißt es dort: andere Leut' und „in dem Herzen“. Über Reinick vgl. op. 3 Nr. 1 (Liebestreu).

Nr. 5. Wie die Wolke nach der Sonne.

Die Verse zu seiner schwärmerisch-schwelgerischen Komposition, in der der breite Sextenanstieg in der Begleitung hervortritt, fand Brahms in Hoffmann von Fallerslebens „Gedichten“ (1843), aus denen er noch vier andere Lieder zur Komposition gewählt hat: op. 3 Nr. 2 und 3, op. 6 Nr. 6 und op. 28 Nr. 4. Vorher waren die Verse in Hoffmanns „Buch der Liebe“ (Breslau 1836) gedruckt.

Im Beginn der zweiten Strophe änderte Brahms die Worte: „nach der Sonn“ in „auf die Sonn“.

Nr. 6. Nachtigallen schwingen.

Im Gegensatz zu späteren Liedern mit ähnlichen Texten hat Brahms sich hier vorwiegend an das Nachahmen des Vogelzwitscherns gehalten. Sehr fein aber ist der Schluß gestaltet („von den Blumen allen“) mit dem ausdrucksvollen Bratschengang der linken Hand.

Die Quelle für das Gedicht ist die gleiche wie die des vorigen Liedes.

Zum Schlusse änderte Brahms Hoffmanns Lesart: „eine Knospe seh' ich“ in „eine Blume seh' ich“.

Op. 7. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Leipzig, Breitkopf & Härtel, veröffentlicht 1854. Das Werk ist Brahms' Jugendfreunde Albert Dietrich, dem späteren Oldenburger Kapellmeister und Komponisten, gewidmet.

Nr. 1. Treue Liebe.

Über die Entstehung des Liedes ist nichts bekannt. Es zeigt Brahms in der Vollkraft seiner schöpferischen Natur. Wie sich Melodie und Begleitung miteinander binden, wie sich alle Einzelheiten im Klangbilde spiegeln, wie die Dichtung aus einer balladenartigen Erzählung heraus zu einem geschlossenen, fast lyrisch gehaltenen Liede wird, das ist alles so künstlerisch-eigen gestaltet, daß es sich eher miterleben als beschreiben läßt. Besonders hingewiesen sei auf die Begleitung mit ihrer ruhig hinwallenden Strömung, welche die letzten Wellen langsam an den Strand zu schicken scheint. Bis in die kleinsten Feinheiten hinein ließe sich das Bild ausmalen, so, wenn die Wogen bei den Worten: „das Wasser umspielte“ immer weiter auslaufen und zurückgleiten, oder wenn sie bei den Worten „mit stiller Gewalt“ ganz hoch anfluten, um allmählich alles mit sich in die Tiefe zu führen, was sie erfaßt und umspült haben. Und wieder fließt das Wasser ruhig und gleichmäßig wie vorher, – im Nachspiel nur durch ein paar Takte angedeutet.

Hinter dem Pseudonym Ferrand verbarg sich der in jungen Jahren in Berlin gestorbene Dichter Eduard Schulz aus Landsberg a. W. – Schumann hat in seiner besten Zeit (i. J. 1840, an demselben Tage wie „Weit, weit“ aus den „Myrthen“ op. 25) von Ferrands Gedichten das Lied „Ein Gedanke“ in Musik gesetzt, – die schwächste seiner Jugendkompositionen, die bis jetzt ungedruckt geblieben ist.

In Ferrands „Gedichten“ (1834), denen Brahms die Verse entnahm, heißt es in der 2. Strophe: am Saume.

Nr. 2. Parole.

Im Dezember 1852 entstanden. Mit ein paar Takten führt Brahms in die Stimmung des Liedes. Gleich hellen Fanfaren klingen die aufsteigenden Rufe, die wiederholt werden, wie wenn im Walde zum Sammeln geblasen würde. Dann mischt Brahms im dritten Takt das *ais* in die *C* dur-Harmonien – einen schmerzlichen Akzent, der sich fest und fester gräbt. Und in diese Grundstimmung klingt nun die Melodie hinein, die aus ruhig hingleitendem Erzählen zu einem Erleben der Dichtung wird. Im Mittelsatze: „sie legt das Ohr an den Rasen“, wo durch Hornrufe die Jägerwelt durchklingt, deutet Brahms fast bewußt auf Schuberts berühmtes Lied „Rückblick“ aus der „Winterreise“ hin.

— Aus den frischen Modulationen am Schlusse hört man einen Vorklang vieler ähnlicher Stellen in Brahms' späteren Gesängen.

In Eichendorffs Novelle: „Dichter und ihre Gesellen“ (1834) stehen die (dort nicht überschriebenen) Verse zum ersten Male gedruckt. Die Überschrift Parole fand Brahms in den beiden ersten Gesamtausgaben der Eichendorffschen „Gedichte“ v. J. 1837 und 1843. Diese Ausgaben waren aber nicht von Eichendorff selbst, sondern einem seiner jüngeren Freunde besorgt worden, mit dessen Redaktion (namentlich den Überschriften) der Dichter nicht einverstanden war. Nach dem Tode Eichendorffs hat dessen ältester Sohn Neuausgaben veranstaltet, in denen unser Lied sich unter dem Titel: „Die Verlassene“ befindet.

In Eichendorffs Novelle werden unsere Verse in echt romantischer Weise mit den Sätzen eingeleitet und abgeschlossen: „Abgesondert von dem lustigen Häuflein stand mitten im Schiffe ein wunderschöner Jüngling in zierlicher Jägertracht an den Mast gelehnt, er hatte eine Zither im Arme, . . . blickte frisch unter seinem Reisehute in das Grün hinaus und sang: ‚Sie stand wohl am Fensterbogen‘“ usw.

„Die Gesellschaft war längst auf den schönen Gesang aufmerksam geworden; der abenteuerliche Pilger trat vor den Sänger und sang ihm sogleich nach derselben Melodie zu:

Das klingt wie ein Waldhorn in Träumen,
Was irrst du durch das Gestein,
Mein Rehlein, unter den Bäumen?
Ich will dein Jäger sein!

Der Sänger sah ihn einen Augenblick von der Seite an und antwortete, ohne sich lange zu besinnen:

Sie aber lachte im Wandern:
„Du hast einen kecken Mund,
Ich aber me.n' einen andern,
Du bist mir zu kurz und rund!“

In der 1. Strophe änderte Brahms Eichendorffs Lesart: „ihr Haar“ in: „das Haar“, und in der 5. Strophe setzte er vor g rüßt das O hinzu.

Nr. 3. Anklänge.

Auch den Text und die Überschrift zu diesem im März 1853 komponierten ergreifenden Stimmungsbilde, in welchem die von Beginn bis zu Ende durchgeführten Synkopen im Klavierpart wie sehnsüchtiges Erwarten klingen, fand Brahms fast wortgetreu in der ersten Gesamtausgabe von Eichendorffs „Gedichten“ (1837, S. 217). In derselben Sammlung aber steht außerdem noch auf S. 439 ein Gedicht mit sehr ähnlichem Anfang, das Eichendorffs bekanntem Roman „Ahnung und Gegenwart“ (1815) entnommen ist:

Hoch über den stillen Höhen
Stand in dem Wald ein Haus,
Dort war's so einsam zu sehen
Weit übern Wald hinaus.
Drin saß ein Mädchen am Rocken
Den ganzen Abend lang,
Der wurden die Augen nicht trocken,
Sie spann und sann und sang:

(Folgen nicht weniger als 22 Strophen zu je 4 Versen.)

In „Ahnung und Gegenwart“ werden diese Verse folgendermaßen eingeführt: „Was sie sang, war eine alte Romanze, die mir schon als Kind bekannt war. Sie ist mir noch erinnerlich: Hoch über den stillen Höhen . . .“. — Hier ist das Lied nicht überschrieben, in Eichendorffs „Gedichten“ (1837) aber trägt es den Titel: „Der Reitersmann“, und den gleichen Titel in den neueren Ausgaben der Eichendorffschen Werke. Der Herausgeber dieser Neuauflagen, des Dichters Sohn (vgl. oben op. 7 Nr. 2), hat den „Reitersmann“ vollständig abgedruckt, dafür aber unser Lied mit dem ähnlichen Beginn entfernt.

In der Originalausgabe des Brahmschen Liedes stehen in Takt 2–6 *staccato*-Punkte auf dem gebundenen ersten Achtel; da sie irreführen können, sind sie im vorliegenden Druck entfernt worden.

Nr. 4. Volkslied (Die Schwärble ziehet fort).

Dieses im August 1852 entstandene Werk des neunzehnjährigen Brahms ist seine erste Komposition einer Volkslieddichtung¹⁾. Er trifft schon hier Ton und Art volkstümlichen Singens, bringt ein kleines Echo hinein und geht in der Begleitung mit der Singstimme in ruhig gleichmäßiger Bewegung mit. — Auch später hat Brahms gern volkstümliche Texte, zu denen die Musik bereits vorlag, mit eigenen Melodien versehen, z. B.: „Da unten im Tale“ op. 97 Nr. 6.

In ihrer Enttäuschung über einen ihr und ihrem Gatten entgangenen Besuch schreibt die Freundin Elisabeth von Herzogenberg an Brahms am 29. I. 1877 unter Zitierung unseres Liedes: „und so sitzen wir nun in Traurigkeit, 's ischt eine böse, schwere Zeit.“ — (vgl. Joh. Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg, hrsg. von Max Kalbeck, Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft, Berlin [1907] I, 14.)

Die Verse stehen in Georg Scherers Sammlung: „Deutsche Volkslieder“ (1851).

Nr. 5. Die Trauernde.

Im Gegensatz zum vorangehenden Volksliede führt die ebenfalls im August 1852 entstandene „Trauernde“ in eine ganz andere Stimmung. Die Harmonien stützen die so eindringlich sprechende und klagende Melodie in breiten Dreiklängen, den Septimenakkord nur ein einziges Mal im Durchgang anschlagend. Man denkt an die schlichten Harmoniefolgen des alten Kirchenstils, etwa an die ergreifenden Dreiklangsverbindungen im „Stabat mater“ Palestrinas, die sich vom Irdischen mehr und mehr lösen und nur noch den Gedanken der Trauer und des Schmerzes nachhängen. Auch bei Brahms ist alles Weltliche und Irdische in die Sphäre des Unkörperlichen, Jenseitigen gehoben, wie wenn das

¹⁾ „Verstohlen geht der Mond auf“, das Thema des langsamen Satzes in der Klaviersonate op. 1 ist nicht, wie Brahms glaubte, ein altdeutsches Minnelied, sondern in Text und Melodie von August Wilhelm von Zuccalmaglio um 1829 gedichtet und komponiert; vgl. Brahms' Deutsche Volkslieder Nr. 49, unten S. 195.

Lied des Mädchens über alle Klagen dieser Welt hinaushöbe¹⁾. — Ganz eigen ist der schnelle Wechsel von Dur und Moll im Schlußteile. Gleich den alten Meistern erreicht Brahms durch einfache Mittel elementare Wirkungen, wie sie selbst die an neuen technischen Mitteln und Manieren so reiche jüngste Zeit nicht zu überbieten weiß. Man fühlt Brahms' Liebe zu den alten Musikern und wird inne, wie ihr bei aller Schlichtheit großes Ausdrucksvermögen von einem starken Künstler zu neuer Wirkung gebracht wird. Selbst der Sarabandenrhythmus, den die ältere Kunst so liebt, lebt wieder auf und gibt dem Ganzen einen geruhsamen, gleichsam weit über den Augenblick hinausklingenden Nachhall.

Sehr lehrreich ist ein Vergleich mit Robert Franz' weicher gehaltener, fast ganz strophischer Komposition von „Mei Mutter mag mi net“ (op. 17 Nr. 4), einem der bekanntesten Franzschen Lieder.

„Sie erhalten hier, wie ich glaube, das erste Variationenwerk über ein Brahmsches Thema, und hiermit lege ich den Grund zu einer Raritätensammlung, die Sie sich nun einrichten mögen. Einmal im Leben der Erste sein zu können, war sehr verlockend, abgesehen vom herrlichen Thema, in welchem noch viel mehr Stoff zum Variieren liegt, als ich benützt habe. Möge es Ihnen nicht ganz mißfallen“, schrieb Heinrich von Herzogenberg an Brahms am 1. August 1876 bei der Übersendung seiner Variationen über ein Thema von Johannes Brahms (es ist unser op. 7 Nr. 5) für Pianoforte zu vier Händen (op. 23), worauf Brahms am 20. August 1876 antwortete: „Recht von Herzen danke ich Ihnen für die Freude, die Sie mir durch die Übersendung — fast hätte ich gesagt, durch die Anzeige Ihrer Variationen gemacht haben. Es ist aber auch ein gar zu angenehmer Gedanke, mit seinem Lied einen andern in so inniger Weise beschäftigt zu wissen. Man muß doch eine Melodie liebhaben, um ihr so nachzusingen?“

Den Text entnahm Brahms Georg Scherers „Deutschen Volksliedern“ (Leipzig 1851). Der erste Druck der Verse findet sich in der in Stuttgart erschienenen Sammlung „Kriegs- und Volkslieder“ (1824); später wurden sie mit einer Melodie Friedrich Silchers in dessen „Volksliedern für Männerstimmen“ (Tübingen 1834), 4. Heft Nr. 7, und in Kretzschmer-Zucalmaglios „Deutschen Volksliedern mit ihren Original-Weisen“ (Berlin 1840) I, 193 abgedruckt.

Das Lied enthielt ursprünglich 5 Strophen, in denen unsere 1. Strophe: „Mei Mutter mag mi net“ die dritte Stelle einnahm, „Gestern ist Kirchweih gwe“ die zweite und „Laßt die drei Rösle stehn“ die letzte. Die 1. Strophe der längeren Fassung lautete:

Wenn i zum Brünnele geh,
Seh andre Mädle steh,
Alle stehn bei ihrem Schatz,
Wer ständ bei mir?

und die vorletzte:

Wenn i nu gstorbe bin,
Tragt mi zum Kirchhof hin,
Legt mi ins Grab hinein:
Wer weint um mi?

¹⁾ Vergleiche dazu das Lied: Der Überläufer op. 48 Nr. 2, hier S. 55.

Die Herausschälung der drei Strophen unseres Liedes verdanken wir dem ungenannten Herausgeber der oben erwähnten Sammlung v. J. 1824: dem schwäbischen Dichter Wilhelm Hauff, dessen künstlerisches Gefühl durch Verkürzung und Umstellung der Verse ein kleines Meisterstück geschaffen hat. — Wie gut Hauff selbst den Volkston zu treffen vermochte, zeigen seine in derselben Sammlung v. J. 1824 zuerst veröffentlichten klassischen Soldatenlieder: „Morgenrot, Morgenrot, leuchtest mir zum frühen Tod“ und „Steh ich in finstren Mitternacht“.

Nr. 6. Heimkehr.

Dieses älteste unter den gedruckten Brahms'schen Liedern ist zugleich mit dem *Es moll*-Scherzo für Klavier (op. 4) i. J. 1851 in Hamburg entstanden¹⁾. — Das Lied beginnt fast im Stile eines Opernrezitativs. Die aufsteigenden Figuren zu den klopfenden Achtelharmonien, die gewaltig dräuenden Forte- und Fortissimoschläge, die plötzlich abbrechen, um nach einem Halt zum ruhigen Accompagnement umzubiegen, das alles ist Operngut, auf das Lied übertragen. Überhaupt wirkt die „Heimkehr“ wie ein übertragenes „Accompagnato“, ein begleitetes Rezitativ, das bei den Worten „bis ich mag“ zum Arioso, zur geschlossenen Melodie überleitet. So erklären sich auch die abgerissenen kurzen Gesangsformeln, die den Affekt verstärken, unterstreichen, ja geradezu dramatisieren. Damit stimmt die Begleitung überein, die durchweg die Achtelbewegung einhält und in diese Grundstimmung kleine Violoncellosoli einstreut, am schönsten wohl bei den Worten: „bei der Liebsten sein“. — Sehr bezeichnend ist es, daß die Stelle im 5. bis 3. Takt vor Schluß, wo plötzlich das Dur durchbricht, in einem späteren Werk in sehr ähnlicher Weise wiederkehrt, nämlich in dem Duett op. 20 Nr. 1: „Weg der Liebe“ (1861) zu den Worten:

„Kommt Liebe, sie wird siegen
Und finden den Weg.“

(vor dem letzten *E dur*.)

Auch die Dichtung ist ein Jugendwerk: am 19. November 1811 ist sie entstanden, wie aus dem Tagebuch des 24jährigen Uhland hervorgeht. Erster Druck: 1813. Von den mehr als dreißig Kompositionen, welche das Gedicht vor und nach Brahms gefunden hat, seien die von Conradin Kreutzer, Friedrich Curschmann, Ferdinand Hiller, Joseph Dessauer, Emil Naumann, Georg Vierling, Julius Kniese, Heinrich Hofmann und Friedrich Gernsheim hervorgehoben.

Uhlands Schlußvers: „eh ich mag bei der Liebsten sein“ hat Brahms in: „bis ich mag“ geändert.

¹⁾ Vgl. für das Datum Max Kalbecks Brahms-Biographie, Berlin, Deutsche Brahms-Gesellschaft, 3. Auflage 1912, I, 70.

Op. 14. Lieder und Romanzen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Winterthur, J. Rieter-Biedermann, veröffentlicht 1861, komponiert 1858. Das opus besteht aus 8 Volksliedertexten. Die Nummern 2 und 3 sind im Januar 1858 in Hamburg, Nr. 1, 4 und 7 im September in Göttingen, Nr. 5 und 8 im November in Detmold, Nr. 6 im Oktober oder Dezember ebendort entstanden.

Nr. 1. Vor dem Fenster.

Volksliedartig entwickeln sich Melodie und Begleitung. Schlicht und treuherzig, und doch von innerem Ausdruck gespannt, beginnt die Weise, steigert sich im Mittelteil und läuft ruhig und von leichter Romantik erfüllt wieder zurück. Das Klavier gibt nur einfachste Stützungen der Melodie und Harmonie mit starker Hinwendung zu Hornharmonien (Sexte, Quinte, Terz) und zu naheliegenden Modulationen. Dann wechselt die Farbe zum *E*dur, während die Singstimme den aus Volksweisen bekannten und vertraut klingenden Motiven nachgeht. Auf der Quinte bleibt die Melodie nach einem viermal wiederholten Terzmotiv stehen, gleichsam in die weite Ferne weisend, Dur und Moll wechseln von Takt zu Takt, und dann setzt wieder die frühere Weise ein, die nun schon so heimisch anmutet, als hätte man sie schon oft draußen in Feld und Flur gehört. Ohne tiefergreifende Varianten folgen die Strophen einander, dem Sänger jede Ausdruckssteigerung überlassend. Die letzte Strophe bringt den von Brahms so gern gebrauchten Plagalschluß.

Dreiunddreißig Jahre später hat Brahms die Volksmelodie zu „Soll sich der Mond nicht heller scheinen“ bearbeitet und in seinen Deutschen Volksliedern mit Klavierbegleitung (Nr. 35) herausgegeben.

Brahms scheint für seinen Text zwei Vorlagen gehabt zu haben: Karl Simrocks Sammlung: „Die deutschen Volkslieder“, Frankfurt am Main 1851 und „Deutsche Volkslieder mit Melodien“, herausgegeben von F. W. Arnold in Elberfeld. In den Vorlagen heißt es:

- Str. 1: gahn, statt: gehn.
 „ 2: Herzlieb, statt: feins Lieb.
 „ 2: aus schöner heller Stimme.
 „ 5: Hörnlein, statt: Hörnelein.
 „ 6: ach fehlt in den Vorlagen.
 „ 6: einem jungen Herzen.
 „ 6: nimmermeh' statt: nimmermehr.

Nr. 2. Vom verwundeten Knaben.

Brahms' tiefes Gefühl für die Melodik der alten Volksweisen prägt sich in diesem Liede ebenso stark in der einfach geführten, ausdrucks-

vollen Melodie wie in der fremdartigen, archaischen Harmonisation aus. Besonders wirksam ist das Nebeneinander der Dreiklangsharmonien, die meist ohne Septakkorde verbunden werden, und das Gegenüberstellen von *F*dur und *As*dur (bei der Stelle „wo krieg ich nun sechs Reuterknaben“) ohne Rücksicht auf die Stimmführung. In diesem vierten Takte sind auch Orgelpunkte von starker Wirkung. — Quintenparallelen geben dem Ganzen den Charakter des Altertümlichen, Herben, des Geraden, Kraftvollen.

Brahms' Vorlage waren Herders „Volkslieder“ (1773), die später unter dem gefälschten Titel „Stimmen der Völker“ in Liedern erschienen sind. Bei Herder heißt es:
Str. 2: verwundeten.

„ 4: feines Liebchen.

„ 7: trauren, statt: trauern.

Nr.3. Murrays Ermordung.

Charakteristisch für das Lied ist, daß Brahms in ihm zum ersten Mal ein fast sinfonisch wirkendes Zwischenspiel bringt. Die imitierenden Triolen zwischen Singstimme und Baß und die herben Dissonanzen sind von bedeutender Wirkung. — Der ruhig berichtende Mittelsatz, der wie der Rezitativgesang eines Rhapsoden anmutet, bringt den Gegensatz mit charakteristischen Änderungen in der zweiten Strophe. — Der Schluß geht auf die Wiederholung der ersten Strophe zurück.

Wie aus Ed. Behms Mitteilung¹⁾ hervorgeht, hatte Brahms das Herdersche Gedicht besonders gern, er zog es der Fontaneschen, in der Tat viel schwächeren Übertragung bei weitem vor. Das Originalgedicht steht in der berühmten Sammlung des Bischofs Percy: *Reliques of ancient poetry* (1765) 2, 211, die Herderschen Verse in dessen „Volksliedern“ (1779) 2, 382.

Nr.4. Ein Sonett.

Die Melodie will im Charakter alten Minneliedern nachgehen. Die Klavierbegleitung führt in der Mittelstimme zuerst einfach die Tonleiter abwärts, weiterhin kommen Terzen, später nach dem modulatorischen Teile (bei „Wahnsinn“) wird sie immer reicher und schwelgt in Sexten und Terzen. — Es sei auch auf den einschmeichelnden, gleichsam malenden Orgelpunkt auf *Es* bei dem Worte „schweben“ hingewiesen und auf den sehnsüchtigen Vorhalt des *As* bei „nie“. Im weitem Verlauf wird die Melodie des Beginns wiederholt, und bei den Worten: „viel lieber“ hören wir sogar einen Aufschrei, wie wenn der Liebende

¹⁾ Aus meinem Leben. Deutsche Tonkünstler-Zeitung 1911, S. 126.

unmutig sich selbst verfluchte. Auch hier bringt das Nachspiel mit seiner stereotypen Finalformel einen Plagalschluß.

Im Gegensatz zu den späteren Kompositionen von Sonetten¹⁾ hat der junge Brahms hier die Form des Sonetts noch nicht streng eingehalten.

Die von Herder übersetzte Dichtung rührt von Thibaut Graf von Champagne, König von Navarra her und steht als erste Nummer in der Anthologie française ou Chansons choisies (Paris 1765) mit folgender Melodie:

Las! si j'a - vois pou - voir d'ou - bli - er sa beau - té, sa beau - té, son bien
di - re, et son très - doux, très - doux re - gar - der, fi - ni - rois mon mar - ty -
re; mais las! mon cœur je n'en puis ô - ter, et grand af - fo -
la - ge, m'est d'es - pé - rer: ——— mais tel ser - va - ge don - ne cou -
ra - ge à tout en - du - rer. ——— Et puis com - ment, com - ment ou - bli -
er sa beau - té, sa beau - té, son bien di - re, et son très -
doux, très - doux re - gar - der? Mieux ai - me mon mar - ty - re.

Nr. 5. Trennung.

Brahms gibt das Volkslied wie ein herbes Trutzstück. Die wild hineinleude Melodie erhält eine aufrüttelnde, jagende Klavierbegleitung, die bis zum Schluß mit dem nachschlagenden Sechzehntel förmlich pocht und stampft. Zwischen Anfangs- und Endmelodie tritt Strophe 4 mit ihrer harten, unbeugsamen Melodik, die allem Weichen, Melodischen fast aus dem Wege geht.

¹⁾ Vgl. u. a. op. 47 Nr. 5: Ein Blick von deinen Augen in die meinen.

Brahms' Quelle war Zuccalmaglios Sammlung „Deutsche Volkslieder“ (1840) 2, 124. Dort steht der durch Zuccalmaglio stark überarbeitete Text mit der Bezeichnung: Westfalen, und es heißt:

- Str. 1: da singen.
 „ 4: manche Buhlen.
 „ 5: tät sie.

Über Zuccalmaglio vgl. S. 159 ff.

Nr. 6. Gang zur Liebsten.

In dem Liede lebt die ganze Heimlichkeit und auch Empfindsamkeit, mit der das Volkslied sonst gesungen wird. Zu der volkstümlichen Weise setzt Brahms eine weiche, warme Begleitung, lenkt von *F* moll aus zur Originaltonart und umgibt alles mit einer breiten, gefühlvollen Kantilene, aus der sich zum Schluß noch die Septime (*es*) mit starkem Ausdruck heraushebt. Vgl. noch S. 188 Nr. 38.

Auch hier war Brahms' Quelle Zuccalmaglios Sammlung: „Deutsche Volkslieder“ (1840), 2, 329. Dort steht der Text mit der Bezeichnung: „Vom Niederrhein“.

Nr. 7. Ständchen.

Durch das ganze Lied weht der gleiche Rhythmus, ein Grüßen und Hinsingen zugleich. Die Melodie ist nicht entgegenkommend, aber mit treuer Herzlichkeit singt sie sich mit ihren Schleifern und Bindungen, ihrer Weichheit und ihren reichen harmonischen Farben und Klangschattierungen.

Brahms' Quelle war wie bei den beiden vorangegangenen Liedern Zuccalmaglios Sammlung „Deutsche Volkslieder“ (1840) 2, 465. Dort steht der Text mit der Bezeichnung: „Vom Niederrhein“, und es heißt:

- Str. 1: mein allerliebster Schatz.
 „ 1: gute Nacht.
 „ 1: die in dem schönen Himmel sind.
 „ 3: Mondeschein.

Nr. 8. Sehnsucht.

Im Volkston gehalten, leicht an alte Weisen erinnernd, mit charakteristischer Takterweiterung im drittvorletzten Takte ($\frac{4}{4}$ in $\frac{3}{4}$).

Brahms' Quelle war auch hier Zuccalmaglios Sammlung: „Deutsche Volkslieder“ (1840) 2, 444. Dort steht der Text mit der Bezeichnung: „Aus Tirol“, und es heißt:

- Str. 1: nit da.
 „ 1: über dem See.
 „ 1: Herzel tut mir weh.
 „ 2 und 7: mei, statt mein (ebenso die folgenden Male).

*Op. 19. Fünf Gedichte für eine Singstimme mit Begleitung des
Pianoforte. Berlin, N. Simrock, veröffentlicht 1862.*

In seiner ursprünglichen Niederschrift des op. 19 und in der ersten Druckausgabe hat Brahms bei den Singstimmen eine große Reihe dynamischer Zeichen (*p*, *cresc.*, *f*) vermerkt, die den gleichen Zeichen im Klavierpart entsprechen. Für die späteren Drucke aber ordnete der Komponist die Entfernung jener Zeichen an, da er dem Sänger so wenig Vorschriften wie möglich zu machen wünschte; vgl. darüber das Vorwort S. III.

Nr. 1. Der Kuß.

Das Liedchen entstand zugleich mit dem Duett: „Weg der Liebe“, op. 20 Nr. 1, im September 1858. Brahms hörte damals Vorlesungen an der Universität in Göttingen; dort hatte er ein Professorentöchterchen, Agathe Siebold, kennengelernt, die er mit dem ganzen Überschwang seines jungen Herzens liebte. Ihren Namen hat er später noch im ersten Satz des *G* dur-Sextetts (op. 36) in dem Motiv *a-g-a-d-e* verherrlicht, und vielleicht ist auch dies Lied eine Erinnerung an glückliche Stunden der freien Göttinger Universitätszeit. Vgl. Max Kalbecks Biographie I, 328-32, ferner hier S. 20, 54, 164 u. v. a.

Im „Kuß“ gesellt Brahms seinen Namen zum ersten Male dem seines ihm wahlverwandten niederdeutschen Landsmannes Hölty, des zart-elegischen, innig verklärten Dichters, dem wir unter anderem die Verse der „Mainacht“, op. 43 Nr. 2, verdanken¹⁾.

¹⁾ Der Freund Adolph Schubring in Dessau scheint einmal Brahms' Auswahl der Liedertexte getadelt zu haben, worauf im Februar 1869 Brahms in einem Briefe antwortete, der einen schönen Beweis seiner Verehrung für Hölty wie seiner tiefen Bescheidenheit bringt: „Welches sind denn meine „verschossenen“ Liedertexte? Doch hoffentlich nicht mein lieber Hölty, für dessen schöne, warme Worte mir nur meine Musik nicht stark genug ist, sonst würdest Du seine Verse öfter bei mir sehn. Es kommt noch ein Heft bei Rieter, in dem — wieder ein Hölty ist. Aber lies ernsthaft und sage, ob das und der ganze Mensch nicht reizend ist.“ (Vgl. Brahms' Briefwechsel mit J. V. Widmann, Adolf Schubring usw., herausg. von Max Kalbeck, Berlin, Brahms-Gesellschaft, 1915, S. 214). — Ähnlich wie sich hier Brahms unter Hölty stellt, hat auch Beethoven bei Übersendung seines Liedes „Adelaide“ an den Dichter Matthisson geäußert: „Mein heißester Wunsch ist befriedigt, wenn Ihnen die musikalische Komposition Ihrer himmlischen Adelaide nicht ganz mißfällt.“ Beethoven bittet den Dichter dann noch, ihm weitere Verse zur Komposition zu schicken und fährt fort: „Ich will alle meine Kräfte aufbieten, Ihrer schönen Poesie nahe zu kommen.“ — Das oben von Brahms erwähnte „Heft bei Rieter“ ist übrigens nicht von Rieter-Biedermann, sondern von Simrock veröffentlicht worden und enthält Hölty's Gedichte: „Die Schale der Vergessenheit“ und „An die Nachtigall“; später kam u. a. noch Hölty's „Minnelied“ hinzu (op. 71 Nr. 5).

Das Gedicht ist in Hölty's Todesjahr 1776 entstanden. Bei der Übersendung an seinen Freund Sprickmann schrieb der 28jährige Dichter am 18. Juli 1776: „Die letzten Tage des Mais und die ersten des Junius verflossen mir ganz angenehm an meinem Geburtsorte auf dem Lande. Ich habe zwei Gedichte für Sie abgeschrieben, die ich während dieser Zeit machte“. — Das Gedicht wurde — wie übrigens die meisten Hölty'schen — erst nach seinem Tode durch Johann Heinrich Voss zum Drucke gegeben, der hier wie fast überall eigenmächtig änderte und kürzte. Die schöne Originalfassung Hölty's lautet:

Ward Unsterblichkeit mir? Stieg ein Olympier
Mit der Schale herab? Bebbe sein goldner Kelch,
Voll der Trauben des Himmels,
Um die Lippe des Taumelnden?


Wehe Kühlung mir zu, wann du mir wiederum
Reichst den glühenden Kelch, daß mir die Seele nicht
Ganz im Feuer zerfließe;
Wehe, wehe mir Kühlung zu!

Unter Blüten des Mais spielt ich mit ihrer Hand;
Koste liebeind mit ihr, schaute mein schwebendes
Bild im Auge des Mädchens;
Raubt ihr bebend den ersten Kuß!

Ewig strahlt die Gestalt mir in der Seel herauf;
Ewig fliehet der Kuß, wie ein versengend Feu'r,
Mir durch Mark und Gebeine;
Ewig zittert mein Herz nach ihr!

Brahms kannte diese ursprüngliche Leseart nicht und benutzte J. H. Voß' Verkürzung auf zwei Strophen, die zuerst in Voß' Musenalmanach für das Jahr 1778 erschien, später in Voß' Ausgabe der Hölty'schen Gedichte (1804).

Das Versmaß der Ode ist das gleiche wie in der Hölty'schen „Mainacht“: „Wann der silberne Mond“ op. 43 Nr. 2. In Takt 9 und 11 lautete Voß' Leseart des Hölty'schen Gedichts: „Koste liebeind mit mir“; diese Fassung findet sich auch in Brahms' Manuskript sowie im ersten Drucke des Liedes, erst in den späteren Drucken ließ der Komponist „liebeind“ in „liebend“ ändern.

Im Manuskript hatte Brahms zu Beginn auch über die Singstimme: *molto espressivo* geschrieben und diese Vorschrift gegen den Schluß bei den Worten: „du, die Unsterblichkeit“ wiederholt; ferner steht in der Handschrift in Takt 12 und 11 vor Schluß bei „wehe, wehe“ über der Singstimme ein später getilgtes *p* , endlich in Takt 7 über Kühlung ein *p*.

Nr. 2. Scheiden und Meiden.

Auch dies Lied stammt aus Brahms' Göttinger Universitätsjahr und ist gleich nach dem ersten, dem „Kuß“, im Oktober 1858 komponiert worden. Als Vorlage diente Uhlands Sammlung „Wanderlieder“, wo das am 18. August 1811 entstandene Gedicht als zweite Nummer steht, doch heißt hier der Beginn: „So soll ich nun dich meiden“. — Brahms stellt der Melodie zuliebe die Worte um („dich nun meiden“); dieselbe Textänderung hatte vorher auch Peter Cornelius in seiner zweistimmigen Komposition von „Scheiden und Meiden“ (1847) angebracht.

In Brahms' Manuskript wie auch im ersten Druck sind beide Textstrophen untereinander gestellt.

Nr. 3. In der Ferne.

Zugleich mit „Scheiden und Meiden“ ist das Lied „In der Ferne“ entstanden, das in Brahms' Handschrift „An die Ferne“ betitelt ist. Bei

Uhland folgt das Gedicht in den „Wanderliedern“ unmittelbar auf das vorerwähnte, obwohl es viele Jahre früher, am 2. Juni 1806, gedichtet war. Auch Brahms betont die innere Verwandtschaft und äußere Zusammengehörigkeit beider Lieder. Die ersten vier Takte beginnen wie in dem Scheidelied, nur ist hier alles ruhiger, gefaßter und zurückhaltender. Ebenso greift die Klavierbegleitung nachher auf das vorige Lied zurück: die fallenden Terzen dort (Takt 7—9) sind hier in aufstrebende aufgelöst, die unmittelbar nach Dur überleiten. — Von besonderer Schönheit ist die Wiederholung der Anfangsmelodie in Dur bei der Stelle: Will ruhen hier an des Baches Rand¹⁾.

Das Gedicht ist oft in Musik gesetzt worden, mehr als fünfzig Kompositionen erschienen im Druck, u. a. von August Bungert, Norbert Burgmüller, Leopold Damrosch, J. Dessauer, Albert Dietrich, Eduard Kremser. Sie sind zum großen Teil nach dem Brahms'schen Liede entstanden; vorher war in unserer Hausmusik Jahrzehnte hindurch nur das Lied Conradin Kreutzers beliebt, das u. a. Ludwig Erk in seinen Liederschatz (2, 198) aufgenommen hat.

In Brahms' ursprünglicher Niederschrift steht in Takt 19 über der Singstimme bei „mir“ ein *f* und in Takt 17 vor Schluß über „herzlich“ ein — .

Nr. 4. Der Schmied.

Uhlands Gedicht, das vom 21. Juli 1809 datiert ist, erschien zuerst im Jahre 1812 im „Almanach“, unterzeichnet: Volker. Mit der Musik von Conradin Kreutzer (für Männerchor und für eine Singstimme) hat sich das Lied weit verbreitet und in Männergesangvereinen und in der Hausmusik schnell durchgesetzt. Robert Schumann komponierte den Text für gemischten Chor (op. 145 Nr. 1). Außerdem lassen sich mehr als dreißig Bearbeitungen des Gedichts aufzählen, die von J. Dessauer, Robert Fuchs, L. Heritte-Viardot, Adolf Jensen (op. 24 Nr. 6), Ignaz Moscheles, Julius Rietz u. a. stammen. — Brahms schrieb sein Lied, in dem die schweren Amboßschläge tonmalerisch ebenso gestaltet sind wie das Aufklingen des leichten Hammers, im Spätherbst 1858; es hat alle früheren Kompositionen verdrängt und ist eines der bekanntesten und wirkungsvollsten Konzertgesänge geworden.

In Brahms' Manuskript wie auch im ersten Druck sind beide Textstrophen untereinander gestellt.

¹⁾ Über „Scheiden und Meiden“ und „In der Ferne“ schrieb der Freund Julius Otto Grimm an Brahms, sie hätten so stark gewirkt und sein Herz erfüllt, daß in diesem Augenblick für anderes nicht mehr viel Platz sei. (Vgl. Brahms im Briefwechsel mit J. O. Grimm. Berlin, Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft, 1908, S. 76.)

Nr. 5. An eine Äolsharfe.

In Mörikes Gedichtsammlung vom Jahre 1838 fand Brahms die Vorlage für sein Lied „An eine Äolsharfe“. Er komponierte das Stück im September 1858, also zur gleichen Zeit wie die vorangegangenen Lieder des op. 19. Aus der Komposition, die sich in der deutschen Konzert- und Hausmusik längst einen festen Platz erobert hat, sei die ätherische Stelle „Ihr kommet, Winde“ mit der eigentümlichen Verbindung der harfenartigen Arpeggien mit den lang ausgehaltenen Akkorden der rechten Hand hervorgehoben. — Mörike hatte das Gedicht an seinen Vetter Dr. Mörike in Neuenstadt gesandt, in dessen Garten eine Äolsharfe aufgestellt war. —

Dreißig Jahre nach Brahms hat Hugo Wolf den Text in Musik gesetzt (datiert: 15. April 1888), vor ihm der Tübinger Universitätsmusikdirektor E. Kauffmann (op. 13 Nr. 1), ein intimer Freund Hugo Wolfs. Ein Vergleich dieser Lieder führt in verschiedene Ausdruckswelten und spiegelt zugleich die stetig neu belichtete Lyrik Mörikes in ihren wechselvollen Stimmungen und Empfindungen. — Geht man dem Motiv der Äolsharfontöne nach (von Brahms selbst wieder leise angeschlagen im Lerchengesang op. 70 Nr. 2), so finden sich Parallelen bei Schubert („Pause“ aus den Müllerliedern: „Und weht ein Lüftchen über die Saiten dir“ [1823]), in Hector Berlioz' Orchesterstück „La Harpe Eolienne“ in „Lelia ou le retour à la vie“ op. 14 (1831), bei Peter Cornelius („Auftrag“ op. 5 Nr. 6 „Oft tönen im Abendgold von selbst die Saiten“) und modernen Musikern (vgl. Max Regers Lied Äolsharfe op. 75 Nr. 11, Debussys „Voiles“ [1910] — Takt 15 und 16 — und Franz Schrekers Oper: Der ferne Klang [1912]).

Für die tiefere Ausgabe des Liedes (*Fis dur*) war Brahms nicht abgeneigt, dem Verleger zu Gefallen, also der leichteren Spielart wegen, die Tonart *F dur* zu wählen; vgl. seinen Brief an Simrock vom 26. Juni 1876.

Op. 20. Drei Duette für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte. Berlin, N. Simrock, veröffentlicht 1861.

Nr. 1. Weg der Liebe, 1. Teil.

Das Werk entstand im September 1858, zugleich mit dem Liede: Der Kuß op. 19. Nr. 1. Auch dies jauchzende Duett ist eine Erinnerung an glückliche Stunden der freien Göttinger Universitätszeit. Vgl. oben S. 17 bei op. 19 Nr. 1¹⁾.

¹⁾ Bei dem Liede op. 7, 6: „O brich nicht, Steg . . . , Himmel, fall nicht ein, bis ich mag bei der Liebsten sein“, war oben darauf aufmerksam gemacht worden, daß die Hauptsteigerung im Schlußverse sehr ähnlich den Takten unseres Liedes gestaltet ist: „Kommt Liebe, sie wird siegen und finden den Weg.“ (S. 8 Z. 1 und 2 vor dem *E dur*.)

Der Text stützt sich auf Herders „Volkslieder“ v. J. 1779, die i. J. 1807 unter dem unrichtigen Titel „Stimmen der Völker“ neu herausgegeben wurden. Vorher hatte Herder das aus Percys „Reliques of ancient poetry“ übertragene Gedicht in seinen Aufsatz „Von deutscher Art und Kunst“ (1773) aufgenommen und dazu die flammenden Worte geschrieben: „Hören Sie einmal eine Probe der Art über den allgemeinen Satz: Der Liebe läßt sich nicht widerstehen! Wie würde ein neuer analytischer, dogmatischer Kopf den Satz ausgeführt haben, und nun der alte Sänger?“ (folgt unser Gedicht „Über die Berge“ usw.). „Konnte der Gedanke sinnlicher, mächtiger, stärker ausgeführt werden? Und mit welchem Fluge! mit welchem Wurf von Bildern! Lassen Sie den dümmsten Menschen das Lied dreimal hören: er wird's können und mit Freude und Entzückung singen; sagen Sie ihm aber eben dieselbe Sache auf einförmige, dogmatische Art, in hübsch abgezählten Strophen, und seine Seele schläft.“

Brahms' Vorlage für die Duette op. 20 (1 und 2) war Herders Lesart vom Jahre 1779; in früheren von Herder redigierten Ausgaben finden sich wichtige Varianten, u. a.:

Str. 1: unter Tiefen und Seen.

„ 2: in Ritzen und Spalten, wo die Ameis' nicht kriecht.

„ 2: in Höhlen und Falten.

„ 2: Liebe sie wird eingehn.

Nr. 2. Weg der Liebe, 2. Teil.

Die Gondoliera-Begleitung des ersten Duetts ist hier aufgehoben, die Singstimmen sind zum großen Teil in Terzen und Sexten geführt.

Auch bei Herder steht dieser zweite Teil gesondert vom ersten. Im übrigen vgl. die Bemerkungen zu Nr. 1.

Nr. 3. Die Meere.

Einem wenig beachteten Buche: Die Volksharfe, Sammlung der schönsten Volkslieder aller Nationen, Stuttgart 1838, 3, 58, entnahm Brahms den Text, der hier die Überschrift trägt: „Nach dem Italienischen“. Die Komposition entstand im April 1860 in Hamburg.

Op. 28. Duette für Alt und Bariton mit Begleitung des Pianoforte komponiert und Frau Amalie Joachim gewidmet. Wien bei C. A. Spina, veröffentlicht 1864. Mit Bewilligung des Originalverlegers war das Werk im Herbst 1874 in die Edition Peters aufgenommen worden.

Nr. 1. Die Nonne und der Ritter. Komponiert Nov. 1860.

Ein bisher wenig beachtetes, ergreifendes Stück, das die Tragik der wehmütig-schmerzvoll entsagenden Nonne und des seine Liebe begrabenden

Ritters künstlerisch gestaltet. Im Gegensatz zu anderen Liedern von Brahms tritt hier die Begleitung ganz zurück. Sie stützt und gibt dem Sang Fundament und Stimmungsweite, greift aber nicht entscheidend in die Ballade ein. Die Singstimme ist die eigentliche Trägerin der Komposition. Über orgelpunktartigem Baß, der in dem Stück wie so oft bei Brahms eine entscheidende Rolle spielt, setzt die in gleichmäßigem Rhythmus hinsingende Melodie traurig und verhalten ein. Nach dem Gesang der Nonne bringt auch das Lied des Ritters den gleichen schwerlastenden Rhythmus, im Baß die unheimliche gleichförmige Betonung noch verstärkend. Wie Orgelspiel klingt es aus dem Zwischensatz des Klaviers. Und nun beginnt der Sang von neuem, allmählich sich belebend, die Begleitung aufrüttelnd und zum Zwiegesang sich steigernd, aus dem herbe Harmonien sich emporrecken („Blühend“ und „sterben“). Nun wird der düster hinschlagende Rhythmus, wird die Begleitung bewegter, wie wenn sich über abgeschlossenem Leben neue Träume gestalten. Mit der Wärme des Lebens, die aus den gebrochenen Akkorden der Klavierbegleitung förmlich hervorquillt, kommt die Sehnsucht, kommt das Weinen. Es blüht aus der Melodie, auch wenn sie unter Tränen begraben ist, ein inniger, rührender Gesang. Und in scharfem Kontrast hebt der Ritter an (*animato*). Die Bewegung schreitet über tremolierendem Baß mit lebhaften Motiven vor, die Singstimme beginnt jeden Vers mit einem höheren Ton, der eintönige Rhythmus legt sich schwer und dumpf darüber. Eine schmerzliche Erhebung bricht im Zwiegesang noch einmal durch, dann sinkt alles zusammen. Der Gesang der Nonne hebt wie zuvor an, alle Träume sind verrauscht, leer und glücklos klingt die gleichförmige, drückende Melodie, aus der leichte Streicherklänge erlösen. Brahms entnahm die vom Jahre 1808 herrührende Dichtung der ersten Auflage von Eichendorffs Gedichten (1837).

Dort heißt es: Vers 8 vor Schluß (beide Male): vom weiten. Vers 4 vor Schluß: drinne.

Nr. 2. Vor der Tür.

Ein oft gesungenes reizvolles, lustiges und doch heimeliges Stück. Die Verbindung der Stimmen ist meisterhaft, und sehr bezeichnend das Begleitungs Motiv. Bei der Antwort des Mädchens: „Ich laß dich nicht herein“ klingt der Klavierpart förmlich kichernd, vergnügt hört sie die Worte des aufgeregten leidenschaftlichen Liebhabers. In der dritten Strophe wird das Anfangsmotiv wieder aufgenommen und auch stellenweise imitatorisch behandelt. Die Leidenschaft des Mannes explodiert förmlich bei der Stelle: „con anima“, alles steigert sich gegen den Schluß,

der Mann wird immer passionierter, dringender, der Alt aber antwortet ungerührt stets mit dem gleichen Motiv, erst in Moll, dann in Dur. Alles ist so drastisch, daß jede Erklärung überflüssig erscheint.

Das Gedicht entnahm Brahms wahrscheinlich Hoffmann von Fallerslebens Werke: Die deutschen Gesellschaftslieder des 16. und 17. Jahrhunderts (1844); Hoffmanns Quelle war die berühmte Sammlung des Nürnberger Arztes und Musikers Georg Forster: Der Ander theil Kurtzweiliger guter frischer Teutscher Liedlein, zu singen vast lustig (1540).

Brahms' Lesart des Textes weist viele Varianten auf.

Nr. 3. Es rauschet das Wasser.

Das wohlige, warme, satte Fülle ausstrahlende Duett steht im schönsten Gegensatz zu Nr. 2. Gleich der Beginn bringt kleine Imitationen, die alles reicher gestalten. Der herzbewegende Gesang des Alts endet mit den beinahe fragenden Takten bei „fähret dahin“. Und nun folgt die Antwort des reifen Mannes: eine Melodie von langem Atem, in der die Stelle: „doch bleiben die Sterne“ großen Nachdruck in der Verlängerung im $\frac{3}{4}$ Takt erhält, als sollte das Beständige noch besonders betont werden. Wie schön passen die beiden miteinander verbundenen Themen in harmonischer Beziehung zusammen! Zum Schluß erfrischt der Kontrast des ersten Gesanges zu dem schelmischen, die Worte „gar lustig“ betonenden Mädchen. Daß der Mann das letzte Wort behält mit der Beständigkeit der Liebe, — darin liegt wohl die leise angedeutete Lösung der Gegensätze.

Die Verse gehören zu den „Liedern für Liebende“, die Goethe ausdrücklich „für die Zwecke des Komponisten und Sängers neu zusammengestellt“ hat. (Vgl. die Weimarer Sophienausgabe der Goetheschen Werke 5, II S. 3 und S. 23). Ursprünglich gehören sie zu Goethes Singspiel: „Jery und Bätely“ vom Jahre 1788; dort heißt es: Sie wandeln und stehn statt: gehn.

Nr. 4. Der Jäger und sein Liebchen.

Das frische, manche Feinheiten enthaltende Duett ist zu Hoffmann von Fallerslebens Gedicht aus der Sammlung: „Lieder und Romanzen“ (1821) geschrieben, das nicht die Bedeutung der vorangegangenen Texte erreicht.

Im Text heißt es bei Hoffmann:

Str. 1: heim ich komm von der Jagd.

Str. 4: S. 23, Z. 2, Takt 3 und 5: heim du kommst von der Jagd.

Op. 32. Lieder und Gesänge von Aug. v. Platen und G. F. Daumer in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann, veröffentlicht 1864.

Man könnte in der Zusammenstellung der neun Gedichte des Werkes den Niederschlag der Lebenserfahrungen des Komponisten selbst erblicken: er versucht, sich dem Zauber einer schönen, dämonischen Frau zu entziehen, erliegt ihm aber zum Schlusse völlig.

Georg Friedrich Daumer war 1800 in Nürnberg geboren, genoß auf dem Gymnasium Hegels Unterricht, studierte in Erlangen Theologie, wirkte kurze Zeit in seiner Vaterstadt als Gymnasiallehrer und lebte später als Privatmann im Taunus, dann in Frankfurt am Main, endlich in Würzburg, wo er 1875 starb. In seinen beiden Sammlungen „Hafis“ (siehe op. 32 Nr. 2) und „Polydora“ (siehe op. 46 Nr. 1) zeigt sich Daumer als Übersetzungskünstler ersten Ranges. Er wurde ein Lieblingsdichter von Brahms, der immer mit besonderer Freude wieder zu Daumer zurückkehrte, beinahe 60 Daumersche Lieder in Musik setzte und dadurch dem von den Literarhistorikern kaum beachteten Autor zu allgemeiner Verbreitung verhalf. Selbst in den etwas spröden Originaldichtungen Daumers, die sich zu ihrem Schaden merklich von seinen Nachbildungen und freien Übersetzungen unterscheiden, wußte er das darin verborgene Fünkchen von Genie zur hellen Flamme zu entfachen und fühlte sich dem Dichter zum lebhaftesten Danke verpflichtet. Um seine Gefühle an den Mann zu bringen, suchte er seines Dichters persönlich habhaft zu werden. Auf dem Wege von Nürnberg nach Karlsruhe begriffen (Anfang Mai 1872), unterbrach er in Würzburg seine Reise, fand nach vieler Mühe Straße und Haus und war überrascht, als sich ihm ein verschrumpftes Männchen als der deutsche Hafis vorstellte. Brahms, der im Laufe des Gespräches merkte, daß Daumer nichts von ihm und seinen Liedern wußte, erkundigte sich scherzhaft nach seinen vielen Schätzen, womit er die so glühend besungenen Frauenbilder meinte. Da lächelte der Alte still vor sich hin und rief aus der anstoßenden Kammer ein ebenso altes, kleines und verhutzelttes Weiblein herein, indem er sagte: „Ich habe nie eine andere geliebt als diese meine Frau“¹⁾.

Am bekanntesten von Daumers Versen ist durch Brahms' Musik die schöne Übertragung der Hafisischen Verse: „Wie bist du, meine Königin“ geworden (die letzte Nummer unseres op. 32).

¹⁾ Vgl. Kalbecks Biographie 2, 136.

Nr. 1. Wie rafft' ich mich auf in der Nacht.

Das Vorbild für das großartig gesteigerte Lied fand Brahms wohl in Schuberts Werken. Man denke an Lieder aus der „Winterreise“ wie: „Erstarrung“, in denen ähnliche Stimmungen Ausdruck finden. Wie gewaltig wirkt das düstere Schreiten der Baßmotive zu Beginn, wie eindringlich sind die Textworte deklamiert: „mich fürder gezogen!“ Der Klavierpart entwickelt sich bei Brahms zu immer größerer Bedeutung. Bei der Stelle: „der Mühlbach rauschte“ bringt der Baß den Beginn der Singstimme wieder. Und die Worte „doch wallte nicht eine zurücke“ führen in breiten kühnen Harmonien zurück. Stark wirken die Pausen bei „Und blickte hinunter aufs neue“, — es liegt etwas Stockendes, Beklemmendes darin. Und die Stelle: „o wehe, wie hast du die Tage verbracht“ wird bei der Repetition noch gesteigert und fast realistisch gebracht. So viele Einzelheiten auch hervorzuheben sind, man würde dem Liede mit Worten doch nicht gerecht, und kann nur Frau von Herzogenbergs Urteil zustimmen, die es in einem Briefe an Brahms mit dem einen Wort „wunderbar“ bezeichnet.

In Platens am 14. Dezember 1820 entstandenem Gedicht heißt es: Vers 6 vor Schluß: ich blicke hinunter. — In späteren Ausgaben sind die Verse in die Abteilung: Romanzen und Jugendlieder aufgenommen worden.

Nr. 2. Nicht mehr zu dir zu gehen, beschloß ich.

Das erste der von Brahms komponierten Daumerschen Gedichte. Eine Stimmung liegt darüber, die der musikalischen Lyrik ein völlig neues Gebiet erschließt. Es ist kein Lied im älteren Sinne des Wortes, eher ein zwischen Rezitativ und Arioso schwankendes Deklamieren. Die strenge musikalische Einheit der Linie gilt hier wenig, der Ausdruck ist alles. Gleich der Anfang mit seinem Aufstieg zur Sexte und dem Umbrechen zur Tonika herunter, dann das ungewisse, durch Pausen abgebrochene Deklamieren, das Schwanken zwischen musikalischer Linie und realistischem Akzent, zu dem sich auf lange hinhaltenden Bässen eine Rezitativbegleitung im engsten Anschluß an den Affekt entfaltet — das sind Eigenheiten, die weit voraus in die Musik unserer Tage weisen und die vor Brahms im Lied noch nie künstlerische Gestaltung erhalten hatten. Wollte man auf Einzelheiten eingehen, etwa auf den Gang der Bässe am Anfang, auf die Harmonik, auf das herbe Nachspiel mit den in die Tiefe schreitenden Gängen, auf die Durchdringung von Text und Musik, man wüßte kaum, wo diese Analyse beginnen oder schließen sollte. — Die Komposition hat weite Verbreitung gefunden. Arthur Schnitzler verwendet sie in seiner Komödie „Zwischenspiel“ (1905) an bedeutungsvoller Stelle.

Die Verse entnahm Brahms dem Werke: „Hafis“, eine Sammlung persischer Gedichte nebst poetischen Zugaben aus verschiedenen Völkern und Ländern. Von G. Fr. Daumer. Hamburg 1846. Das Lied ist das erste in der Abteilung „Aus der Moldau“. Vgl. noch S. 24.

Nr. 3. Ich schleich umher.

Ein kleines, auf eine einzige Steigerung hinlaufendes Lied, das dem Text alle Wirkungen der Stimmung abgewinnt. Wie fein selbst in diesem kurzen Stück der Ausdruck gestaltet ist, sieht man an der Stelle „so manche Pein“, wo die Triolen des Basses auf den Aufschrei vorbereiten, dem gleich danach der eindrucksstärke Rückgang mit seinem scharfen harmonischen Auftrieb (*cis-d*) folgt. An solchen Partien zeigt sich der Meister, der eine an sich schon bedeutende Dichtung in eine noch höhere Kunstsphäre hinaufhebt.

Das am 30. Juni 1820 entstandene Gedicht wurde von Platen später in die Sammlung „Romanzen und Jugendlieder“ aufgenommen.

Nr. 4. Der Strom, der neben mir verrauschte.

Ein dramatisch bewegtes Stück voll harmonischer Feinheiten, aus der Naturstimmung herauswachsend und doch ganz auf den Ausdruck, auf das Zusammenwirken von Melodie, Klang und Rhythmik gestellt. Höchst eindringlich wirkt die in dem kurzen Liede zehnmal gebrachte, schmerzlich erregte Frage: „Wo ist“.

Das im Januar 1921 entstandene Platensche Gedicht gehört zu der Abteilung Ghaselen¹⁾. Vers 3 lautet beim Dichter: Wo ist die Rose (statt: Wie ist die Rose).

Nr. 5. Wehe, so willst du mich wieder, hemmende Fessel.

Ein leidenschaftliches, mitreißendes Lied, das sich auf unablässig hämmernden Achtelrhythmen entfaltet, das über kraftvollen, die Melodie aufgreifenden Bässen hinstürmt, als bliebe keine Zeit zum Ausruhen. Die wenigen Pausen füllen bewegte Zwischenspiele, die die Entwicklung unaufhaltsam vorwärtstreiben. Ein Vergleich mit den fünfzig bis dreißig Jahre früher komponierten Liedern etwa von Zelter, Mendelssohn, Marschner zeigt die Entwicklung, die die Liedkomposition in dieser Zeit genommen hat²⁾.

Das am 14. Juli 1820 entstandene Gedicht, gehört wie op. 32 Nr. 2 und 3 zu der Abteilung: Romanzen und Jugendlieder.

¹⁾ Schon vor Brahms sind Ghaselen des öfteren in Musik gesetzt worden; das berühmteste Beispiel ist Schuberts „Sei mir gegrüßt“ mit Rückerts Text.

²⁾ Wegen der Sext am Schlusse vgl. unten op. 32 Nr. 9: „Wie bist du, meine Königin.“

Nr. 6. Du sprichst, daß ich mich täuschte.

Der Text unseres Liedes ist fast identisch mit einem andern von Platen: „Du liebst mich nicht“, das Schubert in so unvergleichlicher Weise in Musik gesetzt hat (op. 59 Nr. 1). Im Gegensatz zu Schubert faßte Brahms Platens Gedicht undramatisch auf. Es ist mehr eine aus tiefer Trauer quellende Klage, als ein Hadern mit sich selbst und der Geliebten. So fließt auch die Melodie einfach-liedmäßig hin, von gleichmäßiger Stimmungsfarbe getragen.

Das Gedicht ist am 24. August 1819 entstanden.

Nr. 7. Bitteres zu sagen denkst du.

Die Überschrift „Con moto, espressivo ma grazioso“ kennzeichnet bereits den Charakter des Liedes: die ruhige, breite, mit Terzen gesättigte ausdrucksvolle Melodielinie und die leichte Anmut, die sich über das Ganze breitet.

Das Gedicht steht in der oben unter op. 32 Nr. 2 erwähnten Sammlung „Hafis“; im Gegensatz zu „Nicht mehr zu dir zu gehen beschloß ich“ sind unsere Verse eine Übersetzung eines Liedes von Hafis.

Nr. 8. So steh'n wir, ich und meine Weide.

Ein in harmonischer Beziehung, namentlich zum Schluß fesselndes Lied.

Textquelle wie op. 32 Nr. 7. — In der viertzten und letzten Strophe sind die Worte Sie und Ich beim Dichter unterstrichen.

Nr. 9. Wie bist du, meine Königin.

Eines der berühmtesten Lieder von Brahms. Leicht singt sich die Melodie mit ihrer Schwärmerei und ihrer liebestrunkenen Fülle ein. Die Stimmen sind fast mit orchestraler Selbständigkeit geführt. Man glaubt schon im Vorspiel die Geigen zu hören, in die die Harfe ihre Silberharmonien hineinwirft. Alles ist von Duft und Schönheit, von Ebenmaß und Ausdruck erfüllt. Wie eine Solovioline schwebt die Oberstimme des Klaviers in der höheren Oktave über der Singstimme (in Takt 16—24), und zum Schluß hin nimmt das Orchester das Glücksmotiv förmlich vorweg („wonnevoll“) und wiederholt es gleich danach, als wenn es nicht oft genug in das Lied hineinklingen könnte. Die Strophe wiederholt sich mit kleinen Änderungen („deinigen“), dann folgt der Mittelteil, der entlegenen Stimmungen nachsinn't, in weit hinwegführende Harmonien leitet und durch breite singende Harfenarpeggios wieder in die glückselige Melodie der ersten Strophe einlenkt. Aber auch da geht Brahms jeder Textwendung nach, rückt die Harmonie beim Worte „Todesqual“ mit einem Schlage auf eine andere Bahn und singt zum Schluß

seine Weise so hell und klingend wie zuvor. Ein Meisterstück in der Aufstellung und Ausnutzung der einfachsten Mittel, in Ausdruck und Farbe.

Eigentümlich ist Brahms' Vorliebe für die Benutzung der unteren Sexte am Schlusse seiner Liedmelodien. Wie hier bei „Wonnevoll“ finden wir sie in den Nummern 5 und 7 des vorliegenden opus, in „Meine Liebe ist grün“ op. 63, Nr. 5, ferner in op. 63 Nr. 1, 3, 6, 7, in op. 58 Nr. 5, 6, 7, 8 und vielen anderen Gesängen.

Brahms hatte „Wie bist du, meine Königin“ ursprünglich in *Edur* komponiert und erst auf die Anregung des ihm befreundeten Gesangslehrers und Violoncellisten Jos. Gänsbacher in Wien einen halben Ton tiefer gesetzt. — Textquelle wie op. 32 Nr. 7; siehe auch S. 24. — Seite 2 Reihe 2 heißt es im letzten Takte beim Dichter: *Rose Glanz.*

Op. 33. Romanzen aus L. Tiecks Magelone für eine Singstimme mit Pianoforte komponiert. Julius Stockhausen gewidmet. Leipzig und Winterthur, J. Rieter Biedermann.

Tiecks „Wundersame Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Graven Peter aus der Provence“ war i. J. 1797 im zweiten Bande der „Volksmärchen“, herausgegeben von Peter Leberecht (Pseudonym für Tieck) erschienen. Der Kern der Dichtung ist die Verherrlichung treuer Liebe.

Brahms komponierte die ersten sechs Magelonenlieder noch in Hamburg, und zwar Nr. 1 bis 4 im Juli 1861, Nr. 5 und 6 im Mai 1862; sie erschienen mit einer Widmung an Brahms' nahen Freund, den Meistersänger Julius Stockhausen, i. J. 1865 bei Rieter-Biedermann. Die übrigen Nummern des Zyklus (7 bis 15) wurden erst i. J. 1869 veröffentlicht. — Der Titel „Romanzen“ rührt von Brahms her, nicht vom Dichter.

„Noch einmal sattelt mir den Hippogryphen, ihr Musen,
Zum Ritt ins alte romantische Land!“

diese berühmten Eingangsverse zu Wielands „Oberon“ können als ein glücklicher Leitspruch für die Magelonenlieder gelten. Auch Tieck schaut als echter Romantiker voll Sehnsucht in die räumliche und zeitliche Ferne, in des Orientes altes romantisches Land. Umwoben von dem Dämmerlicht des Wundersamen, umstricken uns die Magelonenlieder mit einem geheimnisvollen Zauber, der keine einfachen, klaren Farben duldet, sondern sich auslebt in gebrochenen Tönen. Unwillkürlich denkt man an die feinsinnige Deutung, mit der Novalis diese schillernde Stimmung auslegt:

„Romantisch ist, was auf angenehme Weise befremdet“.

Im ganzen sind die Magelonenlieder das Werk eines echten Lyrikers; an keiner Stelle läßt der Dichter etwas von der inneren Teilnahmslosigkeit und Ironie merken, die uns sonst so oft in seinen Werken stören. Gewiß läuft hin und wieder auch hier eine Geschmacklosigkeit mit unter, wie das nun einmal in der improvisatorischen Sorglosigkeit Tiecks liegt. So stößt man wohl gelegentlich neben echt Poetischem und tief Ergreifendem auf platte Prosa, oder der Gedanke verwirrt sich in einer schwerfälligen Geschraubtheit, wie z. B. in Nr. 15:

Dräuen gleich in dichten Scharen,
Fordern gleich zum Wankelmut
Sturm und Tod, setzt den Gefahren
Lieb entgegen, treues Blut.

Glücklicherweise vermag Brahms' Kunst über so heikle Stellen geschickt hinwegzuhelfen; man vergleiche nur die ausgezeichnete musikalische Deklamation, die auch einen so unglücklich verschränkten Vierzeiler zu entwirren weiß.

Eine ernsthafte Einbuße erleidet durch einzelne derartige Entgleisungen die Schönheit der Liederfolge nicht, in der sich vielmehr gerade Tiecks Gaben ganz besonders entfalten. Hier wird der Reichtum seiner quellenden Phantasie durchströmt von einer wohlthuenden Wärme des Gefühls und gebunden durch die Anmut einer gewandten Darstellung. Daß wirklich Volkstümliches (mit Ausnahme des Beginns von Nr. 13) vermieden wird¹⁾, war schon durch den orientalischen Stoff nahegelegt. Gleichwohl ist deutsches Empfinden innig verbunden mit romanisch-südländischem Farbenschimmer.

Als kleine poetische Meisterwerke erfreuen die Magelonenlieder Nr. 3, 11, 13 und ganz besonders Nr. 9, die dem Komponisten durch ihren musikalischen Wohlklang eine ungewöhnlich glückliche und bedeutende Unterlage bieten.

In den Ausgaben seiner „Gedichte“ vom Jahre 1821 und 1841 hat Tieck die Magelonenverse unter dem Titel: „Des Jünglings Liebe“ vereint, nur Nr. 2 fehlt dort. Die Überschriften, welche Tieck in diesen späteren Ausgaben den Gedichten gibt, lauten: für Nr. 1: Ermunterung; Nr. 3: Zweifel; Nr. 4: Hoffnung;

¹⁾ Gerade den volkstümlichen Zug beherrscht Tieck sonst oft in glücklichster Weise. Seine Lieder: „Dicht von Felsen eingeschlossen“, „Im Windsgeräusch in stiller Nacht“, „Treu Lieb ist nimmer weit“, „Waldnacht, Jagdlust“, „Feldeinwärts flog ein Vögelein“ sind ungemein oft komponiert worden und gehören zu den Schätzen der deutschen Hausmusik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Nähere Angaben finden sich in meinem Buche: Das Deutsche Lied im 18. Jahrhundert, Stuttgart in Berlin bei Cotta 1902 S. 462.

Nr. 5: Glück; Nr. 6: Erwartung; Nr. 7: Erinnerung; Nr. 8: Entschluß; Nr. 9: Schlaflied; Nr. 10: Verzweigung; Nr. 11: Trauer; Nr. 12: Trennung; Nr. 13: Lockung; Nr. 14: Neuer Sinn; Nr. 15: Treue.

Trotz aller dichterischen und musikalischen Schönheiten ist die Liederreihe als Ganzes bei weitem nicht so volkstümlich geworden wie Schuberts „Schöne Müllerin“, „Winterreise“, „Schwanengesang“ und Schumanns „Myrthen“, „Dichterliebe“ und der Liederkreis mit Eichendorffschen Texten.

Brahms' Komposition (op. 33) enthält kein einziges einfaches Strophenlied, sondern meist breitgeführte lyrische Stimmungsbilder von ebenso großer Kraft wie Zartheit. In diesen Gesängen ist derselbe Zug ins Breite und Weite erkennbar, der die ersten Klavierkompositionen auszeichnet: die Sonaten in *C*, *Fis* und *F* und die Balladen op. 10.

Die Gestaltung größerer Sätze mit Zwischensätzen und die Verbindung mehrerer Sätze zu einem Ganzen zeigt eine Meisterhand. Dabei ist alles jugendlich-romantisch, ebenso hinreißend in den feurigen Florestan-Stücken wie in den elegisch-schwärmerischen Eusebius-Liedern. Tief gesättigter Ausdruck sowohl bei leidenschaftlicher wie zarter Empfindung.

Einfache Volkstümlichkeit, die in Brahms' Liedern so oft hervortritt, findet sich in dieser Musik nur hier und da, dafür ist ein unvergleichlicher Reichtum an musikalischen Ideen ausgebreitet. Und wieviel Neues steht darin: Stimmungen wie in den Nr. 3, 4, 6, 9, 12 der „Schönen Magelone“ waren bis dahin in dieser Gestalt im deutschen Liede noch nicht angeschlagen.

Wie der Stoff es schon mit sich bringt, zeigen die Lieder eine große Mannigfaltigkeit. Trotzdem ist Brahms einer einheitlichen Linienführung gefolgt. Wollte man einen Vergleich mit seinen großen Liedsammlungen durchführen, so würde sich die innere Geschlossenheit des Stils in den Magelone-Liedern deutlich zeigen. Die Musik geht nicht Einzelstimmungen nach, bringt auch oft nicht die einschmeichelnden Weisen vieler Brahms'scher Gesänge, sondern strebt nach einer höheren, gleichsam über den Augenblickseinfall hinausführenden Zusammenfassung. Sie ist, wenn man so sagen darf, abgeklärter und will von dem beherrschenden Eindruck des Textgedankens loskommen, um zu einer rein musikalischen Vertiefung, zu einem allgemein-menschlichen Erleben der Stimmungszustände zu gelangen. Diese Abgeklärtheit, dieses Fortstreben vom Einzelnen gibt der Sammlung innerhalb der Brahms'schen Lieder ihren besonderen Wert und ihre Bedeutung.

In der Korrespondenz über die Veröffentlichung äußerte Brahms, die Lieder müßten für sich selbst sprechen, und der Sänger brauchte nichts davon zu wissen, an welcher Stelle und in welcher Weise Tieck

sie in sein Märchen eingestreut habe. Eine andere Meinung sprach er viele Jahre später (im Winter 1886) mir gegenüber aus. Kurz vorher waren die Lieder in einem Berliner Konzert „mit verbindendem Text von Tieck“ gesungen worden. Gegen diese, den Text in nicht sehr glücklicher Weise verkürzende Bearbeitung wandte sich der Komponist in einem Gespräche mit mir in scharfen Worten und erklärte, er würde bei einer neuen Ausgabe einige wenige Worte aus der Dichtung gern hinzufügen, um den Sänger und den Spieler in die Stimmung zu versetzen, aus der heraus er selbst die Lieder komponiert hätte.

Bemerkt sei noch, daß Brahms zwei Tiecksche Lieder aus der „Magelone“ unkomponiert gelassen hat:

„Süß ist's mit Gedanken gehn,
Die uns zur Geliebten leiten“

und

„Beglückt, wer vom Getümmel
Der Welt sein Leben schließt“.

Bei den übrigen Gesängen weisen Brahms' Texte zum Teil starke Kürzungen und Varianten gegen die Lesarten der obenerwähnten ersten Ausgabe v. J. 1797 auf. An den meisten von ihnen trägt Brahms keine Schuld, er hielt sich vielmehr im allgemeinen genau an die Fassung, die Tieck selbst der „Magelone“ im zweiten Drucke gab; dieser ist unter dem Gesamttitel erschienen: „Phantasia. Eine Sammlung von Märchen, Erzählungen, Schauspielen und Novellen, herausgegeben von Ludwig Tieck. Erster Band. Berlin, 1812“. Die wenigen vom Komponisten selbst herrührenden Textvarianten sind in den nachfolgenden Blättern bei den einzelnen Liedern angeführt.

Der junge Graf Peter fühlt sich in dem väterlichen Schlosse in der Provence nicht glücklich, es drängt ihn hinaus in die Fremde. Ein fahrender Sänger singt ihm das erste Lied:

Nr. 1. Keinen hat es noch gereut.

Ein für die Mehrzahl der Magelonen-Lieder bezeichnendes Stück; nicht ein eigentliches Lied, sondern ausgeführte Szene, in der das rhythmische Element mehr als sonst bei Brahms hervortritt. Nach den vier ersten Takten des Klaviers, die wie ein Frau Aventure ankündigendes Trompetensignal wirken, erklingt ein charaktervolles, ritterlich-kräftiges Rezitativ der Singstimme¹⁾. Dann begegnet im Klavier das

¹⁾ Der Beginn weist eine ferne Ähnlichkeit mit dem von Schumanns Liede: „Gottes ist der Orient“ auf, ebenso die Melodie bei „erfreut ihn mit schöner Gestalt“ und „höher und höher hinan“ mit „Schlafe in himmlischer Ruh“ aus: Stille Nacht, heilige Nacht.

einprägsame, wohl den Ritt des Helden begleitende Motiv $\text{f } \gamma \text{ f } \text{f}$, das fortan fast das ganze Stück hindurch den Gesang begleitet und dem Ganzen einen leicht chevaleresken Charakter gibt. — Mit dem durch die Landschaft reitenden Helden ziehen Gestalten und wechselnde Bilder vorüber; es sei besonders auf die Stellen „Berge und Auen, einsamer Wald“ hingewiesen mit den später wiederholten Sequenzen, dann auf die zarten, vorhaltgebundenen Klänge bei „wunderlich fliehen“. — Im Gegensatz zu diesen vornehmlich durch den Rhythmus wirkenden Stellen steht die Kantilene: „dann wählt er bescheiden das Fräulein“, in echt Brahms'schem Stile gehaltene, Glück atmende, weitspannende Takte, die später durch Erhöhung um einen halben Ton noch gesteigert werden. Bei aller Verschiedenheit der Teile erscheint das Ganze doch durch strophische Verbindung einheitlich gestaltet. So haben z. B. die Stellen: „Berge und Auen“ und „Ruhm streut ihm Rosen“ gleiche Melodien, an welche die späteren Takte: „sind Jahre verschwunden“ wieder anklängen.

Der Höhepunkt kommt am Schlusse bei den Worten: „ein Lichtstrahl in der Dämmerung“, — weithin klingende, alles erhellende Harmoniewellen, die zuletzt (bei der Wiederholung der Worte) die mehr und mehr breitere mystische Dunkelheit in unvergleichlicher Weise malen. Hier, wie an vielen andern Stellen des Zyklus, geht der Komponist weit über den Dichter hinaus.

Vers 15 heißt es bei Tieck: Im jugendlich trunkenem Sinn.

Graf Peter, in dessen Herz das Lied den freudigsten Widerhall erweckt hatte, erhält den Segen des Vaters und reitet fort. „Die Sonne war herrlich aufgegangen und der frische Tau glänzte auf den Wiesen. Peter war frohen Muts und spornte sein gutes Roß, daß es oft mutig aufsprang. Es lag ihm ein altes Lied im Kopfe, und er sang es mit lauter Stimme“:

Nr. 2. Traun! Bogen und Pfeil sind gut für den Feind.

Eine trotzige, archaisch anmutende Melodie, die zuerst förmlich abweisend wirkt. Das zu Beginn angeschlagene kraftvolle Quartennmotiv geht durch das ganze Lied, das mehr instrumental als vokal gestaltet ist und an manchen Stellen förmlich nach einem Orchester verlangt. Alles wirkt herb, herausfordernd, charaktervoll. Sequenzen werden nicht gescheut. Mit der instrumentalen Führung hängt es zusammen, daß hier Brahms die Melodie höher steht als der Wortausdruck; so laufen manche befremdende Deklamationen unter, die besonders bei der Betonung der zweiten Silbe des Wortes „hilflos“ hervortreten; bei solchen Stellen rechnete der Komponist auf die Nachhilfe des Sängers. Reizvoll erscheinen manche Einzelheiten in der Begleitung, so z. B. am Schluß, wo die derben Violinfiguren die kampfesfrohe Stimmung anzudeuten scheinen.

Magelona, die Tochter des Königs von Neapel, macht auf den jungen Grafen, den sie bei einem Turnier erblickt hat, den tiefsten Eindruck. „Gegen Abend erscholl in der Gegend eine süße Musik, und nun setzte er sich ins frische Gras hinter einem Busche und weinte und schluchzte; es war ihm, als wenn sich der Himmel umgewendet und nun seine Schönheit und paradiesische Seite zum erstenmal herausgekehrt hätte; und doch machte ihn diese Empfindung so unglücklich; unter allen Freuden fühlte er sich so gänzlich verlassen. Die Musik floß wie ein murmelnder Bach durch den stillen Garten Die Musik war jetzt die einzige Bewegung, das einzige Leben in der Natur, und alle Töne schlüpfen so süß über die Grasspitzen und durch die Baumwipfel hin, als wenn sie die schlafende Liebe suchten und sie nicht wecken wollten, als wenn sie so wie der weinende Jüngling zitterten, bemerkt zu werden.“

Jetzt erklangen die letzten Akzente, und wie ein blauer Lichtstrom versank der Ton, und die Bäume rauschten wieder, und Peter erwachte aus sich selber und fühlte, daß seine Wangen von Tränen naß seien. Die Fontänen plätscherten lauter und führten von den entferntesten Gegenden des Gartens her ein lautes Gespräch. Peter fühlte seine Brust beklemmt und wußte nicht warum. Leise sang er folgendes Lied:“

Nr. 3. Sind es Schmerzen, sind es Freuden.

Ein breites Vorspiel beginnt, das fast wie eine orchestral gedachte Einführung anmutet. Die schwebende Kantilene der beiden Klarinetten über dem Arpeggio der Harfe und dem Pizzicato der Bässe klingt sehrend und schwebend dahin, bleibt über dem weithin hallenden Quartsextakkord liegen, beginnt von neuem, rafft sich zu leidenschaftlicher Schwärmerei auf und versinkt wehmütig hoffend zugleich. Wie ein Vorklang, der romantisch verklärten Leiden und Freuden junger Liebe wirkt dieses Vorspiel, in das der Gesang einstimmt. Die Fülle der Sextakorde gibt der Stimmung etwas weiches, transszendentales. Die Melodie steigert sich durch Transposition, blüht in herrlicher Schlußkantilene auf und wiederholt sich im Gleichmaß der Stimmung und Begleitung. Mit schnellem Ruck kehrt alle Träumerei zur Wirklichkeit zurück („Ach und fällt die Träne nieder“): Stockende Motive, Schluchzen und Seufzer unterbrechen, Moll und Dur wechseln, die alte Weise drängt sich zumeist nach Moll gebeugt vor, es ist ein Sorgen und Ringen, ein Bangen und Hoffen, das nicht Ruhe, nicht Frieden findet und doch nicht von der Liebe lassen kann. Wie mit einem Schlage ändern sich dann Stimmung und Musik: „Ohne Verschulden soll ich erdulden“. Kräftige, fast opernmäßige Motive stellen sich ein. Die Begleitung tritt zurück, stützt und unterstreicht, bis mit den Worten: „O hört mich“ ein glühendes Liebesbekenntnis aufbraust, gewaltig in der Leidenschaft des Ausdrucks, treibend in der hinjagenden Begleitung, plötzlich einhaltend beim Schwur, um schließlich in vollem Sichhingeben zu enden. Ein Stück realistischer

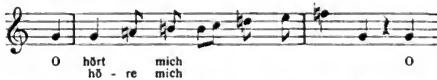
Musik wird lebendig, die das Lied zur dramatischen Szene weitet. Leise Erinnerungen an Schubert finden sich (an „Ganymed“ bei der Stelle: „du, Liebe, den heiligen Schwur“), auch der „Tristan“ klingt deutlich an (bei: „bleib ich ihr ferne, sterb ich gerne“), und nach dem italienischen Mordent (von unten nach oben) bei „Hoffnung“¹⁾ wirft der Komponist im Schlußritornell auch Schumann einen Liebesgruß zu. Das Ganze aber ein durchaus selbständiges Werk, echter Brahms, hinreißend in seiner Kraft und seiner Wärme.

Der Amme der schönen Magelone übergibt Peter einen köstlichen Ring. „In ihm war eine kleine Rolle Pergament gesteckt, die einige Worte enthielt, die Peter im Gefühl seines Unglücks niedergeschrieben hatte, und die er jetzt in der Trunkenheit seiner Freude der Amme mitgegeben hatte, in der Hoffnung, daß seine Prinzessin sie lesen würde“:

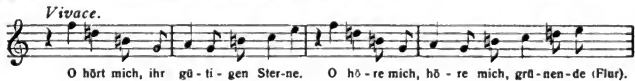
Nr. 4. Liebe kam aus fernen Landen.

Die wohlige, Keuschheit und Reinheit atmende, an Choralweisen erinnernde, in der Begleitung zuerst im Tenor verstärkte Melodie nimmt uns von Beginn an gefangen. Im vierten Takte tritt in der linken Hand des Klaviers eine Imitation hinzu. Bei den Worten „schlang mich ein mit süßen Banden“ erklingt zuerst eine schwebende Begleitung, die den Gesang förmlich warm und weich umschlingt, bei ihrer Wiederholung

¹⁾ Die Doppelschläge bei „Hoffnung“ und „dunkles Grab“ standen nicht in der ursprünglichen Fassung und sind erst auf eine briefliche Bitte des Komponisten (vom 6. 2. 94 und 9. 4. 95) nachträglich eingefügt worden. Aus beiden Schreiben geht hervor, daß zu Beginn des *Vivace* bei „O hört mich, ihr gütigen Sterne“ ursprünglich diese Melodie stand:



Im ersten Briefe hatte Brahms auf Veranlassung eines Bekannten den Verleger gebeten, diese Fassung wie nachstehend zu ändern:



Später bereute er es aber und bat am 4. April 1895 den Verleger, die erste Lesart wieder herzustellen. (Vgl. Johannes Brahms Briefwechsel, 14. Band, herausgegeben von Wilhelm Altmann, Verlag der Brahms-Gesellschaft, 1920 S. 411 u. 415.)

Vor Brahms hatte Carl Maria von Weber die Verse im Jahre 1813 in Musik gesetzt — keine seiner bedeutenden Kompositionen; der schwebenden Stimmung des Gedichts wird sie nicht ganz gerecht.

In der Mitte heißt es beim Dichter: Leben ist dunkles Grab.

aber geht die Melodie in eine schon im dritten Takte der Singstimme angedeutete charakteristische, schmeichlerische Figur über, aus der es singt und lockt und klingt:



Sie wird im weiteren Verlauf noch zu anderen Worten der Dichtung aufgenommen und wirkt überaus einprägsam.

Sehr reizvoll ist der Mittelsatz *poco vivace*: „Alle meine Wünsche flogen“, in dem das Klavier zuerst mehr und mehr vorwärts drängt, und die Stimme mit sich reißend bei der Wiederholung sich immer reicher entwickelt. Zu „ach, wer löst nun meine Ketten“ erklingen lastende, dumpfe Harmonien auf unruhigem Baß, alles heftig vorstürmend, mit schneidenden Dissonanzen („will mich retten“). Aber alles erscheint weniger herb in der Einrahmung durch die weiche Melodie zu den Worten: „alle meine Wünsche flogen“ und „darf ich in den Spiegel schauen“.

Zum Schluß kehrt die Anfangsmelodie mit der im Ausdruck noch gesteigerten Begleitung zurück.

In Str. 2 heißt es beim Dichter: Da begann ich Schmerz zu fühlen.

Es kommt zu einem Liebesbriefwechsel, bei der Magelonens Amme die Vermittlerin macht. Seinen ersten Ring trägt sie an einer Schnur um den Hals, selig schickt er ihr einen zweiten mit der Botschaft: „Sagt ihr doch die Empfindungen meines Herzens, und daß ich vor Sehnsucht verschmachten müßte, wenn ich sie nicht bald sprechen kann; ich liebe sie mit einer Liebe, wie es kein ander Herz fähig ist. Gebt ihr auch diesen Ring und bittet sie, ihn als ein unbedeutendes Andenken von mir zu tragen!“ Im Ringe steckte wieder eine kleine Pergamentrolle und Magelone las: „Willst du des Armen“ usw.)

Nr. 5. So willst du des Armen dich gnädig erbarmen.

Brahms setzt Tiecks ersten Zeile: „Willst du des Armen“ noch das Wort: „So“ voran, so daß aus der Frage frohe Gewißheit wird, und gibt dem Liede die ganze freudige Bewegung eines glücklichen, überglücklichen Herzens. Wie leuchtet die Melodie über den rieselnden Triolen und den in der Gegenbewegung schreitenden Bässen! Wie setzt sie selig, innerlich aufjubelnd, hoch oben in der Oktave des Grundtons ein, wie folgt die eindringliche harmonische Steigerung des ersten Ausrufs: „so ist es kein Traum“! Diesem quellenden Glückstaumel treten bei

¹⁾ Bei der Aufnahme in seine „Gedichte“ hat Tieck dem Liede die Überschrift „Glück“ gegeben.

der Stelle: „Tief lag ich in bangen Gemäuern gefangen“¹⁾ Besinnung, Einhalten, Selbsteinkehr, Fragen, Gewißheit gegenüber. Die Melodie springt nach Moll, und über bange klopfender Begleitung lösen sich Erinnerungen, Hoffnungen, Bilder. Über dem orgelpunktartigen *Es* grüßt und strahlt das Licht, ja die weit fortführende Modulation und die Wiederholung der Worte „mein schüchtern Gesicht“ lassen tief in Wesen und Natur des Liebenden blicken. Und nun kehren Motive und Weisen wieder, gesteigert (das siegende hohe *G!*) und bereichert, verändert und in eine Wiederholung des ersten Teiles auslaufend.

Überglücklich über die Antwort der Amme, daß die schöne Magelone Peter am nächsten Abend sprechen wollte, nahm Peter, um sich zu besänftigen, seine Laute und sang:

Nr. 6. Wie soll ich die Freude, die Wonne denn tragen.

Das zu Beginn erklingende jubelnde, wogende, glückliche Achtelmotiv, das durch die Triolenbegleitung noch bewegter und unruhiger erscheint, zeigt rein instrumentalen Charakter, und ebenso wirkt die orchestral geführte Baßfigur im fünften Takt mit dem charakteristischen Triller auf dem zweiten Viertel wie ein Cellosolo. Sie erscheint bei der Stelle: „und wenn nun die Stunden der Liebe verschwunden“ wieder. Nach den fallenden Sequenzenreihen „und weiter ein lustleeres Leben zu ziehn“, wo bei „nirgend dem Ufer noch Blumen erblühn“ die Triolen aufhören und alles zu stocken scheint, kommt der Abschluß mit dem folgenden Mittelsatz *poco sostenuto*: „schlage, sehnsüchtige Gewalt“, — eine unvergleichlich schön wirkende, überschwengliche Stelle, deren Harmonik den Einfluß von Wagners „Tristan“ und „Rheingold“ zu zeigen scheint. — Ähnlich rhythmisiert ist übrigens die Hauptfigur im Mittelsatz von Brahms' Ballade op. 10 Nr. 4. — Im Verlaufe des Liedes wird alles noch reicher und inniger; und besonders vergeistigt, fast sphärisch klingen die Stellen: „wie Lautenton vorüberhallt“ und „wandelst bald aus Morgen Heut“. Noch höher wächst das Lied bei dem *poco animato*: „darf mich doch nicht elend achten“, deren typisch romantischer Charakter durch die (dem Beginn entsprechenden) treibenden Triolen und reichen Modulationen in der Begleitung noch gehoben wird.

Im Kontrast zu diesem Zwischensatz steht der feurige mit einem Orgelpunkt beginnende Schluß: *vivace ma non troppo*, der in der Bewegung zuletzt wieder auf den Anfang zurückgreift. Nicht weniger

¹⁾ Die Takte erinnern von ferne an die bekannte Stelle aus der „Feldeinsamkeit“: „Mir ist, als ob ich längst gestorben bin“, — ebenso wie der Schluß unseres Liedes an Schuberts „Ganymed“ (Allmächtiger Vater).

als sechsmal wiederholt Brahms die Worte: „Liebe und Leben“, als wollte er Melodie und Worte nicht zu Ende klingen lassen; in der Begleitung erscheint wieder die Sexte, die bei den Worten „ach wie bald“ sich so stark einprägt, diesmal jedoch in der Umkehrung.

In Vers 10 heißt es beim Dichter: mehr Blumen entblühn und in Vers 20: mich kaum mehr bewußt.

Peter schenkte der Geliebten nun den dritten Ring, der der kostbarste von allen dreien war, wobei er ihre lilienweiße Hand küßte. Sie war über seine Treue innig bewegt und stand auf und holte eine köstliche güldene Kette, die sie ihm um den Hals hing und sagte: „Hiermit erkenne ich Euch für mein und mich für die Eurige, nehmt dieses Angedenken und tragt es immer, so lieb Ihr mich habt.“ Dann nahm sie den erschrockenen Peter in die Arme und küßte ihn herzlich auf den Mund, und er erwiderte den Kuß und drückte sie gegen sein Herz.

Sie mußten scheiden, und Peter eilte sogleich nach seinem Zimmer, als wenn er seinen Waffenstücken und seiner Laute sein Glück erzählen müsse, er war so froh, als er noch nie gewesen war. Er ging mit großen Schritten auf und ab und griff in die Saiten und küßte das Instrument und weinte heftig; dann sang er mit großer Inbrunst:

Nr. 7. War es dir, dem diese Lippen bebten.

Für das Lied hat Brahms eigene und eigenartige Ausdrucksmittel gefunden. Es leben Besonderheiten der östlichen Musikübung auf, so der lange beibehaltene fünftaktige Rhythmus, die Fülle der Orgelpunkte und die Bassi ostinati, die an stereotype Begleitungsfiguren fremder Völker erinnern. Selten in Brahms' Vokalwerken ist die genaue Wiederholung von zwölf vollen Takten (bei der Stelle: „Blick und Lächeln“), – selten auch die nicht ganz korrekte Deklamation bei „blickte Sehnsucht“, wo das Hauptwort auf eine tiefe Note fällt.

Die Stelle: „alle Sinne nach den Lippen strebten“ bietet in Text und Melodie einen Vorklang der Lieder mit Daumerschem Text op. 57.

Doch dem Liebesglücke droht Gefahr: Der König will seine Tochter mit einem anderen vermählen. Nun entschließt sich das Paar, Neapel gemeinsam in aller Heimlichkeit zu verlassen.

„Peter nahm Abschied von seiner Kammer, von den Gegenden der Stadt, durch die er so oft in seliger Trunkenheit gewandelt war, und die er alle als Zeugen seiner herzlichen Liebe betrachtete. Es war ihm rührend, als er die getreue Laute auf seinem Tische liegen sah, die so oft, von seinen Fingern berührt, die Gefühle seines Herzens ausgesprochen hatte, die eine Mitwiserin des süßen Geheimnisses war. Er nahm sie noch einmal und sang“:

Nr. 8. Wir müssen uns trennen, geliebtes Saitenspiel.

Eine wehmütige Melodie, in deren Begleitung mit nachschlagendem Baß das Bedrückende, Geängstigte schwer auf der Stimmung lastet. Nach dem Vorspiel beginnt das Klavier in Harfenklängen zu rauschen,

es ist, als ob Farbe und Klang die Singstimme mit breitem Faltenwurf umhüllten. Dann wendet sich die Musik bei der Stelle: „ich ziehe zum Streit“ mit schnellem Ruck neuen Bildern zu, wir hören Jagdfanfaren, kurze Rufe und Stimmen, die den scharf rhythmisierten, fast realistischen Gesang begleiten. — Das Allegro ist wieder in der Stimmung der ersten beiden Magelonen-Lieder gehalten: so die Melodie bei den Worten: „ich werfe mich rasch in die Wogen“. Der Rückgang wirkt ebenso stark und tragend wie die sehnende Weise des Andante mit der *pp* Begleitung. Die Deklamation ist an manchen Stellen etwas frei, so bei „Zeit ist es“ und a. a. O.

Beim Dichter heißt es Vers 9 vor Schluß: Zu schützen die Freuden, mein köstliches Gut und Vers 3 vor Schluß: eil deine Flügel (statt: spann die Flügel).

Aber Magelone soll nach dem Befehl des Königs sich mit einem andern vermählen. Um diesem traurigen Geschick zu entgehen, beschließt sie mit Graf Peter zu entfliehen. Während der Flucht wird die Jungfrau müde, er bettet sie unter dem Schirmdach eines grünen Baumes und singt:

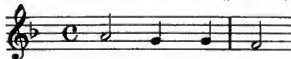
Nr. 9. Ruhe, Süßliebchen.

Wie im Lied „Guten Abend, gut Nacht“¹⁾ haben die Synkopen, die sonst so oft unruhige, erregte, leidenschaftliche Stimmung malen, hier etwas Beruhigendes, Selig-Beglückendes in sich. Und zugleich klingt aus ihnen das geheimnisvolle Weben der Nacht, das Fließen und Unruhvoll-Ruhende. Die Wirkung wird in der Musik dadurch unterstützt, daß zu Beginn die rechte Hand der Begleitung stets denselben Rhythmus, ja sogar achtmal eine von gleicher Höhe fallende Figur bringt. Später folgen noch eine ganze Reihe von Wiederholungen, — alle in eine bezwingend weiche, süße Melodie von langem Atem getaucht. — Im weiteren Verlauf wird das Einleitungsmotiv des Klaviers in der Melodie wiederholt und später zu den Worten: „Ewig bin ich dein“ strömt volles Glücksgefühl aus Wort, Gesang und Begleitung. Der Mittelsatz wird durch bewegtere Figuren der rechten Hand des Klavierparts eingeleitet, es folgen Akkordbrechungen, die höher und höher steigen. Bei dem Höhepunkte: „schließ, Liebchen, dein Auge zu“ begegnen wir wieder in der Melodielinie der von Brahms so bevorzugten Sexte nach unten, die wir später im Kehrreim des Liedes: „Wie bist du, meine Königin“ („wonnevoll“) und sonst so oft wiederfinden.

Die Melodie des förmlich sprudelnden Mittelsatzes „murmelt fort, ihr Melodien“ ist thematisch aus dem Hauptmotiv „ruhe, Süßliebchen“ entwickelt. Die Begleitung stützt und trägt den Gesang mit breiter

¹⁾ Dessen Autograph (es liegt in Berlin im Archiv des Simrock'schen Musikverlages) auf die Rückseite des Schlusses unseres Liedes geschrieben ist.

Kantilene, mitgehend, vorgreifend, dann auch überschneidend bei der Stelle: „sprechen in den Melodien“¹⁾. Bei dem herrlichen Übergang zur Haupttonart („durch den flüsternden Hain“) hat Brahms augenscheinlich die Tempobezeichnung „ruhiger“ vergessen. Rührend und ergreifend zugleich klingt der Schluß: „zum Schlummer dich ein“, bei dem der Meister an eines der ältesten deutschen Schlummerlieder erinnert: an Johann Friedrich Reichardts „Schlaf, Kindchen, schlaf“:



Schlaf, Kind - chen, schlaf

Im Nachspiel senken sich Dämmerung und tiefer Friede herab.

Am Schlusse der ersten Strophe änderte der Komponist Tiecks Leseart: „Leiser rauschet der Hain“ in „rauscht“.

Das Gedicht hat auf die Komponisten große Anziehungskraft ausgeübt; außer von Brahms ist es noch 40mal in Musik gesetzt worden, u. a. von Ludwig Spohr (op. 72), Franz Lachner (op. 35), Robert Franz (op. 1) und Wilh. Berger (op. 8).

Dann kommen wunderbare Aventuren. Ein Rabe raubt Peter die drei Ringe, die er ins Meer fallen läßt. Peter verfolgt ihn, aber es ist alles umsonst. Solche Klagen trieb er und gebärdete sich auf dem wüsten Meere äußerst trübselig. Er verlor nun alle Hoffnung und gab sein Leben auf. Der Mond schien vom Himmel herab und erfüllte die Luft mit goldener Dämmerung, alles war still, nur die Wellen seufzten und plätscherten, und Vögel flatterten manchmal mit seltsamen Tönen über Peters dahin. Die Sterne standen erst am Himmel, und die Wölbung spiegelte sich in der wogenden Flut. Peter warf sich nieder und sang mit lauter Stimme:

Nr. 10. So tönet denn, schäumende Wellen.

In der Dichtung geht dem Stück die Schilderung eines wütenden Sturmes voran. Brahms faßt sie in kurzer dramatischer Einleitung zusammen. Und dem äußeren Bild tritt das innere gegenüber: Trotz, Leidenschaft, Sich-Aufbäumen. Schon der erste Gang der Singstimme von der Tiefe zur Höhe spiegelt Erregung, Aufbegehren. Die Melodie klingt instrumental, und auch die Deklamation wird in Mitleidenschaft gerissen. Alles stürmt, drängt, wehrt sich gegen Widerstände, gegen synkopierte Baßeinwürfe, gegen trotzige Triolenstöße, gegen aufbrausende, schäumende Sechzehntelwellen. So auch bei der textlich nicht glücklichen Stelle:

„mag Unglück doch laut um mich bellen,
erbst sein das grausame Meer“,

¹⁾ Hier und im vorangegangenen Takte des Klavierparts schwebte dem Komponisten vielleicht unbewußt die Erinnerung an Schumanns „Nußbaum“ vor.

wo die treibenden Triolen in der Begleitung sich dem Verhängnis entgegenstemmen. Im Mittelsatze: „nicht klag ich und mag ich nun scheitern“ ist das Bild verändert: die Triolen gleiten gleichmäßig auf und nieder, chromatische Seufzer klingen dazwischen, und doch liegt über dem Ganzen Schwermut und Leid. Man hört es aus der Stelle: „nie mehr erheitern, den Stern meiner Liebe zu sehen“, dem Ruhepunkt in der leidenschaftlichen Raserei des ganzen Liedes. Alle drei Strophen des Liedes schließen gleichmäßig.

Beim Dichter heißt es zu Beginn: So tönet dann.

Inzwischen ist die schöne Magelone erwacht und begegnet nach einer Wanderung von vielen Tagen einer Hütte auf einer freundlichen stillen Wiese. „Sie ging auf die Hütte zu, aus der ihr ein alter Schäfer entgegentrat, der hier mit seiner Frau sich angesiedelt hatte und fern von der Welt und den Menschen fromme Lämmer groß zog und einen kleinen Acker baute. Sie redete ihn an und flehte als eine Unglückliche um Schutz und Hilfe. Er nahm sie gerne auf, und sie unterzog sich den Diensten willig, die sie leisten konnte, dabei aber verschwieg sie ihrem Wirte ihre Geschichte; es geschah manchmal, daß sie einem Unglücklichen beistehen konnten, wenn ihn der Schiffbruch an die nahegelegene Küste trieb, und dann zeigte sich besonders Magelone hilfreich und tätig. Wenn die Alten ausgingen, bewachte sie das Haus und sang dann manchmal, in der Einsamkeit mit der Spindel vor der Tür sitzend“:

Nr. 11. Wie schnell verschwindet so Licht als Glanz.

Das einzige Lied also, das die schöne Magelone selbst singt. Die Komposition, die in harmonischer Beziehung zu eingehender Analyse förmlich einlädt, wirft Schuberts berühmtem Liede aus dem „Schwanengesang“: „ich unglückseliger Atlas“ einen Gruß zu, und auch im weitern Verlauf wird man des öfteren an Schubert erinnert, so z. B. auch an die Stelle: „ach, Bächlein, liebes Bächlein“ aus dem „Neugierigen“. Bedeutend, besonders wieder in harmonischer Beziehung (die Orgelpunkte!) ist die zweite Strophe gestaltet: „Es schwimmt die Welle des Lebens“. Bei den folgenden Versen: „so schwimmt die Liebe“ scheint die Begleitung sich in Wellen aufzulösen; bald darauf bei den Worten: „doch wir erwachen zu tiefer Qual“ begegnet ein neuer, an die Verzweiflung des vorangegangenen Liedes erinnernder Gedanke. Auch der ergreifende Schluß: „wo um uns Nacht“ ist in diese Stimmung getaucht. Mit einer Schubert-Erinnerung, die über den Gesang einen letzten Schatten wirft, schließt das Lied.

Peter ist von Türken gefangen genommen worden und erhält als Sklave die Aufsicht über die Gärten des Sultans. Oft ging er einsam unter den duftenden Blumen des Gartens hin und dachte an seine geliebte Magelone, oft nahm er auch in der Abendstunde eine Zither und sang:

Nr. 12. Muß es eine Trennung geben.

Über ruhig gleitenden, gebrochenen Harmonien spannt sich der weite Bogen der reichen, innigen, fast rührenden Melodie. Alles ist auf das An- und Abschwollen des Gesanges gestellt: der zurückhaltende Klavierpart, der nicht eingreift, sondern nur begleitet und stützt, die Spannung der Melodie zur Dominante im vierten Takte und zurück zum Dur-Schluß. Auf die Wirkung der Höherlegung der Melodie um einen Ton und des süß-schmerzlichen Rückgangs des Ganzen nach der Haupttonart ist wohl kaum nötig hinzuweisen. Das Ritornell des Klaviers (nach „so bitter nicht“) nimmt in Schubertscher Art das letzte Motiv auf und trägt es geweitet fort, bis der Mittelteil („gibt es denn kein wahres Lieben“) mit Anklängen an die erste Weise, doch überschattet, im Molcharakter einsetzt und herberen Stimmungen nachgeht. Auch die Begleitung folgt mit eigenen Färbungen. Als das Wort „Ungeliebt“ ertönt, da klingt die Anfangsweise im Klavier leicht an und leitet in neuer Führung unmittelbar zur Wiederaufnahme der ganzen ersten Melodie, die jetzt für Leid und Weh noch neue Akzente und harmonische Spannungen findet. Ein herrliches Nachspiel, schwankend zwischen Dur und Moll und sich in weite Harmonien auflösend, beendet das berühmte Lied.

Beim Dichter heißt es vor Schluß im 7. Vers: Muß denn Schmerz und Trauer sein und zum Schluß: Heimlich stirbt das Herz mir ab.

Aber der Sultan hat eine schöne Tochter, ihr Name ist Sulima; sie sieht und liebt den schwermütigen Jüngling, der Magelone tot glaubt, und verspricht ihm in die Heimat zu folgen. In einer bestimmten Nacht werde sie durch eine Laute und ein kleines Lied ein Zeichen geben, wann er kommen und sie abholen solle. Aber im Traum erblickt Peter das Bild der Magelone. Sein ganzes Herz fliegt ihr wieder zu, nur ihr will er angehören, zu ihr fliehen. Er steigt beherzt in eine kleine Gondel und löst sie vom Lande, dann nimmt er ein Ruder und arbeitet sich in die See hinein. „Da erklang aus dem Garten her eine Zither, und eine liebliche Stimme sang dazu“:

Nr. 13. Geliebter, wo zaudert dein irrender Fuß.

Auch dies Lied weicht im Charakter von den übrigen ab. Eine fremdartige Stimmung ist darüber gebreitet, die wohl die Orientalin Sulima kennzeichnen soll. Durch alle Strophen geht der gleiche Rhythmus: klopfend im unruhigen Pulsschlag, hämmernd, stockend und wieder treibend. Das Fragende löst sich in drängende, sich übersteigende Melodien: alles gibt leidenschaftliches Erwarten, sinnend und sehnd. In der dritten Strophe: „ach kennst du das Schmachten“ und am Schluß: „horch, wollüstig Klingen“ wirken die Orgelpunkte der Begleitung überaus stark. Dieses „wollüstige Klingen“ in der letzten Strophe wird nur angedeutet, aber eine gewisse Schwüle der Stimmung klingt doch durch.

Brahms, der für die verschiedenen Strophen des Gedichts sonst so gern verschiedene Ausdrucksformen fand, ist hier im allgemeinen bei einer Form geblieben.

Nur unser Lied ebenso wie das vorvorige tragen die ursprünglichen Tieckschen Überschriften. Hierüber schreibt Brahms dem Verleger am 17. Juni 1869: „Bei ‚Sulima‘ und ‚Verzweiflung‘ wünschte ich die Überschrift beibehalten. Diese Unregelmäßigkeit wird Sie außer sich bringen, aber Sie können öffentlich erklären, daß ich sotane ‚Lieder‘ und auch diese Liederlichkeit allein zu verantworten habe.“

„Der Gesang vom Ufer her ward immer schwächer; schon sah Peter die Bäume am Gestade nicht mehr, es war, als wenn sich ihm über das Meer die Musik nacharbeitete und endlich matt und kraftlos nicht weiter zu schwimmen wagte, sondern zum einheimischen Ufer zurückschlich. Denn jetzt hörte er den Gesang nur noch wie ein leises Wehen des Windes, und jetzt erlosch auch die letzte Spur, und die Wellen rieselten nur, und der Ruderschlag ertönte durch die einsame Stille. — Wie der Gesang verschollen war, faßte Peter wieder frischen Mut, er ließ das Schiffein vom Winde hintreiben und setzte sich nieder und sang“:

Nr. 14. Wie froh und frisch mein Sinn sich hebt.

Gleich die ersten Takte des Klaviers sind für Brahms' Harmonieführung bezeichnend; sie werden von der sechsten Stufe aus eingeleitet, dann folgen die Dominante der Dominanttonart und die Dominante, also nicht *G*dur sondern *D*dur.

Die Komposition ist von heißem Atem der Leidenschaft durchweht, die Begleitung sprudelt gleich in den ersten Gesangstakten, und im Zwischenspiel begegnen wieder weitgespannte Akkorde: rauschende Harfentöne. — Wie ein Traum romantischer Schwärmerei tauchen in der leidenschaftlichen Flut die Mittelsätze auf: „die Sterne spiegeln sich im Meer“ mit der glitzernden Triolenbegleitung und der schönen Gegenstimme in der rechten Hand, und „in lieber, dämmernder Ferne“, — förmlich Schubertisch schwelgerisch gestaltet. Und wie fein ist jede Einzelheit erfüllt, wie ist die Modulation bei „ich rannte taumelnd hin und her“ realistisch gefaßt, und mit welcher Liebe ist die Geliebte („Sie mit sanftem Auge“) gezeichnet.

Beim Dichter heißt es im 7. Verse vor Schluß: Doch rufen ein heimische Lieder.

Nach langer Irrfahrt findet Peter seine Geliebte in der Schäferhütte wieder. „Er war vor Erstaunen außer sich, er umarmte die wiedergefundene Geliebte, dann erzählten sie sich ihre Geschichte wieder und weinten und küßten sich, und man hätte ungewiß sein sollen, ob sie vor Jammer oder übergroßer Freude so herzbrechend schluchzten. So verging ihnen der Tag. — Dann reiste Peter mit Magelonen zu seinen Eltern, sie wurden vermählt, und alles war in der größten Freude; auch der König von Neapel versöhnte sich mit seinem Schwiegersohne und war mit der Heirat wohl zufrieden. — Auf dem Orte, wo Peter seine Magelone wiedergefunden hatte, ließ er einen prächtigen Sommerpalast bauen und

setzte den Schäfer zum Aufseher hinein, den er mit vielem Lohn überhäufte. Vor dem Palast pflanzte er mit seiner jungen Gattin einen Baum; dann sangen sie folgendes Lied, welches sie nachher auf derselben Stelle in jedem Frühjahr wiederholten“:

Nr. 15. Treue Liebe dauert lange.

Mit einer Erinnerung an Schumanns „Davidsbündler“ und an das Volkslied „Morgenrot“ setzt das Lied ein. Diese Takte kehren im Liede auch zum Schluß in der Melodie: „errungen, bezwungen“ mehrfach wieder. Strömendes Tempo und Wärme der Stimmung durchdringen den Gesang. Das Lied ist leicht übersichtlich, zeigt aber auch wieder in Einzelheiten das Eigene der Brahms'schen Schaffenskraft, so bei der Stelle „draußen“, wo die Modulation mit starker Ausdruckskraft dem Text nachgeht. Oder man höre die harmonisch wichtige Stelle: „Sturm und Tod“ und im folgenden Klavierritornell den Rückgang (einige Takte vor „und wie Nebel stürzt zurücke“). Diese Melodie ist fast identisch mit der des Beginns, nur erscheint sie nicht im $\frac{1}{4}$ sondern im $\frac{3}{4}$ Takt. Später bei lebhaft ♩ „errungen, bezwungen“ kommen neue Farben, bricht die ritterliche Stimmung durch. Kurz vor dem Ende greift Brahms auf den Beginn „Treue Liebe dauert lange“ zurück, das Ganze einheitlich zusammenfassend. Der innig, fast volksliedmäßig ausklingende Schluß bringt seltsamerweise kein Nachspiel; er knüpft deutlich an den Beginn des ersten Magelonienliedes an: „Keinen hat es noch gereut“ und rundet dadurch die Liederreihe aufs wohlthuendste ab.

Op. 43. Vier Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte komponiert. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann, veröffentlicht 1868. Nr. 1 und 2 des Werkes gehören zu den hervorragenden und meistgesungenen Liedern von Brahms.

Nr. 1. Von ewiger Liebe (Dunkel, wie dunkel).

Ein Nachtstück, schwül und eindringlich beginnend; es raunt in den Bässen aus düsterem *Hmoll* eine Melodie voll von Sehnen und Fragen, die die Singstimme wiederholt aufnimmt und weiterträgt. Mit unendlich feinen Belebungen spannt sich die Weise in weitem Bogen, einzelne Motive dem Klavier nachsingend („nirgend noch Licht“) und doch immer von leichten Schleiern überschattet. Die Wiederholung endet auf der Quinte („mancherlei“), als wolle sie andeuten, wie voll das Herz des Burschen ist. Und nun strömt sein Sang leidenschaftlich-aufbegehrend hin (man

beachte die belebenden Triolen). Die Musik, für die eigentümlicher-weise eine Beschleunigung des Tempos nicht vorgeschrieben ist, bekommt mit ihrer Betonung des zweiten Viertels, mit ihrem zweimaligen Aufstieg zum *cis*, den die Bässe unterstützen, mit ihren hohlen Quinten (in Takt 2 und 4) slawischen Einschlag. Es lebt eine mächtige Naturkraft darin, die sich bei den Varianten („Scheide mit Regen“) bis zum Schluß mehr und mehr steigert¹⁾. Der Klavierpart führt die Gedanken des dumpfen, unsicheren Burschen in leidenschaftlicher Weise (Triolen gegen Achtel) weiter, allmählich wird sie weicher und linder, wie wenn des Mädchens Anblick schon alle Sorgen und Leiden vertriebe. Die weichen, warmen *Hdur*-Harmonien legen sich förmlich wie in beglückender Umarmung um das hinklingende, stillhaltende *Fis*, als das Mägdelein beginnt. Und nun singt es zuversichtlich und froh sein Lied der Treue und Liebe, erst weich, dann aber wächst es zu immer größerer Klarheit und Festigkeit empor. Die Begleitung baut auf dem wogenden Motiv, dem Sinnbild unverbrüchlicher Treue, weiter und weiter, zu starken Dissonanzen anschwellend (vergleiche „Ziemlich langsam“, $\frac{6}{8}$ Takt, Takt 15 „fester“) und wieder auf dem Orgelpunkt *fis* (Takt 18), ausruhend und zerfließend. Die Wiederholung variiert und greift zum Schluß immer mächtiger aus. Der Rhythmus wechselt, der Zweiteilung tritt der $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{8}$ Takt gegenüber („unsere Liebe“ beim zweiten Male) und das Mädchen jubelt ihr „ewig“ der ganzen Welt entgegen.

In einem Stimmbuche des von Brahms geleiteten Hamburger Frauenchors fand Kalbeck²⁾ folgende Brahms'sche Melodie zu einem Brautchor mit Sopransolo v. J. 1858:

Das Haus be - ne - dei' ich und preis' es laut, das emp-
fan - gen hat ei - ne lieb - li - che Braut,

die fast in jeder Einzelheit mit den Takten 23—16 vor Schluß unseres Liedes übereinstimmt. Daß dieselbe Notenfolge für einen fröhlichen Hochzeitsgesang wie für ein tiefernstes Lied bestimmt werden kann, ist ein neuer Beweis für die Vieldeutigkeit der Musik.

¹⁾ Nur des Reimes wegen endet Wenzig die Rede des Burschen mit: „vereiniget sind“; es müßte natürlich heißen: „vereiniget waren“.

²⁾ Biographie 2, 376.

Joseph Wenzig, ein verdienstvoller Schulmann, dessen Übersetzungen für Brahms die Quelle zu manchen seiner schönsten Lieder wurden, war ein tschechischer Patriot und Mitbegründer der nationalen Bewegung in Böhmen. Das Wirken des 1807 geborenen, 1876 gestorbenen Mannes stand ganz im Dienste seiner Vaterstadt Prag. In Wenzigs Sammlungen: Slawische Volkslieder (Halle 1830) und Westslawischer Märchenschatz (Leipzig 1857), denen Brahms eine Reihe von Texten entnahm, steht unser Lied nicht.

Nr. 2. Die Mainacht.

In der 1866 entstandenen „Mainacht“ haben die beiden Norddeutschen Hölty und Brahms ein Stück ihres eigenen Lebensgefühls künstlerisch gestaltet. Bei beiden klingt durch Naturstimmung und Erdenglück ein leiser Unterton der Trauer und Wehmut durch, ein Sich-einspinnen in das Innere, ein Träumen und Phantasieren, das weit vom Gegenwartsglück in künstlerische Visionen führt¹⁾. Hölty's asklepiadische Ode wird von Brahms in ihrer ganzen Stimmung aufgefangen, sie begegnen einander im Empfinden und Gestalten, im Betrachten und Schaffen. — Mit romantischem Zauber überdeckt, wiegend, schwärmend, mit verschleiertem Glanz beginnen Hölty und Brahms. Der Musiker schickt eine Einleitung voran, auf der Dominante *b* vier Takte hindurch verweilend, durch den Quartsextakkord (Takt 1 und 2) die weiche Stimmung andeutend. Die Melodie schmiegt sich jeder Regung der Dichtung an, sie durchdringt förmlich die Worte, trägt und bewegt sie. Ein Bild der Trauer und des Friedens, das sich in einfacher Harmonieverbindung gestaltet. Wie wenn der Mond sich hinter Wolken verbirgt, mit leichten Trübungen die Landschaft verdeckend, so umwölkt sich die Harmonie von *B* dur nach *As* moll gleitend (man beachte den Vorhalt bei „Nachtigall“). Die Klänge werden dunkel, schattenhaft, sie umschleiern die Melodie, hüllen sie in wehmutstrunkene Mollharmonien, aus denen ein neues Naturbild hervorbricht („Überhüllet von Laub“): die schwebenden Terzbewegungen in der lichten Sopranlage gleiten wie Silberfäden vorüber, und ein Singen hebt an, das den ganzen Zauber der Landschaft mit Klang und Licht überflutet. In diese zarten Farben fallen grelle Dissonanzen (vor „aber ich wende mich“); sie zerschneiden die Träume, führen in die Welt der Schmerzen und Leiden zurück, das Bild ändert sich mit einem Schlage: heftige Akzente legen sich wie Seufzer über die aufsteigende Baßführung, — die Singstimme deklamiert. Ihre Realistik übersteigt noch die der Dichtung. Man sieht die Umkehr, fühlt die dumpfe Resignation, die sich von allen Träumen abkehrt, das Hinsterben jeder Hoffnung. Die Musik wendet sich dem schwerlastenden

¹⁾ Ober Brahms' Verhältnis zu Hölty vgl. noch oben op. 19 Nr. 1.

Moll zu („suche dunklere Schatten“), die Melodie durch leichte, sich anhängende Akzente stützend. Unendlich wehmütig spannt sich der Bogen über den Worten „und die einsame Träne rinnt“. Die schwelende, bis zum *Es* sich emporreckende, durch Vorhalte in der Begleitung herb charakterisierte Linie mit ihrem Abstieg und ihrem Einklingen auf der Quinte scheint jedes Glücksgefühl in ein Meer von Trauer aufzulösen. Leicht klingt das Nachspiel aus, auf dem Septakkord verhallend und die Wiederholung („Wann, o lächelndes Bild“) einleitend, in die die unruhige Bewegung noch ein leises Nachzittern des Umschwungs hineinwirft. Bei dem Worte „bebt“ steigern sich Melodie und Begleitung zu breitem Ineinanderklingen. Pausen unterbrechen, die Linie setzt bei der ergreifenden Wiederholung des Wortes „heißer“ von neuem an, um dann in mächtigem Bogen abzuschwingen und in einem letzten Sichaufrichten („Wang“) zu verklingen. Mit leisen Nachklängen überdeckt das Klavier Trauer und Wehmut, Naturgefühl und Leid. — Das Ganze in seiner Verbindung von Größe und zartester Empfindung ein erschütterndes Werk.

Die höhere Ausgabe der ursprünglich für tiefe Stimme geschriebenen Lieder op. 43 Nr. 1 und 2 wurde erst 1876 veröffentlicht. — Über das Manuskript der „Mainacht“ hatte Brahms ursprünglich „Adagio“ geschrieben, diese Vortragsbezeichnung aber später in: „Sehr langsam und ausdrucksvoll“ geändert.

Brahms fühlte sich immer wieder zu Hölty, der auch zu Schuberts Lieblingsdichtern gehört hatte, hingezogen, und diese Wahlverwandtschaft der beiden in sich gekehrten Naturen, des früh verstorbenen Poeten dessen Verse etwas Leuchtendes haben, und seines niederdeutschen Landsmannes Brahms, hat kaum schöneren, künstlerischen Ausdruck gefunden als in den Liedern: „Mainacht“ und „An die Nachtigall“.

Höltys im Mai 1774 gedichtete Ode ist im Göttingenschen Musenalmanach 1775 zuerst veröffentlicht worden. Wie bei allen übrigen Gedichten Höltys (vergl. op. 19 Nr. 1, op. 46 Nr. 3 und 4, op. 49 Nr. 2, op. 71 Nr. 5 [Minnelied]) hat der Herausgeber Johann Heinrich Vofß, dessen Sammlung Höltyscher Gedichte v. J. 1804 Brahms zur Vorlage diente, manches geändert. In Höltys Original heißt es zu Beginn:

Wenn der silberne Mond
und später: über den Rasen geußt.

Die zweite Strophe des Gedichts:

„Selig preis ich dich dann, flötende Nachtigall,
Weil dein Weibchen mit dir wohnt in einem Nest,
Ihrem singenden Gatten
Tausend trauliche Küsse gibt“.

hat Brahms nicht komponiert.

Nr. 3. Ich schell mein Horn ins Jammertal.

Wer Brahms' Kenntnis der älteren Literatur und sein Einleben in die Art der älteren Meister studieren will, braucht nur das Lied „Ich schell mein Horn ins Jammertal“ aufzuschlagen, das ganz aus der Stilistik der a cappella-Zeit heraus entstanden ist. Schon das Einsetzen mit einem vollen Takt auf dem Wort „Ich“, das charakteristisch für die alte Volksliedbearbeitung ist, weist auf Vorbilder des 16. Jahrhunderts, und weiter die gesamte Harmonisation, die nirgends einen Septimenakkord anwendet, die terzlose Schlußakkorde bringt und überall den Stil der alten Meister nachbildet. Die ausdrucksvolle, in ihrer Einfachheit doppelt eindringliche Melodie, die in der Begleitung von strahlendem Bläserchor getragen wird, besteht formell aus elf Takten (sechs und fünf Takten), die nicht weniger als dreimal wiederholt werden; vor der letzten Repetition wird noch ein elftaktiger Zwischensatz eingefügt zu den Worten: „Ein edel Tier“. Der Umfang der Melodie ist von Beginn bis zu Ende beschränkt: im Zwischensatz auf eine Quart, sonst nur auf die Sext.

Der in früheren Jahrhunderten üblichen Notierung folgend schrieb Brahms die Melodie in halben Takten. Im Gespräch äußerte er mir gegenüber aber im Jahre 1884, er bedaure nachträglich, statt ihrer nicht Viertel gewählt zu haben.

Unmittelbar vor unserer Komposition hatte Brahms dieselbe Melodie vierstimmig komponiert. An seinen Verleger Rieter in Winterthur schreibt er am 9. August 1868, er habe das einstimmige Lied „nach Nr. 1 der Männerchöre op. 41 gesetzt“, es müsse aber „durchaus auch so dem Publico gezeigt werden“. (Vgl. Brahms-Briefwechsel 14, 160, herausgegeben von Wilh. Altmann.)

Zur Erklärung des alten Liedes heißt es in A. F. C. Vilmars „Handbüchlein für Freunde des deutschen Volksliedes, 3. Auflage, herausgegeben von O. Böckel, S. 194:

„Herzog Ulrich von Württemberg, der als eifriger Jäger und Musikfreund vielleicht selbst das obige Lied verfaßt hat, war schon als Kind mit Sabina von Bayern, einer Nichte des Kaisers Maximilian verlobt. Der feurige Jüngling fühlte sich in Liebe zu der Markgräfin Elisabeth von Brandenburg hingezogen, konnte sich aber aus politischen Gründen den Fesseln nicht entziehen, die ihn an die wenig schöne und ebenso wenig lebenswürdige bayrische Prinzessin banden. Den schweren Entschluß der Entsagung sprach er (oder wer sonst das Lied dichtete, indem er sich in seine Lage versetzte) in allegorischer Form aus: er verglich die Elisabeth mit einem edeln Hochwild, das er nicht erjagen könne, er müsse sich nun mit gemeinem Hasenfleisch begnügen, das jeder leicht haben könne. Die Ehe mit Sabina wurde 1511 mit großer Pracht vollzogen. Das sie keine glückliche wurde, ist erklärlich; die Herzogin klagte über schwere Mißhandlungen, die sie von ihrem Gemahl habe dulden müssen.“

In der ersten Strophe bedeutet: „schell“: lasse erschallen. Gegen den Schluß der Strophe steht anstatt: „das schied von mir“ im ursprünglichen, 1519 aufgeschriebenen Gedicht: „es scheucht ab mir, (flieht scheu vor mir). — In der dritten Strophe heißt es ursprünglich: „Jägers Bann“, d. h.: das eingetriedigte Jagdgebiet. — Das Wort „Hasenfleisch“ deutet in wenig schmeichelhafter Weise auf die reizlose Erscheinung der bayrischen Fürstin hin.

Die ebenfalls vom Jahre 1519 herrührende Originalmelodie — zuerst (mit dem Text) von Arnt von Aich notiert — lautet:

{ Ich schell mein Horn in Jam - mer - ton, mein Freud ist
 und hab ge - jagt ohn A - be - lon, es laut noch

{ mir ver - schwun - - - den; } Ein ed - les Gwild in dem Ge - fild
 vor den Hun - - - den.

als ich hab aus - er - ko - ren, es scheucht ab mir, als

ich es spür, mein Ja - gen ist ver - lo - - - ren.

Nr. 4. Das Lied vom Herrn von Falkenstein.

Fest, mit starkem balladesken Grundton setzt das Lied vom Herrn von Falkenstein ein. Mit wenigen, charakteristischen Strichen, wie sie das Volkslied liebt, wird der Ritter gezeichnet: Melodie und Begleitung gehen unisono, jede Bewegung, jeder Tonfall wird dadurch unterstrichen. Man hört es aus den großen Intervallschritten, aus dem massigen Abstieg von der Oktave über Quinte zum Grundton (Takt 2), aus dem Oktavensprung (Takt 3 und 4), aus den vielen Quintfällen, daß es ein unwirscher, wettergestählter Geselle ist, den das Volkslied besingt. Und wie aber vom „Mädel“ gesungen wird, da bringt die Melodie mit einem Male milde Sekundverbindungen, weiche Schleifen und warme Übergänge. Wer Brahms' Melodiebildung, überhaupt das Wesen seiner melodischen Führungen studieren will, findet hier überzeugende, leicht verständliche Beispiele. Auch das Zwischenspiel, das sich auf dem festliegenden C-Klang der Bässe aufbaut, greift auf die Anfangsstimmung zurück, um unmittelbar in die Wiederholung überzuleiten, nur schlagen jetzt die Klänge des Klaviers polternd nach, wie wenn das ungestüme Roß von dannen jagen wollte. Auch hier kommt bei den Worten „um aller Jungfrauen“ die schnelle Wendung zum Fraulich-Weichen und Zarten. Schwelgende Harmonien begleiten, bis das unwirsche Zwischenspiel wiederkehrt. Die Bässe bleiben auch in der 4. Strophe die gleichen, es schlagen aber in der Begleitung Harmonien nach und die Melodie wird straffer gespannt, sie ist fest, beharrend, aber auch weich und wehmütig, als das Mädchen vom „Trauern“ singt. Wieder tritt das Ritornell dazwischen, das gleichsam leitmotivisch den harten, unbeug-

samen Ritter zeichnet. Erst in der 5. und 6. Strophe kommt eine neue Weise, schlicht in der Führung und doch von starkem Ausdruck in der drängenden, vollen Harmonie. Es ist etwas Zuversichtliches, Beharrliches in dieser engen Melodiebewegung, etwas Flehendes und doch wieder Befreiendes, das aus dem weiten Schlußklang herauftönt. Die nächsten Strophen sind aus den vorangehenden abgeleitet, der Kreis schließt sich, ohne daß noch besondere Varianten eingefügt werden. Wie ein Volkslied bringt die gleiche Weise Bitte und Harren, Hoffen und Erfüllung.

Der Text gehört zu den Liedern, die der junge Student Goethe in Straßburg im Jahre 1771 „aus denen Kehlen der ältesten Mütterchens aufgehascht“ und an Herder gesandt hat. Dieser nahm das Gedicht in seinen ersten Band seiner „Volkslieder“ (1778) auf und bemerkte dazu: „aus mündlicher Sage. Ein treffliches Lied, im Gange des Ganzen und in einzelnen Stellen“. (Vorher hatte es Matthias Claudius abgedruckt, dem es Herder wahrscheinlich in der Handschrift übersandt hatte.) Aus Herders Volksliedern war das Lied 1805 in „Des Knaben Wunderhorn“ gekommen, das Brahms als Quelle diente; nur die beiden ersten Strophen hat er, wie es scheint, der Uhlandschen Sammlung: „Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder“ (1844) entnommen; sie sind dort in niederdeutscher Sprache aufgezeichnet¹⁾.

Schon in Brahms' Jünglingsjahren hatten die Verse vom Herrn von Falkenstein es ihm angetan; bei seinen Spaziergängen in der Umgebung von Detmold pflegte der Vierundzwanzigjährige das Lied zu deklamieren, bis er es eines Tages komponiert hatte.

Op. 46. Vier Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Berlin, N. Simrock, veröffentlicht im Oktober 1868.

Nr. 1. Die Kränze.

Brahms komponierte das Lied, in dessen Begleitung das tränen-tropfende Motiv der beiden Achtel besonders hervortritt, im Frühjahr 1864. Er fand das Daumersche Gedicht als Nr. 27 unter der Überschrift: „Antike Musen. Hellas“ in dem Werke „Polydora, ein weltpoetisches Liederbuch“ (Frankfurt a. M. 1855). Wie der Dichter in der Vorrede sagt,

¹⁾ Das Lied war bereits 1539 in holländischer Sprache (mit Melodie) notiert und 1543 in Deutschland so verbreitet, daß es in der Stralsundischen Chronik aus diesem Jahre heißt: „Wenn he (der Organist) scholde spelen: „Christus vnser heilant“, so spelde he: „Ick sach den herrn van Valkensteen vth siner borch wol rieden.“

sollten „Die antiken Musen“ als Versuch gelten, die klassische Poesie der alten Griechen und Römer dem deutschen Publikum ein wenig näher zu bringen, als es auf dem bisherigen Wege hat gelingen wollen.“ —

Auf 59 Gedichte aus „Hellas“ folgen in der „Polydora“ 31 aus Rom, dann „Völkerstimmen in bunter Reihe“ (Chinesisch, Madegassisch, Indisch, Malayisch, Persisch, Altägyptisch, Hebräisch, Arabisch, Neugriechisch, Serbisch, Russisch, Polnisch, Magyarisch, Britisch, Französisch usw.). Durch Herder und Goethe angeregt, wollte Daumer in seiner Liedersammlung „alles poetisch Anziehende und Bedeutsame“ vereinen und „ein recht eigentlich nationales, d. h. der Universalität des deutschen Geistes und Geschmackes entsprechendes Werk zustande bringen“. Als dichterisches Ziel schwebt ihm die Weltliteratur in Goethes Sinn vor.

In seinem Gedicht hat Daumer (vgl. über ihn S. 24) bei der Stelle: „daß sie sich der Schwelle naht“ das Wort sie durch gesperrten Druck hervorgehoben. — Die Überschrift „Kränze“ setzte Brahms hinzu.

Nr. 2. Magyarisch.

Aus Daumers „Polydora“ ist auch der Text zu diesem Liede entnommen, dessen Melodie und Begleitung eigentümlicherweise keine Kennzeichen ungarischer Musik aufweisen, wiewohl es bei Daumer in der Abteilung: „Magyarisch“ steht. Über die Entstehungszeit der Komposition ist nichts weiter bekannt geworden. Wahrscheinlich gehört sie in die gleiche Zeit wie das vorangehende Lied.

Nr. 3. Die Schale der Vergessenheit.

Brahms schrieb das bedeutende Lied¹⁾ nach dem Jahre 1864. Wie Hermann Deiters seinem Freunde J. Asbach erzählte, nannte Brahms die Komposition „wüst“ und wollte sie zunächst nicht drucken lassen. Erst Stockhausen, der ihm das Lied bei einem Morgenbesuch vorsang, wußte ihn zur Veröffentlichung zu bewegen. — Vgl. Kalbecks Biographie II, 300.

Das Gedicht, das Hölty i. J. 1776 geschrieben hat, ist nicht mehr vom Dichter herausgegeben worden. Brahms mußte sich auch hier, wie beim „Kuß“ (op. 19 Nr. 1), an Johann Heinrich Vossens Umänderung der Verse halten, deren ursprüngliche Gestalt weitaus schöner ist:

Eine Schale des Stroms, welcher Vergessenheit
Durch Elysiums Blumen rollt,
Eine Schale des Stroms spende mir, Genius!
Dort, wo Phaons die Sängerin,
Dort, wo Orpheus vergaß seiner Eurydice,
Schöpf' die goldene Urne voll!

¹⁾ „Ein brennender fieberhafter Schmerz wählt darin“ schreibt der große Musikhistoriker Spitta an Brahms am 1. März 1869 — ein Urteil, dem sich der Herausgeber nicht anzuschließen vermag.

Dann versenk' ich dein Bild, spröde Gebieterin,
 In den silbernen Schlummerquell;
 Den allsiegenden Blick, der mir im Marke zuckt,
 Und das Beben der weißen Brust,
 Und die süße Musik, welche der Lipp' entfloß,
 Tauch ich tief in den Schlummerquell.

Die von Brahms gewählte Lesart steht zuerst im Vossischen Musenalmanach für 1777. — Der im Text genannte „Phaon“¹⁾, nach einer Volkssage auf Lesbos ein Liebling der Venus-Aphrodite, galt in der Dichtung als ein naher Freund der Sängerin und Dichterin Sappho; als solcher ist er uns u. a. durch Grillparzers Sappho (1822) vertraut.

Nr. 4. An die Nachtigall.

Dem im Frühsommer 1868 in Bonn entstandenen Lied liegt abermals ein Gedicht von Hölty zugrunde. Vgl. über diesen oben S. 46 bei op. 43 Nr. 2 „Die Mainacht“. —

„Voll von süßer berückender Melancholie“ heißt es über das Lied in Spittas Briefe an Brahms vom 1. März 1869²⁾, und Ernst Rudorff schreibt am 28. Januar 1869: Ganz vernarrt bin ich in das Hölty'sche „An die Nachtigall“; diese Liebschaft datiert schon vom Sommer³⁾.

Auch der 18jährige Schubert hat das Gedicht in Musik gesetzt; sein Lied wurde aus dem Nachlasse als op. 172 Nr. 3 veröffentlicht.

Brahms benutzte auch hier die Umarbeitung von Voß, der gut die Hälfte des Gedichts selbst hinzugefügt hat. Unterlage für Voß hatte nur das folgende Fragment v. J. 1772 gebildet, das sich in Hölty's Nachlasse vorfand:

An eine Nachtigall, die vor meinem Kammerfenster sang.
 Gieß nicht so laut die liebeglühnden Lieder,
 Zu meiner Qual,
 Vom Blütenast des Apfelbaums hernieder,
 O Nachtigall!
 Sie tönen mir, o liebe Philomele,
 Das Bildnis wach,
 Das lange schon in meiner trüben Seele
 Im Schlummer lag.
 Die Unholdin verbannet Rast und Schlummer
 Durch ihren Stab
 Und stürzet uns, nach jahrelangem Kummer,
 Wohl gar ins Grab.

¹⁾ Brahms änderte Hölty's und Vossens Lesart: Phaons in: Phaon.

²⁾ Vgl. den Aufsatz: Johannes Brahms und Philipp Spitta. Aus einem Briefwechsel. Herausgegeben von Carl Krebs, Deutsche Rundschau, April-Heft 1909, S. 21.

³⁾ Vgl. Brahms im Briefwechsel mit Reinthaler, Bruch usw. Herausgegeben von Wilhelm Altmann, Berlin, Verlag der Brahms-Gesellschaft, 1908, S. 151.

Sie trinkt voll Oier von unserm Herzensblute
 Und schweigt sich satt,
 Gibt Dornen dem, der sonst auf Rosen ruhte,
 Zur Lagerstatt,
 Und machet ihm die Welt zum offenen Grabe,
 Das seiner harrt.
 Unglücklich, wer von ihrem Zauberstabe
 Getroffen ward!
 Fleuch tiefer in die grünen Finsternisse,
 O Sängerin,
 Und spend' im Nest der treuen Gattin Küsse,
 Fleuch hin, fleuch hin!

In Brahms' ursprünglicher Niederschrift fehlen in den letzten sieben Takten die *Crescendo-* und *Decrescendo*-Zeichen, ebenso das „*dim. e poco rit.*“; dagegen steht am Ende des 5. Taktes vor Schluß über dem vorletzten Achtel des Bassparts ein *sf*.

Op. 47. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Piano-forte. Berlin bei N. Simrock, veröffentlicht im Oktober 1868.

Nr. 1. Botschaft.

Das Lied entstand (laut der Notiz am Schluß von Brahms' Manuskript) im Juni 1868 in Bonn.

Aus der Fülle von Feinheiten, welche die schnell berühmt gewordene Komposition auszeichnen, sei das zarte Weben der Begleitung erwähnt, in der die charakteristische Verbindung der Duolen mit Triolen nach dem zweiten „eile nicht“ besonders hervortritt, und gegen den Schluß das Aufblühen der Melodie.

Als Vorlage benutzte Brahms Daumers Werk: „Hafis. Neue Sammlung persischer Gedichte“, Nürnberg 1852, S. 44¹⁾. Über Daumer vgl. op. 46 Nr. 1 und op. 57.

Nr. 2. Liebesglut.

Auch dieses wahrscheinlich i. J. 1868 komponierte Lied, dessen Begleitung abermals Duolen den Triolen gegenüberstellt, stützt sich auf Daumers Werk: „Hafis. Eine Sammlung persischer Gedichte“, Hamburg 1846, S. 13. Auf die Bedeutung des großen persischen Dichters hatte kein Geringerer als Goethe hingewiesen, und auch Daumer sagt über seine Übertragung:

„Es ist ein Werk der innigsten Liebe und Hingebung, was man vor sich hat; ich habe mich eine ziemliche Reihe von Jahren hindurch im Stillen damit beschäftigt und die besten Momente meines Lebens darauf verwandt, und das läßt mich hoffen, daß es wenigstens nicht völlig mißlungen sei.“

Daumer hat seine Gedichte ohne Überschrift gelassen. Brahms bezeichnete seine Komposition ursprünglich mit „Liebeslied“, in der Druckvorlage aber strich er diese Überschrift aus und schrieb dafür „Liebesglut“.

¹⁾ In Daumers Hafis-Ausgaben vom Jahre 1846 und 1856 findet sich das Gedicht nicht.

Nr. 3. Sonntag.

Brahms' Komposition, eines seiner reizvollsten Lieder, die Naivetät und Würzigkeit edelsten Volkstons atmend, entstand 1860 in Hamburg¹⁾. Den Text fand er in der Sammlung: Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder (1844), herausgegeben von Ludwig Uhland, dessen Quelle wieder das Berg-Lieder-Büchlein war. Die zuerst um 1740 aufgezeichneten Verse nahm später auch Erk in den vierten Band von „Des Knaben Wunderhorn“ (1854) auf. Sie bringen eine kürzere und schönere Fassung des ebenfalls im „Wunderhorn“ stehenden Volksliedes:

Ich habe mein Feinsliebchen
So lange nicht gesehn.
Ich sah sie gestern Abend
Wohl vor der Türe stehn.

In der ersten Druckausgabe hatte Brahms aus Bescheidenheit — so drückte er es selbst aus — die Wiederholung von „Wollte Gott, ich wär' heute bei ihr“ entfernt. Später bereute er den Strich, durch den das Lied „ganz das Gesicht verloren hat“ und bat den Verleger um Wiederherstellung. Vgl. Brahms' Briefe an T. F. Simrock und Fritz Simrock, herausgegeben von Max Kalbeck, Berlin 1917, 1, 196.

„Das Lachen nicht vergehn“ heißt es bei Brahms in der zweiten Strophe. Max Kalbeck (Biographie 2, 322) ist der Meinung, daß es sich hier um einen Schreibfehler und „stereotypen Druckfehler“ handele; richtigerweise sollte „verjehn“ stehen, und zwar habe das Wort hier die Bedeutung von zusagen, gelingen. Mit andern Worten: „Ich kann die ganze Woche kein vergnügtes Gesicht mehr machen“. — Der Herausgeber kann sich Kalbecks Meinung in diesem Falle nicht anschließen, denn Brahms' Lesart „vergehn“ steht in sämtlichen Drucken der Verse: dem Berg-Lieder-Büchlein von 1740, bei Uhland, im „Wunderhorn“, in Erks Liederhort 1856, Müllers „Deutschen Volksliedern“ 1855. — Im übrigen bedeutet das alte Zeitwort „verjehn“ wohl „zusagen“, aber von da zu „gelingen“ wäre ein großer Schritt! Die Konstruktion des Satzes zeigt klar, daß an „verjehn“ nicht zu denken ist; man müßte dann schon „die ganze Woche“ als Subjekt nehmen, und das wäre doch ein frostig-unvolkstümlicher Ausdruck²⁾. Dem nächstliegenden Sinne steht gar nichts im Wege, denn das Frohgefühl des liebenden Burschen kann nicht glücklicher und treffender als mit den Worten „mir kann das Lachen nicht vergehn“ wiedergegeben werden, und auch Brahms' Melodie strahlt heiter die gleiche Glückseligkeit aus. — In der vorliegenden Ausgabe ist deshalb Brahms' Fassung: „vergehn“ belassen worden.

Brahms hatte das Lied ursprünglich einen halben Ton höher aufgezeichnet, am 26. Juni 1876 aber schrieb er dem Verleger Simrock, das „gequälte As dur“ sei zu hoch, G dur viel besser.

Nr. 4. O liebliche Wangen.

Brahms komponierte das leidenschaftliche Lied, bei dem die Gegenüberstellung von Moll und Dur am Schlusse jeder Strophe besonders eindringlich wirkt, im Juni 1868, zugleich mit op. 48 Nr. 3 (Liebesklage eines Mädchens) und 4 (Gold überwiegt die Liebe), ferner op. 49 Nr. 2 (An ein Veilchen) und 3 (Sehnsucht). Vgl. Kalbecks Biographie 2, 320.

¹⁾ Hier hat er die Melodie auch für den von ihm geleiteten Frauenchor vierstimmig gesetzt; vgl. Walter Hübbe, Brahms in Hamburg (Hamburg 1902) S. 66.

²⁾ Diese Auskunft verdanke ich dem bekannten Germanisten Professor Andreas Heusler in Basel.

Das Gedicht stammt aus Flemings Werk: Geistliche und weltliche Poemata (Naumburg 1660) und steht dort im fünften Buche der Oden: Von Liebesgesängen. — Beim Dichter, der die Verse einer italienischen Melodie unterlegt hat, heißt es zu Beginn im Vers 6: das ich meine, und vor dem Schluß Vers 3: komm, tröste, komm, heile.

In Brahms' ursprünglicher Niederschrift sind die ersten beiden Strophen des Gedichts untereinander gestellt, am Schlusse folgt dann zunächst nur die Singstimme für die dritte Strophe, während für die Begleitung: „*come sopra*“ vorgeschrieben ist; für die letzten sechs Takte aber hat Brahms die neue Begleitung genau wie im Druck hinzugesetzt. — Seine ursprüngliche Aufzeichnung der Melodie in Takt 11 vor Schluß lautete:



vorher, hatte Julius Otto Grimm, einer der ältesten Freunde von Brahms diesem geschrieben, daß es selbst ihm erst nach längerem Kennenlernen gelungen sei, musikalisches Behagen an der Komposition zu finden¹⁾. Fast das ganze Lied hindurch bringt die Begleitung die schwebende Achtelfigur ♩ die nur bei der wichtigsten Stelle der Dichtung: „Er liebt ja, denk' ich, her in diese Stille“ durch ein *legato* unterbrochen wird. —

Der Beginn von Goethes an Minna Herzlieb gerichteten Sonetts lautete ursprünglich:

Ein Blick von deinen Augen in den meinen —

eine meines Erachtens schönere Fassung: wie der Kuß des Geliebten auf dem Munde der Liebenden, so ruht sein Blick in ihren Augen. — Bei der Drucklegung änderte Goethe die Lesart seiner Handschrift um und schrieb: „in die meinen“.

Aus der Druckvorlage geht hervor, daß Brahms über der Singstimme ursprünglich eine Fülle dynamischer Zeichen angebracht hatte, die er später ausstrich, so unter vielen andern: „*piano molto espressivo*“ über den Worten: „Vernimm das Lispeln“. Die Vortragsbezeichnung: „*non troppo lento*“ hat Brahms erst nachträglich mit Bleistift hinzugefügt.

Op. 48. Sieben Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte Berlin N. Simrock, veröffentlicht im Oktober 1868.

Nr. 1. Der Gang zur Liebsten.

Die Quelle für dies auch musikalisch dem slawischen Volkston genäherte, im Tanzcharakter gehaltene Strophenlied bildet die Sammlung: „Slawische Volkslieder, übersetzt von Jos. Wenzig“ (Halle 1830); es steht dort in der Abteilung: Böhmisches Volkslieder.

Über die Entstehungszeit des Liedes ist nichts bekannt. Denselben Text hatte Brahms früher als Quartett für Sopran, Alt, Tenor und Baß komponiert und als op. 31 Nr. 3 i. J. 1864 veröffentlicht.

Seine ursprüngliche Vortragsbezeichnung: „*con moto espressivo*“ hat Brahms in der Druckvorlage gestrichen und dafür „*con grazia*“ gesetzt.

Nr. 2. Der Überläufer.

Wie in der „Trauernden“ (Mei Muetter mag mi net, op. 7 Nr. 5) verwendet Brahms auch in diesem tragischen Liede keinen Dominantseptakkord und erreicht damit eine eigentümlich altertümliche, bedeutende Wirkung, welche die Plagalwendung am Schlusse noch steigert. Von schöner Wirkung sind die Imitationen der Singstimme in den letzten Takten des Klavierparts. Seinen Text fand Brahms in „Des Knaben Wunderhorn“.

In der ersten Ausgabe des Wunderhorns (1808, 2, 21) folgt noch eine vierte Strophe:

Hört ihr nicht den Trompeter blasen
In der Stadt auf der Paraden,
Den Trompeter mit dem Federhut,
Der mir meinen Schatz verraten tut?

¹⁾ Vgl. Brahms im Briefwechsel mit J. O. Grimm, herausgegeben von Richard Barth, Berlin, Verlag der Brahms-Gesellschaft (1908), S. 70.

Die übrigen drei Strophen weisen in dieser ersten Fassung kleine Varianten auf. — Die Melodie zum „Wunderhorn“-Texte findet sich in einer Handschrift des Volksliedsammlers Leo von Seckendorf v. J. 1808, die Ludwig Erk 30 Jahre später ganz ähnlich in Franken aufzeichnet und in seinen „Deutschen Volksliedern mit ihren Singweisen“ 1840 (S. 19) mit den Worten veröffentlicht hat:

1. Schön - stes Hirsch - lein ü - ber die Ma - ßen, hörst du nicht den Jä - per bla - sen?
 2. Komm' ich in den Gar - ten — nein, — wo die schö - nen Blu - men sein, —

1. Jä - ger mit dem grü - nen Hut, grü - nen Hut, grü - nen Hut: geht es nicht aus Her - zens Muth?
 2. kommt ein Jä - ger bei der Nacht, bei der Nacht, bei der Nacht, giebt den Blüm - lein Kraft und Saft.

Es ist dieselbe Melodie, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts zu dem Liede gesungen wird: „Taler, Taler, du mußt wandern.“

Die Wiederholung zum Schluß der Komposition: „mein'n Schatz“ stammt von Brahms, der in Str. 2 die drei Silben: beisammen in zwei verkürzt hat.

Str. 2 und 3 des Gedichtes enthalten im Kern bereits die Tragödie, die Wilhelm Müller in seinem Zyklus: „Die schöne Müllerin“ dichterisch gestaltet hat (komponiert von Schubert op. 25).


Nr. 3. Liebesklage des Mädchens.

„Von wunderbarer Originalität und vom tiefsten Herzensweh durchzittert“ schreibt Philipp Spitta über das Lied am 1. März 1869 an den Komponisten¹⁾.

Auch für dies Lied, das im Juni 1868 geschrieben wurde, schöpfte Brahms aus „Des Knaben Wunderhorn“ (III, 1808); von den neun Liedern, die hier unter der Gesamtüberschrift: „Liebesklage des Mädchens“ zusammengefaßt sind, ist unser Gedicht das sechste. — Brahms änderte die Worte „sehen und besehen“ in „sehn und besehn“, also weibliche Endungen in männliche, und gegen den Schluß das Wort Lieb in Liebe.

Im „Wunderhorn“ heißt es in Strophe 2: Wunde statt Wunden.

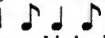
Nr. 4. Gold überwiegt die Liebe.

Im gleichen Monat wie das vorige Stück entstand diese Komposition mit ihren, die Seufzer andeutenden -Unterbrechungen der Melodie. Wenzigs „Slawische Volkslieder“ (1830, Abteilung: Böhmisches Volkslieder), lieferten wie in Nr. 1 die textliche Vorlage, doch änderte Brahms gegen den Schluß der ersten Strophe das Wort Sternchen in Sternlein.

In Brahms' Manuskript sind die beiden Textstrophen untereinander gestellt.

¹⁾ Vgl. den Aufsatz: Johannes Brahms und Philipp Spitta. Aus einem Briefwechsel. Herausgegeben von Carl Krebs, Deutsche Rundschau, April-Heft 1909, S. 21.

Nr. 5. **Trost in Tränen.**

Im Aufbau zeigt die vorliegende, im November 1858 entstandene Komposition Ähnlichkeit mit dem fünfzig Jahre früher geschriebenen Liede Johann Friedrich Reichardts, dessen Musik zum „Heidenröslein“, ferner dem Fragment aus der „Harzreise im Winter“ (Ach, wer heilet die Schmerzen) usw. Brahms hoch eingeschätzt hat. — Gleich Reichardt bringt auch Brahms im Klavierpart unseres Liedes meist nur die akkordliche Stützung der Melodie, auch die Beibehaltung des Rhythmus der Singstimme  fand er bei dem Vorgänger vor. — Während der Durteil unseres Liedes im ruhigen $\frac{6}{8}$ Takt schreitet, fließt die von einer Achtelfigur umspielte Weise des Mollsatzes innerlich bewegter dahin. Es ist die Klage, die sich, ähnlich wie im Herbstgefühl op. 48 Nr. 7 Takt 39—41, in weichen, chromatisch absteigenden Intervallen der Singstimme und des Klaviers ausdrückt. Typisch Brahmsisch ist das in sich gekehrte, versonnene Zwischen- und Nachspiel mit seinen schwebenden Vorhalten, das ungeachtet des elegischen Charakters Aufrichtung und Trost bringt.

Versmaß und Beginn des Gedichts sind dem alten Volksliede entnommen:

- A. Wie kommt's, daß du so traurig bist
 Und gar nit einmal lachst?
 Ich seh dir's an den Augen an,
 Daß du geweinet hast.
- B. „Und wenn ich auch geweinet hab,
 Was geht es dich denn an?
 Ich weine, daß du's weißt, um Freud,
 Die mir nit werden kann.“

Friedrich Nicolai hatte das Volkslied mit der von ihm fabrizierten grotesken Überschrift: „Eyn Lyebes-Reygen zwischen A und B“ 1778 im „Feynen kleynen Almanach“ (2, 21) mit einer Melodie Johann Friedrich Reichardts gedruckt. — Goethe ließ seine i. J. 1801 gedichteten Verse 1804 im Drucke erscheinen, und zwar einmal in Verbindung mit Wielands „Taschenbuch“ und dann mit der Musik des von ihm geschätzten Gitarrensängers Wilhelm Ehlers in dessen Liedersammlung. Das Gedicht ist außerdem über zwanzigmal komponiert worden, u. a. außer von Reichardt noch von Ludwig Berger, Franz Schubert, Wenzel Tomascheck u. a.

Nr. 6. **Vergangen ist mir Glück und Heil.**

Entstehungszeit und -ort ungewiß. — Brahms hat die in der dorischen Kirchentonart stehende Melodie später auch für gemischten Chor bearbeitet und als Nr. 1 seines op. 62 i. J. 1874 veröffentlicht. — Den Text fand er in dem bekannten Werke: Deutsche Volkslieder, Sammlung von Franz Ludwig Mittler (Marburg und Leipzig 1855) S. 501.

Hier hat das Lied die Überschrift: Klage, ferner die folgenden Lesarten:

Str. 1: verlassen gar.

„ 1: So ich dich Lieb muß meiden.

„ 1: Geschichte mir.

„ 2: so schwere (statt: zu schwere).

„ 2: gebracht.

„ 3: das Leben.

Nr. 7. Herbstgefühl.

Wie bei Nr. 6 sind hier Entstehungszeit und -ort unbekannt. — Der große Musikhistoriker Philipp Spitta schrieb am 1. März 1869 an Brahms über das Lied: „Mächtig in seiner düstren Stimmung, und meiner Individualität äußerst sympathisch ist das „Herbstgefühl“. Wer je recht die schaurige Melancholie der dahinsterbenden herbstlichen Natur durchgeföhlt hat, der muß sich ins Herz getroffen fühlen bei der wankenden, fast das ganze Lied durchziehenden Bewegung, den nachhallenden Seufzern in der Tiefe des Basses, dem eigentümlichen harmonischen Aufbau“¹⁾.

Auffällig ist bei der Stelle: „Im Windhauch schwanket“ und am Schluß der Anklang an Schuberts Lied „Doppelgänger“, das Brahms auch bei der Komposition, wie er dem Herausgeber bestätigte, vorgeschwebt hat.

Es sei noch auf die charakteristische Dissonanz S. 19, Z. 1, T. 1 bei „ein einz'les Blatt“ *e* zu *es* aufmerksam gemacht, die hier sehnsüchtig und weich wirkt.

Die Verse stammen aus A. F. von Schacks Gedichten (1867), doch schreibt Schack im 5. Verse: meinem Leben. — Einige sinnentstellende Versehen in der Interpunktion im ersten Druck des Brahmschen Liedes sind in unserer Neuausgabe stillschweigend richtiggestellt worden. — Über Schack vergl. noch op. 49 Nr. 5.

Op. 49. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Berlin, N. Simrock, veröffentlicht im Oktober 1868.

Nr. 1. Am Sonntag Morgen.

Entstehungszeit unbekannt. Aus dem Gedicht ist bei Brahms ein Erlebnis von ergreifender, mitreißender Wahrheit des Ausdrucks geworden. In knappen, scharf umrissenen Kontrasten spielt sich der innere seelische Kampf ab, der von Anklage, Vorwurf, Nichtglaubenwollen in unerbittlicher Folge zur letzten Erkenntnis treibt. Mit geradezu bildhafter Kraft ist das schöne heitere Mädchen gezeichnet, bis sich aus verstelltem Lachen und Singen der Aufschrei des Totwunden herausringt. Es gibt in diesem Liede so viel zu bewundern — wie gleich

¹⁾ Vgl. den Aufsatz: Johannes Brahms und Philipp Spitta. Aus einem Briefwechsel. Herausgegeben von Carl Krebs, Deutsche Rundschau, April-Heft 1909, S. 21.

am Anfang bei der durch Pausen unterbrochenen Melodie —, daß man beim Erklären oder Herauslesen von Einzelheiten und Feinheiten der Musik keinen Anfang und Ende finden würde.

Die Dichtung steht in Heyses „Italienischem Liederbuch“ (1860) S. 15 unter der Überschrift: Toscanisch. Es ist die Nr. 31 der „Rispetti“ (volkstümliche Liebeslieder).

Nr. 2. An ein Veilchen.

Das sich selig in Schwermut versenkende Lied komponierte Brahms im Frühsommer 1868, zugleich mit Hölty's „An die Nachtigall“ (op. 46 Nr. 4). Beiden Liedern rühmte Philipp Spitta in seinem Briefe an Brahms vom 1. März nach, es sei „voll von süßer berückender Melancholie“; „An ein Veilchen“ gehörte zu Spittas besondern Lieblingen¹⁾.

Als Tonart hatte Brahms ursprünglich *Es dur* statt *E dur* angegeben, er berichtigte das Versehen aber in einem im September 1868 an Simrock gerichteten Briefe, und so konnten die Platten noch rechtzeitig geändert werden.

Hölty las sein Gedicht 1772 im Göttinger „Hain“ vor, zwei Jahre später wurde es im Göttinger Musenalmanach veröffentlicht. Als Vorbild hatte Hölty ein Lied des italienischen Dichters Giovanni Battista Zappi (1667—1719) gedient. — Brahms entnahm den Text der Sammlung Hölty'scher Gedichte v. J. 1804, deren Herausgeber Johann Heinrich Voß hier wie überall (vgl. u. a. op. 46 Nr. 1 und Nr. 4) eigenmächtig geändert hatte; so brachte Voß statt Hölty's Fassung: „entpflückt das Mädchen (oder die Schöne) dich dem Rasen“ die von Brahms aufgenommene Variante an: „entpflückt sie lächelnd dich dem Rasen“, ebenso: „ihr ans Herz“ statt: „an ihr Herz“.

Das von Hölty nachgeahmte Sonett Zappi's lautet:

Hübsches Veilchen, das du so dastehst,
Zwischen mannigfachen Blättern, im schwellenden Rasen;
Und den Boden wie die Luft erfüllst mit deinen Düften,
O du unscheinbares, niedliches und reizendes Veilchen.
Ich weiß, was du tust am Rande eines so schönen Baches:
Angebrochen ist schon die Morgenröte, die Sonne wird von dir erwartet,
Doch nicht jene Sonne, die am Himmel ihren Lauf beschleunigt,
Jene andre, meine Sonne, die die himmlische Sonne sattsam übertrifft.
Ach! Wenn sie kommt, o verschwiegenes Blümchen,
Sag' ihr, daß jene zahlreichen Tropfen, von denen du überschüttet bist,¹⁾
Nicht vom morgenfrischen Tau stammen, nein! von meinem Schmerze.
Und sollte es geschehen, daß sie dich pflückt und an ihren Busen steckt,
Steig herab zu ihrer linken Seite und flüstre ihr ins Herz hinein:
Tirsis erwartet Mitleid oder mindestens den Tod.

(Übersetzt von Dr. Hilka, enthalten in Wilhelm Michaels vorzüglicher Ausgabe von Hölty's sämtlichen Werken. Weimar 1918, S. 228.)

Aus Brahms' Manuskript des Liedes geht hervor, daß er wegen der Vortragsbezeichnung schwankte: seine ursprüngliche Vorschrift: „*un poco allegretto*“ änderte er noch in der Handschrift in: „*Andante con moto*“, und im Bärstenabzug strich er das „*con moto*“ aus. — Die Stelle „O dann schmiege dich ihr ans Herz“ hatte er ursprünglich durchaus im $\frac{3}{8}$ Takt geschrieben, die endgültige Lesart im $\frac{3}{4}$ Takt aber am Schlusse hinzugefügt und durch ein *Vide*-Zeichen verbunden.

¹⁾ Vgl. S. 58.

Nr. 3. Sehnsucht.

Auch dies Lied (aus dem Jahre 1868) entstand zugleich mit den Liedern „An die Nachtigall“ (op. 47 Nr. 4), „An ein Veilchen“ (op. 49 Nr. 2), „O liebliche Wangen“ (op. 47 Nr. 4), „Liebesklage des Mädchens“ (op. 48 Nr. 3), „Gold überwiegt die Liebe“ (op. 48 Nr. 4). (Vgl. Kalbecks Biographie 2, 320). — Aus der überschwänglichen Melodie sei die sehnsuchtsvolle Stelle: „weit, ach weit!“ hervorgehoben, die einen erquickenden Ruhepunkt bringt.

Die Quelle für das Gedicht ist die Sammlung: Slawische Volkslieder, übersetzt von Jos. Wenzig (1830), wo es in der Abteilung: Böhmisches Volkslieder steht.

In der Original-Tonart: *As-dur* sind in den ersten sechs Takten die ersten und dritten Viertel des Basses so geschrieben:

Langsam.

Für die Ausgabe für tiefe Stimme: *F dur* wünschte Brahms aber, um die dumpfe Lage des Basses zu vermeiden, bezeichnenderweise diese Form:

Langsam.

In Brahms' Manuskript standen als Vortragsbezeichnungen ursprünglich die italienischen Worte: „*poco Adagio*“ und „*Allegro*“, die er in der Handschrift in „*Langsam*“ und „*Lebhaft*“ umänderte. — S. 9 R. 3 T. 1 lautete in der Handschrift in der ersten Fassung: P P , und die vier Schlußtakte der Singstimme waren anfänglich nach der Tiefe geführt worden, so zwar:

fei - ne sü - ße, sü - ße Maid

Die Änderung in die endgültige Fassung hat Brahms noch im Manuskript selbst angebracht.

Nr. 4. Wiegenlied.

Dies volkstümlichste und bekannteste unter Brahms' Liedern entstand im Juli 1868 zur Feier der Geburt des zweiten Knaben von Frau Bertha Faber in Wien, die schon 1859 in Hamburg als Fräulein Porubszky großen Eindruck auf den Komponisten gemacht hatte¹⁾. Damals sang die junge Wienerin ein typisches Wiener Lied Alexander Baumanns:



Du moanst wohl, du glabst wohl, die Lieb laßt si zwin - ga?

Diese Walzermelodie hat Brahms für den Klavierpart benutzt und durch Synkopierungen und Einschaltungen nur leicht verschleiert. Auch Hermann Deiters erzählt davon: „Brahms wies mich darauf hin, daß er in der Begleitung die Melodie eines Walzers angedeutet habe, welcher der Dame, der das Lied gewidmet ist, bekannt war.“ — Am 15. Juli 1868 schickte Brahms von Bonn an Fabers einen kurzen Gruß, aber „in etwas mehr körperlicher, papierner Gestalt“, eben jenes Wiegenlied²⁾, und schreibt dazu an Arthur Faber: „Frau Bertha wird nun gleich sehen, daß ich das Wiegenlied gestern ganz bloß für ihren Kleinen gemacht habe; sie wird es auch, wie ich, ganz in Ordnung finden, daß, während sie den Hans in Schlaf singt, der Mann sie ansingt und ein Liebeslied murmelt. Übrigens täte mir Frau Bertha einen Gefallen, wenn sie mir besagtes Liebeslied „Du meinst wohl, Du glaubst wohl“ einmal in Noten und Text verschaffte. Mir summt es nur so beiläufig in den Ohren. Sie aber müssen nun Verse, passende, dazu machen! Mein Lied aber paßt so gut für Mädels wie für Jungen, und brauchen Sie nicht jedesmal ein neues zu bestellen.“ Als dann das Lied mit der Widmung „An B. F. in Wien“ bei Simrock erschien, glaubte sich Brahms bei Frau Bertha entschuldigen zu müssen, und schrieb ihr am 25. Oktober von Hamburg: „Sie werden doch die vertraulichen Buchstaben in beifolgendem Heft nicht übelnehmen? Ich wollte immer deshalb anfragen, aber meine Feder war in der letzten Zeit so sehr mit langweiligen Revisionen beschäftigt, daß sie den gesitteten Paßgang des Briefschreibens ganz verlernte. . . . Ich hatte bei unserem kleinen Lied an nichts weniger als den feierlichen Druck gedacht, aber mein Verleger sah es bei mir liegen, hielt's fest und frug

¹⁾ Vgl. Max Kalbecks Biographie 1, 367 und 2, 326.

²⁾ Mit der Widmung: „Arthur und Bertha Faber zu allzeit fröhlichem Gebrauch.“ Die Tonart des Autographs ist *Es dur*, in einem Briefe an den Verleger vom 26. Juni 1875 aber ordnete Brahms an: durchaus *F dur*.

den Kuckuck, was sonst für schöne und lustige und ernsthafte dazu kämen. Ob denn etwa Hanslick das hineingeschmuggelte Österreichische wittert?“

(Vgl. Max Kalbecks Biographie 1, 367; 2, 300; 2, 326.)

Das Gedicht ist uralt. Schon Ende des 15. Jahrhunderts wurde eine Formel für Liebesbriefe aufgezeichnet:

Ich wünschen dir ein gute nacht,
von rosen ein dach,
von gilgen ein bet,
von musgut ein dür,
von neglin ein rigel dar für.

(Vgl. Franz Joseph Mones Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters, 1834, S. 290).

Brahms benutzte die Leseart, die Arnim und Brentano ¹⁾ dem Liede in „Des Knaben Wunderhorn“ gegeben haben, wo es die Überschrift: „Gute Nacht, mein Kind“ trägt. Viel verbreitet waren die Verse in Norddeutschland, und Brahms mag in seiner Kindheit die von Karl Müllenhoff 1845 aufgezeichnete Holsteinische Fassung oft gehört haben:

Goden Abent, gode Nacht!
Mit Rosen bedacht,
Mit Nägelken bestäken
Kruep ünner de Däken!
Morgen frö, wills Gott,
Wöln wy uns wedder spräken.

„bedacht“ heißt: mit Rosen als Dach bedeckt; „Näglein“ und „Nägelken“ bedeuten: Nelken.

¹⁾ In seinem Märchen „Gockel Hinkel Gakeleia“ (1838) gab Brentano dem Liede die folgende lebenswürdige erweiterte Form:

„Guten Abend, gute Nacht,
Von Sternen bedacht,
Vom Mond angelacht,
Von Engeln bewacht,
Den Blumen umbaut,
Von Rosen beschaut,
Von Lilien betaut,
Von Veilchen vertraut;
Schlupf unter die Deck,
Dich reck und dich streck,
Schlaf fromm und schlaf still,
Wenn's Herrgottchen will,
Früh Morgen ohn' Sorgen
Das Schwälbchen dich weck!“

Die Melodie, mit der seit einem halben Jahrhundert so viele Mütter ihre Kleinen in Schlaf und Traum gesungen haben, ist eine Seltenheit für sich, — nicht nur in ihrer eingänglichen, durch zartberuhigende Synkopierungen im Klavierpart¹⁾ noch reizvolleren Fassung, sondern auch in ihrer ganzen Linie und Haltung. Wiegenlieder pflegen im allgemeinen in der melodischen Bewegung von der Höhe zur Tiefe zu fallen — man denke an das allbekannte:



Schlaf, Kind - chen, schlaf²⁾

es klingt, als ob der Ton an Schärfe und Kraft allmählich verlieren, als ob das Decrescendo dem Einschlafen nachhelfen sollte. Bei Brahms aber steigt die Weise von Anfang an in die Höhe, ja sie hat (gleich Carl Maria von Webers „Schlaf Herzenssöhnchen, mein Liebling bist du“) überhaupt das Streben nach oben, nach einem Weithinklingen, nach Freude und mütterlichem Glücksgefühl.

Mit seiner wiegenden Begleitung ist das Lied sehr schnell bekannt und volkstümlich geworden. Infolgedessen unterbreitete der Verleger Fritz Simrock Brahms eine zweite Strophe, die Georg Scherer gedichtet und in seinem „Illustrierten Deutschen Kinderbuch“ (1849) abgedruckt hatte. Und diese wurden denn auch für spätere Auflagen des Liedes hinzugefügt.

Bei Scherer lautet der Schluß:

Droben im Paradies
Schlaf nun selig und süß.

Da diese beiden Verse nicht zum Rhythmus der Brahms'schen Melodie paßten, fragte Brahms Anfang 1872 seinen Freund Hermann Levi in München wegen folgender Änderung um Rat:

Schlaf nun selig und süß
Schau im Traum 's Paradies,

zu der er aber schauernd „ein Brrr —“ anmerkte. Levi antwortete hierauf: „Mit dem zweiten Verse des Wiegenliedes habe weder ich noch andere etwas anzufangen gewußt: „Traum 's Paradies“ scheint mir unmöglich, und anders ist die letzte Zeile nicht zu fassen“, worauf Brahms im September 1873 resigniert an Simrock schrieb: „Da ich denn nichts besseres weiß, so drucken Sie los.“ Ein halbes Jahr nachher aber wiederholt er seufzend: „Ich wünschte, es stände was Besseres da.“ Später neckte er den Verleger wegen der vielen Arrangements des schnell berühmt gewordenen Liedes mit den Worten: „Wie wär's, wenn Sie vom Wiegenlied auch

¹⁾ Ähnlich den im Schlafliede aus der „Schönen Magelone“, vgl. S. 57.

²⁾ Komponiert von Joh. Friedr. Reichardt, 1781.

Ausgaben in Moll machten, für unartige oder kränkliche Kinder? Das wäre noch eine Möglichkeit, die Zahl der Ausgaben zu vermehren!

Vom „Wiegenlied“ sind zwei Handschriften vorhanden: eine für Frau Berta Faber bestimmte Reinschrift und das ursprüngliche Manuskript, das Brahms auf die Rückseite des Schlusses des Magelonenliedes: „Ruhe, Süßliebchen“, op. 33 Nr. 9 geschrieben und mit der Widmung „A. und Hans Faber“ versehen hatte. In beiden Handschriften ist im ersten Takte dem *p* noch die Vorschrift: *dolce* hinzugefügt und der Vorschlag im 5. Takt vor Schluß nicht durchstrichen. Beide Manuskripte sind in *Es* dur geschrieben.

Nr. 5. Abenddämmerung.

Entstehungszeit unsicher (1868?). — Wie beruhigend wirken im Verlaufe des Liedes die Dissonanzen, wie bedeutend die Orgelpunkte! Das Ganze echtster Brahms, besonders die Stellen: „Die du linderst jede Wunde“ und „Und zu Jugendlust-Genossen“, bei denen auch der verschobene Rhythmus zu beachten ist. — Ich rate, das Lied in langsamem Tempo zu nehmen, damit im Tenor die Violoncellmelodie herauskommt, die dem ganzen eine eigentümliche Färbung verleiht¹⁾.

Vom Grafen Schack, dem bekannten Kunstfreunde und Kunstsammler, Dichter und Literarhistoriker, hat Brahms noch die Lieder „Herbstgefühl“ op. 48 Nr. 7 und „Serenade“ op. 58 Nr. 8 in Musik gesetzt. — Alle diese Texte sind Schacks „Gedichten“ (1867) entnommen.

Op. 57. Lieder und Gesänge von G. F. Daumer für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte komponiert. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann, veröffentlicht 1871.

Über Daumer vergleiche man oben die Einleitung zu op. 32.

Entstanden ist op. 57 wahrscheinlich im Sommer 1863, vielleicht zugleich mit den ebenfalls auf Daumersche Texte komponierten „Liebeswalzern“ op. 52, die nicht ganz so esoterisch, sondern ein wenig volkstümlicher als die Lieder unseres Werkes gehalten sind. Im Brahmschen Freundeskreise hatte die schwüle Leidenschaft und unverhüllte Sinnlichkeit mancher Gesänge des op. 57 starkes Befremden erregt, ebenso einige kühne (um nicht zu sagen: geschraubte) Wendungen, wie „Blick der liebebeuchten Sehe zurück“ (Nr. 1), „mit so fieberischer Wilde“ (Nr. 4), „des Wehs gesamte Wut“ (Nr. 4), „Huldgeberden“ (Nr. 6) und:
 „Leise mit dem Ätherfuß
 Säume nicht, daher zu schweben!
 Komm, o komm, damit wir uns
 Himmlische Genüge geben“ (Nr. 8).

¹⁾ Ich vermag Philipp Spitta nicht ganz zuzustimmen, wenn er die Komposition „von Beethovenscher Mystik durchweht“ nennt; vgl. seinen oben bei Nr. 2 erwähnten Brief, in dem er mit Recht hinzusetzt, das Lied erfordere ebenso wie „Die Kränze“ (op. 46 Nr. 1) und „Die Schale der Vergessenheit“ (op. 46 Nr. 3) „Sänger der intelligentesten Art“.

Aber gerade eine der vornehmsten Frauen des Kreises, Elisabeth von Herzogenberg, trat auch in diesem Falle tapfer für Brahms und sein Werk ein, dessen musikalische Mystik in unseren Tagen von viel breiteren Kreisen gewertet wird als in der Zeit der ersten Veröffentlichung.

Nr. 1. Von waldbekränzter Höhe.

Ein leidenschaftlich-schwungvolles Lied voll von Sehnen und Drängen, von verhaltenem Verlangen und aufquellendem Jubel. Leise, aber in innerer Erregtheit beginnt die Klavierbegleitung, dann schlägt sie mit dem Einsetzen der Singstimme in ein lebensvolles Mitgehen und Heben der Melodie um, sie trägt den Gesang, bald mitgehend, bald melodisch verstärkend, während die auf den einfachen Bassschritten sich stützenden Synkopen die Bewegung drängen und treiben. Erst nach dem Wort „zurück“ ändert sich das Bild: über aufsteigenden gebrochenen Harmonien quillt eine neue Melodie hervor, die gleiche, die die Singstimme bei „Ruhiger“ aufnimmt. Die alterierten Akkorde (*fis-ais-d*, tiefe Stimme: *d-fis-h*) prägen das Seh nende, Drängende, das Hinstreben, das Unbefriedigte, Ungelöste, das auch aus den Melodieschritten *g-cis (es-a)* und später *es-a (ces-f)* bei „Quelle“ herausklingt. Die förmlich über das Ufer quellenden Harmonien leiten zum wohligen *B dur (Fis dur)* und wieder zu den Synkopen in der Begleitung mit ihrer jetzt ruhiggleitenden Triolenbewegung. Der Gesang greift auf Motive des Anfangs zurück („vermöcht ich“) und steigert sich bis zu der bei Brahms seltenen, eindringlichen Wiederholung: „zurück, o Freund zu dir“. Wieder keimt das Instrumentalmotiv über einer Alterierung auf *b-d-f*, das diesmal zu neuer Melodik bei den Worten „ich richt' ihn auf die Züge“ führt. Die Begleitung ist nur noch Klängen und Farbe, ist der weiche Untergrund für den schwebenden, träumerischen Gesang, der sich wie auf Wolken hebt und senkt. Bei „allmählich lebhafter“ kehrt die frühere Weise in geringer Veränderung wieder, doch in neuer Steigerung und über einer wogenden, fast Schubertischen Begleitung. Es folgt die Anfangsmelodie, die sich gegen den Schluß hin ausweitet und auch die Singstimme in brausendem Hinstürmen zu leidenschaftlichen Akzenten mitreißt.

Brahms' Quelle für den Text war Daumers Liedersammlung: „Frauenbilder und Huldigungen“ (Leipzig 1853). Die Verse, die dort in der Abteilung: „Gedichte weiblichen Ursprungs“ stehen, beginnen bei Daumer: „Von † † †'s schöner Höhe“; diesen unbestimmt gelassenen Anfang hat Brahms geändert in das konkrete „Von waldbekränzter Höhe“.

Nr. 2. Wenn du nur zuweilen lächelst.

Im Gegensatz zum vorangehenden Lied ist hier alles weicher und zarter. Aus jedem Takt klingt die Hingabe heraus. Es ist ein einziges ahnungsschweres und doch wieder seliges Sehnen nach leidenschaftlichem Genießen, das alle Himmel von Liebe und Leid beschwört. Brahms führt in stetig sich spannender Linie zu einer großen Steigerung, anfangs zurückhaltend, die Singstimme unterbrechend, dann immer mehr zusammenballend bis zu dem gewaltigen Melodiebogen am Schluß. Zaghaft, beinahe ängstlich behutsam beginnt die Stimme, die gleich ins Stocken gerät; die Linie wird von Pausen durchbrochen, entartet sich sprungweise, abgerissen, während die Begleitung in Moll hinströmender weicher Harmonie alle Wärme Brahms'schen Modulationsreichtums ausstrahlt. Im dritten Takte bringt das Klavier das gekürzte und gesteigerte Hauptmotiv des Anfangs, um gleich danach in die schwärmerische Melodiebegleitung des zweiten Taktes zurückzufallen. Mit wenig Mitteln ist alles gestaltet: die realistische und doch wieder romantisch verklärte, tiefinnerliche Melodie und ebenso die Begleitung, die mit dem Einleitungsmotiv auch zu der förmlich demütigen Stelle „In Geduld“ überleitet. Es klingt wie sehnedes Stammeln aus der Musik und dreimal singt die Stimme ihr „Alles“, sich steigernd, aufrüttelnd, ja begehrend. Das kleine Begleitungs-motiv greift aus, reckt sich empor und die Melodie darüber weitet sich, schwillt bis zur höchsten Leidenschaft: „was der Liebe wehe tut“. Dann fällt die Erregung zurück, sie ermattet und sinkt zusammen. Doch aus dem Schluß, dem Klavierritornell, träumt es noch von Verlangen und Erfüllung. Die Musik ist außerordentlich reich an realistischen Zügen. Das „Wehe“ in Takt 10 vor Schluß bekommt einen schmerzlichen Vorhalt, dem weitere folgen, die Modulationen wachsen und gehen zurück, Stimme und Klavier kreuzen sich und streben auseinander, die Triolenbegleitung wird im stärksten Affekt unterbrochen, dann wieder bleibt sie synkopisch hängen — kurz, es gibt unendlich viel zu beachten, wenn man vom Gesamteindruck zur Analyse der Technik und des Ausdrucks vordringen will. — Die Gesamtstimmung des Liedes ist ähnlich der des Tenorsolos in den „Liebesliedern“ op. 52 (Walzer mit vierhändiger Klavierbegleitung).

Quelle für den Text war Daumers Anthologie: Hafis, eine Sammlung persischer Gedichte, 2. Auflage, Hamburg 1852.

Nr. 3. Es träumte mir, ich sei dir teuer.

Das Lied will in stiller Stunde gesungen, in kleinem Kreis gehört werden. Über Melodie und Begleitung liegt ein Schleier, wie wenn alles unwirklich, alles geträumt wäre. Die breiten Harfenakkorde, die die

Melodie tragen, klingen wie ein Leitmotiv durch das Lied. Lange, gleichbleibende Bässe, überraschende Modulationen verstärken das Schwebende, Träumerische, Visionäre, das an einige der ätherischsten Schumannschen Lieder erinnert. Das Lied ist so zart und fein und wieder in der Empfindung so tief, daß es sich unmittelbar dem Hörer erschließt. Aus dem Gedicht wird ein Kunstwerk, das neuen und eigenen Ausdruck schafft, das persönliches Erleben in eine noch höhere, geistige Welt erhebt.

Quelle für den Text war Daumers „Polydora“, ein weltpoetisches Liederbuch (Frankfurt a. M., 1854, vergleiche oben op. 46 Nr. 1) in der Abteilung: Spanisch. Dort heißt es Seite 11, Reihe 1, Takt 2: denn, ach, im Traume.

Nr. 4. Ach wende diesen Blick.

Ohne Einleitung beginnt das Lied mit eindringlicher, einfacher Melodieführung. Die Begleitung geht mit der Stimme mit, dabei heftige, gegen das Taktgleichmaß sich stemmende Keile einbohrend. Es liegt etwas Beschwerendes darüber, ein Wehren und Kämpfen. Und gleich danach geht die Musik in ein Treiben und Drängen über, im Klavier fallen und steigen die Triolen, mit ihren Höhepunkten auf die Melodie einwirkend. Die Stimme greift aus, wird leidenschaftlich erregt, die Harmonien straffen sich mit ihren aufwärtsdrängenden Vorhalten, bis nach kurzer Überleitung mit dem Mittelsatz „Wenn einmal die gequälte Seele“ ein völlig neuer, beruhigender Gesang erklingt. Begleitung und Stimmung haben etwas Seliges, Trostspendendes. In tiefer Lage, wie von dunklen Streichern geführt, singt die Oberstimme im Klavier die Melodie mit. Wie im vollen Streichersatz streben die Stimmen mit- und gegeneinander, und erst bei der Stelle „Adern rollt“ dringen wieder Leidenschaft und Begehren vor. Es ist eine der tiefsten Stellen Brahmscher Lyrik, ein Gestalten, das mit Goethescher Kraft von reifendem Leben singt. Nur kurz ist die Überleitung, die zur Anfangsmelodie und damit zu ihrer Wiederholung zurückleitet.

Quelle für den Text ist dieselbe wie bei op. 57 Nr. 1; bei Daumer heißt es zu Beginn: „das Innere mir“ und am Schluß: „schlangenhaft“ statt schlangengleich.

Nr. 5. In meiner Nächte Sehnen.

Die vorwärtstreibende Melodie des Liedes durchzieht eine Sechzehntelbewegung, die durch das ganze Lied geht, und die in stetem Wechsel jeder Wendung der Dichtung folgt. Gedanken und Bilder umschließen diese eilenden Figuren, über denen, von ausdrucksstarken

Baßführungen gestützt, auch eigene Melodien sich gestalten. Sehr eindrucksvoll ist die Steigerung „wenn deine Küsse brannten“ mit den scharfen Synkopen in der rechten Hand der Begleitung, eine Stelle echt Brahmscher Leidenschaft und der Rückgang bei der Wiederholung „an deiner Brust“. Das Ganze stürmt „*agitato*“ einher, ist Ausdruck jähren Lustgefühls, Stimmung des Augenblicks.

Quelle für den Text: dieselbe wie vorher bei Nr. 1, Abteilung: Vermischte Formen.

Nr. 6. Strahlt zuweilen auch ein mildes Licht.

Hier grundiert eine andere Farbe, als sie die vorangegangenen und folgenden Lieder bieten. Wieder ist es eine Augenblicksstimmung, eine Augenblicksempfindung, die Brahms musikalisch gestaltet und vertieft. Etwas Freundlich-Liebenswertes klingt aus Singstimme und Begleitung, auch etwas Resignierendes, und nur bei der Stelle „Ach es können auch“ mit ihrem chromatischen Anstieg kommen leidenschaftliche Akzente und Rückfälle, die mit überraschendem Trugschluß (bei „Herze bricht“) enden.

Quelle für den Text: dieselbe wie oben bei Nr. 1, Abteilung: Ludoiska.

Nr. 7. Die Schnur, die Perl an Perle.

Wieder läuft eine Sechzehntelbewegung (wie in Nr. 5) durch das ganze Lied. Sie begleitet die Melodie, wie wenn sie all das Köstliche und Schöne, von dem die Dichtung spricht, umschmeicheln wollte. Das Ganze klingt schwärmerisch, wiegend, schmiegsam, wohlige. Auch hier spielt das Verharren auf dem Orgelpunkt eine große Rolle, sind die Umspielungen der Melodie bei: „mit Seel und Sinn begabet, mit Seligkeit berauschet“ besonders ausdrucksstark, betörend, — wirklich berauschend bei den vollen Akkordbrechungen zu den Worten „diese Götterlust“. Nach „Götterlust“ bringt das Ritornell des Klaviers das Motiv der Anfangsmelodie: „Die Schnur, die Perl an Perle“, das auch am Schluß in der Begleitung wiederkehrt. Bei „Wofern es uns gestattet, uns traulich anzuschmiegen“ erscheint dieselbe Melodie und Begleitungsfigur wie vorher bei: „mit Seel und Sinn begabet“, aber dem Text angemessen beim „*più dolce*“ mit einer Steigerung ins Leise, Innige.

Eigentümlich ist die Ähnlichkeit der Takte 17—19 unseres Liedes („Deiner schönen Brust“) mit dem Schlusse der ersten Nummer des op. 57 („Herz und Seele dein“). Die verhauchenden Schlußakte klingen an Beethovens „Adelaide“ an.

Quelle für den Text: dieselbe wie oben bei Nr. 3.

Nr. 8. Unbewegte laue Luft.

Über dem Lied liegen die Wunder stiller, schwüler Sommernächte. Es ist ein geheimnisvolles Treiben und Fluten in der Harmonie, ein leidenschaftliches Leben-Wollen, das in immer neuen Melodien und klanglichen Steigerungen der Befriedigung entgegendrängt. Ruhe und Bewegung stehen wie ein Gleichnis in den Worten, und doch gibt ihnen erst die Musik die lebendige Kraft, das Unruhvolle der lastenden Stille, das sich gleich in den ersten Takten in den alterierten Akkorden ankündigt und in dem Vorhalteton *c* (tiefe Stimme: *as*) bei „laue Luft“ etwas Nagendes, Schwüles in den Klang bringt. Anklänge an Schubert treten hie und da hervor¹⁾, kleine Anspielungen begleiten: die kleine, höchst anmutig plätschernde Fontäne kündigt sich schon im Zwischenspiel durch gleitende Akkordwellen und spritzende Triller an, auch die Melodie wird beweglich, gleitend, bis die lastenden Einleitungsnoten zurückkehren. Bei „Adagio“ scheint alles hinzusterben, doch aus der Natur quillt Leben, aus den Harmonieblöcken gestalten sich bewegende Sechzehntelketten. Es tritt der Mensch in die Natur. Tiefaufatmend befreit sich der Gesang. Melodie und Begleitung bekommen Farbe, Wärme, ja Glut und hinreißende Leidenschaft. In schnellem Tempo hastet die Singstimme vorwärts, reißt die Harmonie in scharfem Wechsel mit; alles ist in treibender Bewegung: die Figuren mit ihren scharfgeschnittenen Profilen, die Bässe in ihren synkopischen Betonungen, die Melodie in ihren Veränderungen und Steigerungen. Mit den Worten „Sollte nicht auch deine Brust“ klingt die Anfangsmelodie wieder an, diesmal aber von triolischer Begleitung gestützt, dann biegt und windet sich die Melodie bei den Worten „sehnlidere Wünsche“ immer heftiger und schneidender. Sie wird gleich danach wieder aufgenommen und verändert. Eine große Steigerung bricht an, sie durchpulst alle Harmonie- und Melodieadern, treibt und rückt bei dem Zwischenspiel in chromatischem Anstieg weiter und weiter, bis alles Wünschen und Begehren sich in der Melodie löst: „Komm, o komm“. Befreiend und aufatmend klingt es aus der breitquellenden Singstimme über dem wohligen, lockenden und warmen Klavierklang. Es ist ein Sehnen darin, das weit über die Dichtung hinauswächst, und auch die Anfangsweise, die wie ein Leitmotiv das Lied durchzieht, kommt (acht Takte vor Schluß) wieder, unrauscht von hellen Figuren und weit hinaus klingend in seligem Genießen. Breit und unendlich hingehend singt die Melodie, als wollte

¹⁾ Z. B. gleich der Anfang an den Beginn von Schuberts Lied: „In des Sees Wogenspiele“ (aus dem Nachlaß).

sie umfassen und umarmen, bei der Plagalstelle „Genüge“ volle Beruhigung ersahnend. Vier Takte hindurch leuchtet am Schlusse die Grundharmonie, erfüllend, erlösend.

Quelle für den Text: dieselbe wie oben bei Nr. 1. Vgl. noch S. 24.

Op. 58. Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann, veröffentlicht 1871.

Nr. 1. Blinde Kuh (Im Finstern geh ich suchen).

Das Lied ist volkstümlich gehalten, neckisch, liebenswürdig, von leichtem Humor durchzogen. Schon in der Einleitung ist die Melodie in das Figurenwerk eingewirkt. Man glaubt in dem Hin- und Herlaufen den jungen Burschen zu sehn, der sein Liebchen sucht. Und wie er singt, da geht ihm die Weise so vom Herzen, als sänge er ein schlichtes Volksstückchen. Er wiegt sich auf schmachtender Koloratur („daß ich verschmachten soll“), wiederholt später kleine Motive („Kindchen, erbarm dich“) und springt sogar gegen den Schluß wie mit einem Juchzer erst mit dem Terz-, dann Quint-, endlich Septimensprung nach oben. In der Begleitung hat Brahms ein kleines Genrebildchen entworfen. Da trippelt und trappelt es in den Sechzehnteln, da hält auch die Bewegung einmal an (bei „immer“ und „finde“, mit den Vorhalten im Klavierpart), wie wenn der Bursche sich umschaute und innehielte, da scheint ihn ein tückischer Koboldsruf zu necken (der fünfmal wiederholte Ton bei „*animato*“), da hebt er beschwörend die Hände: „Kindchen, erbarm dich“, und die Läufe in der Rechten stocken; schließlich kommt auch der Baß einmal ins Halten, als der Bursche sein „Komm“ in den Wald ruft, bis auch er mit dem lieben Jungen wieder mit- und weiterläuft.

Quelle für den Text waren August Kopischs Gedichte (Berlin 1836). Dort heißt es: „Aus dem Sizilianischen“. Der Schlesier Kopisch, geb. 1799, ein Maler und Dichter gleich Robert Reinick, hat die Jahre 1823 bis 1828 in Italien zugebracht, wo sein Name als Entdecker der „blauen Grotte“ in Capri bald bekannt wurde. In Sizilien übersetzte er neben Lustspielen auch Volkslieder. — Von seinen nach der Rückkehr nach Deutschland gedichteten Versen sind manche sehr verbreitet worden, u. a. „Wenn ich einmal der Herrgott wär“ und „Auf Schlesiens Bergen, da wächst ein Wein“.

In Kopischs Gedichten lautet die zweite Strophe:

Ich, der den Ort nicht finde,
Ich irr im Kreis umher,
Und ich, der den Ort nicht finde,
Ich irr im Kreis umher!

Brahms, der diese unmittelbare Wiederholung vermeiden wollte, half sich in sehr geschickter Weise aus der Verlegenheit; er repetiert statt: „Ich, der den Ort nicht finde, ich irr im Kreis umher“, die ersten beiden Verse der ersten Strophe:

„Im Fins:ern geh ich suchen
Mein Kind, wo steckst du wohl?“

und läßt im dritten Verse das und aus.

Nr. 2. Während des Regens.

Für das ausgelassene verliebte Stück ist der Taktwechsel: $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{4}$ charakteristisch, der kleine und große Melodiegruppen gegenüberstellt. Über der tropfenden Begleitung, die dem wachsenden Regen¹⁾ gleich anschwillt, hebt sich die weitgeschwungene, breite Melodie in großen, fest in sich gerundeten Bogen. Bei der Stelle „Tropft ihr, darf ich sie umfassen“ setzt eine neue Weise ein, die fragend beginnend, weitergreift bis zu überschwänglichem Sich-Ausgeben. Die Freude am Klang läßt sogar die Begleitung verstummen („verlassen“): dann, als die Melodie des ersten Teils wiederkehrt, begleiten nicht mehr nachschlagende Achtel, sondern gleichmäßig fortlaufende im Staccato, die bis zu dem modulatorisch reich gestalteten Schluß die Melodie forttragen.

Neun Takte vor Schluß bringt die Melodie bei „Tropfen“ eine gleiche Wendung wie in „Unbewegte laue Luft“ op. 57 Nr. 8 bei der Stelle: „die Fontäne nur“.

Quelle für den Text: dieselbe wie bei Nr. 1.

Nr. 3. Die Spröde (Ich sahe eine Tigrin).

Brahms greift auch hier vom Genrebild weiter zum eigenen Leben. Den ersten Teil gibt er als kleine Szene. Gleich die eigenartige Einleitung mit ihren synkopischen Herüberbindungen und dem Absprung von der None zur Terz (Takt 3 und 4) wirkt zugleich schalkhaft und fremdartig. Im Gesang überrascht die Wendung von *A* dur zum *D* moll (Takt 5–6) und weiter der schnelle Harmoniewechsel, bis mit den Worten „und doch mit meinen Tränen“ alles Fremdwirkende aufgegeben und allein der Ausdruck neugestaltet wird. Vielleicht ist noch die Stelle „Und du so eine zarte, holdselge Kleine“ (mit den schwelgerischen Terzen im Klavierpart) und dem Septimeneintritt bei *so* eine italienisch gemeint, aber dahinter steht doch der Künstler, der mit rascher Wendung das Allgemein-Menschliche, das Rührende auch aus dem Zufälligen heraushebt und durch eigene Züge (vgl. den Vorhalt bei „Seufzen“) belebt. Von weitem erinnern Teile der Melodie an Pergoleses bekanntes Lied „Ninetta“.

¹⁾ Andere Regenlieder bietet Brahms in op. 70 Nr. 4 („Abendregen“), op. 59 Nr. 3 und 4 („Regenlied“ und „Nachklang“).

Der Schluß ist ganz ähnlich gestaltet dem des Robert Franzchen: „Lieber Schatz, sei wieder gut mir“ („Für ein Ros wärs zuviel Dorn“).

Das Ritornell der letzten Takte bringt die Verlängerung des ersten Motivs.

Brahms hatte als Unterlage für seine Komposition ursprünglich den Originaltext von Kopisch aus dessen „Gedichten“ (1836) benutzt, der folgendermaßen lautet:

Ich sahe eine Tigrin
im dunklen Haine,
und doch von meinem Weinen
wie wurde zahm sie!

Sah auch vom Wasser Steine,
ja Marmorsteine,
wie Tropfen fiel nach Tropfen,
so weich wie Rahm sie!

Und du, so eine zarte,
holdselge Kleine,
Du lachst zu meinem bittern,
ja bitterm Gram hie.

Nach Erscheinen der ersten Ausgabe seines Liedes nahm er aber Anstoß an den gequälten Reimen: „zahm sie“, „Rahm sie“, „Gram hie“ und bat seinen Freund Hermann Levi (seinerzeit Hofkapellmeister in München), bei Paul Heyse in München eine Verbesserung des Gedichts anzuregen. Über diese Verbesserung, die Brahms von der zweiten Auflage seiner Komposition an mit den Noten drucken ließ, schreibt er an Levi Anfang des Jahres 1872: „Heyse hat seine Sache so vortrefflich gemacht, daß ich mich recht ärgere, nicht darauf (NB. für die erste Ausgabe des Liedes) gewartet zu haben.“ (Vgl. Brahms-Briefwechsel 7. 97, herausgegeben von Leopold Schmidt).

Nr. 4. O komme, holde Sommernacht.

Eines der volkstümlichsten, frühlingsmäßigsten Lieder von Brahms. Es beginnt fast wie ein Studentenlied — so frisch entwickelt sich die Melodie über wogenden Achtelfeldern und dem Mitklang der Baßstimmen. Auch der Mittelsatz fügt sich dem volkstümlichen Ton, wenn er auch modulatorisch üppige Farben mischt. Veränderungen und Umbildungen begleiten alles bis zu dem fröhlichen Beschluß. Das leicht übersehbare Lied muß sehr zart vorgetragen werden, da gerade hier die Gefahr der Vergröberung vorliegt.

Quelle für den Text ist Grohes Sammlung; Reime und Reisen (Mannheim 1861); die Überschrift lautet dort: Sommernacht.

Der Dichter Melchior Grohe, geb. 1829 in Mannheim, hatte Philologie studiert und lebte als Privatmann meist in Italien. Wie Kopisch, dem Dichter von Nr. 1—3 unseres opus, stand auch Grohe in vielen seiner frühen Lieder ganz unter Platens Einfluß.

Nr. 5. Schwermut (Mir ist so weh ums Herz).

Von starkem Ausdruck getragen zieht sich die Melodie lastend dahin. Schon das Vorspiel des Klaviers ist ergreifend, wie für Streicher geschrieben mit seinem hervortretenden Bratschengang. Große Eindruckskraft liegt in der reichen Harmonie, in dem scharfen schneidenden dynamischen Kontrast, der die durch Pausen vorbereitete Betonung vor der Stelle „vor Schmerz“ noch heraushebt. Bei „gedankensatt“ kehrt das Motiv des Einleitungsritornells wieder, mit neuen Modulationen.

Nach der düstern Größe und Einförmigkeit des Beginns wirkt der Mittelsatz „möcht ich das Haupt“ förmlich belebend, sehnd-leidenschaftlich. Die nachschlagenden Halben im $\frac{1}{2}$ Takt scheinen das Müde, Lebenssate zu betonen, wie wenn der letzte Schlaf alles zudecken wollte.

Am Schlusse steht die von Brahms so geliebte Sext („Wonnevoll“) — ebenso bei allen drei folgenden Liedern.

Das vorliegende ist das erste der sieben Lieder mit Text von Candidus, den Brahms als Dichter sehr schätzte. — Candidus (1817—1872), der einem altelsässischen Pfarrergeschlechte entstammte und ganz als Deutscher dichtete („in Frankreich geboren, durch und durch deutsch gesinnt“ schrieb er einem Freunde), wirkte als Pfarrer in Nancy und vom Jahre 1858 ab in Odessa. Er starb in der Krim; seine Heimat hat der ausgezeichnete Theologe, Philosoph und Dichter, den Jakob Grimm und Ernst Moritz Arndt ihrer Freundschaft würdigten, nur bei einem kurzen Besuche wiedergesehen. Seine „Vermischten Gedichte“ sind im Jahre 1869 in Leipzig im Drucke erschienen. — Auch Rob. Schumann hat ein Lied von Candidus komponiert: „Husarenabzug“ op. 125 Nr. 2.

Nr. 6. In der Gasse (Ich blicke hinab in die Gasse).

Die ersten Takte der balladenhaft gestalteten Musik zu Hebbels trübem Text erinnern von fern an das „lustige Beisammensein der Landleute“ aus Beethovens „Pastorale“, — ein neuer Beweis für die Vieldeutigkeit der Musik. Im 5. und 6. Takt sinkt alles gedankenschwer zurück. Nach dem Worte „Fenster“ glaubt man, aus dem Klavier ein höhrendes Echo zu hören. Es klingt in den Bässen weiter, doch verzerrt, als es heißt: „Wie hell bescheine es der Mond“. Die Begleitung

wird fahl, gleichmäßig, bis sich im Basse wieder das leitende Motiv meldet. An solchen dichterischen Feinheiten ist die Musik nicht arm, so auch bei der im Text so unpoetischen Stelle: „Es gibt soviel zu beleuchten“, wo der belebende Harmoniewechsel die Worte hebt, oder am Schluß, wo die plötzlich auftauchenden Pausen in der Begleitung das Nichts gespenstig umgaukeln.

Das vorliegende, im Beginn an Heines „Doppelgänger“ erinnernde Lied ist das erste, der von Brahms in Musik gesetzten Gesänge von Hebbel, über den der Meister Eduard Behm gegenüber einmal äußerte, er sei „unkomponierbar“ (vgl. Eduard Behms Aufsatz: „Aus meinem Leben“ in der deutschen Tonkünstler-Zeitung, Berlin 1911).

Das von Hebbel: „München, 3. Dezember 1836“ datierte Gedicht ist zuerst im Leipziger Musenalmanach für 1840, herausgegeben von Friedrich Rückert, unter dem Titel „Spuk“ gedruckt worden; später nahm es Hebbel in den Zyklus: „Ein frühes Liebesleben“ auf. — Noch zwei andere Gedichte Hebbels hat Brahms in Musik gesetzt: „Vorüber“ als Lied (op. 58 Nr. 7) und „Abendlied“ als Quartett für Sopran, Alt, Tenor und Baß (op. 72 Nr. 3).

Nr. 7. Vorüber (Ich legte mich unter den Lindenbaum).

Zu Beginn begegnet eine typisch Brahms'sche feingeschwungene, behagliche Melodie von langem Atem. Im Verlaufe des Liedes finden sich eine ganze Reihe charakteristischer Einzelheiten, von denen nur hervorgehoben werden mögen: die Melodiewendung bei „sie sang“ mit den Harfenarpeggios in der Begleitung, bald darauf die zweimaligen Vorhaltschleifen bei der Stelle: „süßeste Traum“. Hier wird zugleich die Melodie gehoben, und in den Klavierpart schluchzt die Nachtigall hinein¹⁾.

Auch im weiteren Verlaufe fehlt es nicht an Feinheiten, so z. B. bei der Stelle: „erwacht“ mit den plötzlichen Erschrecken schildernden Sextolen, und bei der weiteren Stelle: „nun ist sie fort“ mit ihrer dämmernden Modulation (Trugschluß).

Der Schluß bringt eine schöne Steigerung.

Das von Hebbel: „Bodenbach, 10. Oktober 1861“ datierte Gedicht, das er noch am nächsten Tage seiner Gattin Christine sandte, nahm er später in den Zyklus: „Ein frühes Liebesleben“ auf. — Es gehört wohl zu den verstiegensten unter den von Brahms gewählten Texten. Man weiß zuerst nicht, ob bei der Stelle: „verglühte Asche“ das Wort „verglühte“ das Imperfekt des Zeitworts oder Adjektiv ist (NB. es ist doch wohl Adjektiv).

¹⁾ Ähnlich wie hier ist in dem bekannten Liede „Auf die Nacht in der Spinnstubb“ op. 107 Nr. 5 der Abstieg bei der Stelle geformt: „Tränen rinnen mir übers Gesicht“.

Nr. 8. Serenade (Leise, um dich nicht zu wecken).

Durch das ganze Lied — nur unterbrochen durch den Mittelsatz — geht Gitarrenbegleitung, die hier nicht nur den Serenadencharakter, sondern auch die spanische Umwelt andeutet (die Angebetete heißt: Dolores). Aber Beginn und Schluß der Musik führen überhaupt nicht nach dem Süden, sondern nach Norddeutschland: alles klingt zwar zierlich, ist aber im Ausdruck eher herb als schwelgend, die fragende Melodie prägt sich dem Ohr nicht leicht ein, — namentlich nicht das etwas fremd wirkende *g* im 4. Takte der Melodie bei „nicht“ (in der Ausgabe für tiefere Stimme: *e*). Zu Anfang der dritten Strophe („Schwingt auch, Töne meiner Zither“) kehrt die Weise der ersten wieder, aber wärmer, in höherer Lage. In sehr feiner Weise werden im Ritornell nach „Brunnen seinen Tau“ schon die niederfallenden Tropfen des Springquells angedeutet. Vorher, bei der Stelle: „Also zittert leise klopfend“ bereiten die sinnlichen italianisierenden Terzen auf die Wärme des Mittelsatzes vor: „Ist denn liebliche Dolores“, eine über dem Orgelpunkt sich hinaufschwingende, gesangvolle, nach Art italienischer Sänger köstlich gesteigerte Melodie, deren Sextenbegleitung zu den Worten „für kein Perlenwörtchen Raum“ uns in der Tat in südliche Gelände versetzt. — Nach der Modulation am Ende des Satzes bei dem vordringenden Harmoniewechsel (bei „dringt“) kehrt die Anfangsweise wieder, die bei der mit „*sostenuto legato*“ bezeichneten Stelle in Melodie und Begleitung gesteigert, üppiger erscheint.

Das Ganze eine Komposition, die unter Brahms' Liedern eine Ausnahmestellung einnimmt.

Brahms fand das Lied in Schacks „Gedichten“ (1867). Dort lautet der Text:

Str. 5: noch eine Stunde.

Str. 5: ihn so heiß umschlingt.

Schacks Original hat noch zwei weitere Strophen, die Brahms ausgelassen hat.

Op. 59. Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte komponiert. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann, erschienen 1873.

Nr. 1. Dämmerung senkte sich von oben.

Dichtung und Musik des Liedes bieten mancherlei Probleme. Die mystischen Verse des 78jährigen Goethe gehören zu dem Zyklus: Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten. Das Wasser des Sees

liegt in völliger Finsternis, läßt aber noch den Widerschein des geschwärzten Himmels über ihm erkennen. Der aufgehende Mond erst gibt der Landschaft, in der bis dahin noch alles ungewiß fürs Auge war und das Nahe ferner erschien, Licht und Schatten; die gleich Haaren herabhängenden dünnen Zweige der schlanken Weiden des Ufers spiegeln sich im Wasser, hin und herschwankende Schatten werfend. Daß nicht anbrechende Nacht, sondern Schauen, Erfühlen, Kühle bringt, Tageslust und -leid stillt, daß das Sehen, das Auge die Beruhigung schafft, ist eine psychologisch tiefe und hochpoetische Wendung.¹⁾

Über der Einleitung der Komposition lasten dunkel und schwer-mütig stockende Dämmerung und Traurigkeit; die Grundstimmung wird durch den Baß des Vorspiels gegeben, das in Melodie und im Klavierpart noch öfters erscheint. Erst im 13. Takte bei: „doch zuerst“ wird die Musik etwas heller, schwebender, freundlicher. Hier erscheinen zum ersten Male die Synkopen in der rechten Hand der Begleitung, die fortan dem Liede das Gepräge geben. Nur zwölf Takte hindurch werden zu den Baßgängen des Beginns die Synkopen durch rieselnde Sechzehntelfiguren abgelöst, die die Melodie zu den Worten „alles schwankt ins Ungewisse“ musikalisch vertiefen, in eigenes Erleben übertragen. Bei den für Goethes Alterstil charakteristischen Worten: „schwarz vertiefte Finsternisse“ kehrt die am Anfang bei „doch zuerst“ erklungene Melodie mit ihren charaktervollen Baßgängen wieder, doch tiefer gelagert.

Von schönen Einzelheiten, die der weitere Verlauf des Liedes bringt, seien noch hervorgehoben: die verschärfte Vorhaltswirkung im dritten Takte nach „ruht der See“, dann wenige Takte später der Silberglanz in der Klavierbegleitung, in der hohen Lage in Harmonie und Farbe, der die traumartige Stimmung in Strahlen des Mondes verklärt, weiter die hier zum dritten Male erklingende Melodie bei „durch bewegter Schatten Spiele“, der lösende, befreiende Quartsextakkord bei „sänftigend“ und der beruhigende Schluß.

Die Dichtung hatte Brahms durch eine Komposition seines Freundes Hermann Levi kennengelernt, die ihn zu der seinigen anregte; er nahm sogar vier Takte des Levischen Liedes in sein eigenes herüber. Der „bestohlene Komponist“ weiß davon folgende hübsche Geschichte zu erzählen: „Mein Lied war eben fertig geworden, aber noch nicht niedergeschrieben (es mag 1870 oder 1871 gewesen sein), da brachte Brahms mit mir einen Abend bei meiner Hausfrau, Frau von Poetz in Karlsruhe, zu. Auch die Sängerin Fräulein Johanna Schwartz, jetzt Hofschauspielerin Frau Hanstängl-Schwartz in München, war anwesend. Ich schrieb schnell die Singstimme des Liedes mit Bleistift auf, und Fräulein Schwartz sang es vom Blatt. Drei Tage später

¹⁾ Vgl. G. v. Loeper, Goethes Gedichte (1883) 2, 255.

der eintönige Ruf auch die Achtelgänge, die dem Wallen des Regens gleich, eintönig und doch vielbewegt, gleichmäßig und wieder in sich verschieden die Melodie begleiten. Ein Bild der Unruhe und auch stiller Träumerei. Mit starker Eindringlichkeit sind Melodie und Begleitung gleichmäßig geführt, unterbrochen und wieder geleitet von den Rufen in Baß und Oberstimme, die Modulationen und Steigerungen vortreiben. Erstarkende Baßlinien und Wiederholungen führen weiter, bis sich bei der Stelle „Welche Wonne“ das gesamte Bild ändert: die Bässe, schweren Regentropfen gleichend, fallen dumpf hernieder, der Klavierpart schließt sich dem Fallen und Gleiten an, während die Melodie weit und weiter ausgreift, bis sie zu gewaltiger Steigerung und zum Höhepunkt bei den Worten „den neu erwachten Düften seine Kinderbrust zu lüften“ sich aufrafft. Wogend und rieselnd leitet das Zwischenspiel zum Mittelsatz, der geheimnisvoll anhebt: „wie die Kelche, die da troffen“. Mit dem Fühlen und Erleben ist auch das Bild versunken. Die Begleitung folgt dem innerlichen Gesang, hebt und verstärkt ihn durch breite fließende Akkordreihen, um allmählich zu verschweben, zu verklingen. Aus dem Schweigen erlöst die Melodie des Anfangs („Walle Regen“), mit der die wehmütige Stimmung des Beginns verstärkt wiederkehrt. Das Nachspiel ist wie die Begleitung ein Kunstwerk für sich: man sieht das Bild: den absterbenden Regen, der nach und nach vertropft, und sieht aus dem Bild noch stärker sehnsüchtiges Träumen, verzagtes und doch gläubiges Hoffen.

Die Melodie unseres Liedes hat Brahms in dem Schlußsatz seiner zweiten Violinsonate in *A* dur op. 100 verwandt.

Die Bedeutung des Regenliedes wurde in Brahms' Freundeskreise erkannt. Frau Schumann sagte, man könne sie tagelang mit sich herumtragen, und Frau von Herzogenberg schreibt dem Komponisten am 24. November 1883: „Gestern versuchte ich meine schwache Kraft an dem alten Regenliede, aber da versagte es inwendig; denn ich fing an zu heulen“, und drei Jahre später heißt es in ihrem Briefe vom 31. Dezember 1886: „Mit welcher Freude umarmte ich im ersten Satze (der Violinsonate) die Melodie des Klaus Grothschen Liedes“.

Das erste der von Brahms komponierten Lieder seines nahen Freundes Klaus Groth in Kiel, dem Autor von Nr. 3, 4, 7 und 8 unseres Opus, ferner von „O wäfst ich doch den Weg zurück“ (op. 63, Nr. 8), „Wie Melodien zieht es“ (op. 105, Nr. 1) usw.; den Verleger Rieter bat Brahms am 23. Dezember 1873, das op. 59 an den Dichter zu schicken, indem er hinzusetzte: „Es ist doch eigentlich eine pflichtschuldige Steuer von uns. Sagen Sie meinen herzlichsten Gruß dazu“. — Das Gedicht fand Brahms in Groths Sammlung: „Hundert Blätter Paralipomena zum Quickborn“ (1854). Während der Quickborn plattdeutsche Texte bringt, sind die Lieder der „Hundert Blätter“ in hochdeutscher Sprache gedichtet.

Nr. 4. Nachklang. (Komponiert 1873.)

Ein Nachklang des Regenliedes, mit der gleichen Melodie beginnend, dann aber etwas abweichend, im Ausdruck des Schmerzes noch gesteigert. (Man vgl. die Takte 16—19 mit dem langsamen Satze von Beethovens *Cis moll*-Sonate op. 27.) Bei „wenn die Sonne“ wird die Stimmung etwas freier, weniger bangend, dann aber sinkt alles wieder zurück. Das Ganze endet melancholisch in Dur. — Den Text hatte Groth im Jahre 1856 in Bonn gedichtet und seinem Freunde Hofkapellmeister Albert Dietrich in Oldenburg gesandt, bei dem es Brahms fand. — In die Sammlungen von Groths Gedichten sind die Verse nicht aufgenommen.

Eine frühere, schon aus den Jahren 1862 oder 66 stammende Komposition desselben Gedichts, die Brahms nicht in den Druck gegeben hat, und die erst im Jahre 1908 durch die Deutsche Brahms-Gesellschaft als Einzeldruck für ihre Mitglieder veröffentlicht worden ist, folgt im Anhang unserer Sammlung als letztes Lied. Vgl. darüber hier S. 198.

Nr. 5. Agnes (Rosenzeit, wie schnell vorbei).

Das Lied ist fast strophisch gehalten wie auch das Gedicht, das Mörike „Refrain-Liedchen“ nannte. Brahms' Melodie ist echt volkstümlich, knapp im Umfang, leicht in der Linienführung und doch ausdrucksstark in der Ausnutzung der Intervalle. Eigen wirkt die durch die Wiederholung eines Taktes hervorgerufene fünftaktige Periode mit dem fortwährenden Wechsel zwischen $\frac{3}{4}$ und $\frac{2}{4}$ Takt. Die Melodie bleibt im allgemeinen die gleiche. Nur bei Stellen wie „mir krankem Blut“ beim zweiten und dritten Male und in den weiteren Strophen finden wir in der Singstimme die Höherlegung, die in der ersten Strophe im Klaviersatz steht.

Reizvoll ist die wechselnde Klavierbegleitung zur gleichen Melodie, die Brahms später auch in seinen 49 Volksliedern anwendet und die jede Stimmung der Textstrophe in ein eigenes Bild kleidet. An Vorbildern dafür wären u. a. zu nennen: Beethovens „Bußlied“ und Schuberts „Im Frühling“. — Besonders eindringlich erscheint das Chroma der Begleitung in der Schlußstrophe.

Hugo Wolfs Komposition desselben Textes ist in den letzten Jahrzehnten weit bekannt geworden.

Brahms fand die im Jahre 1831 entstandenen Verse in Mörikes „Gedichten“ (1838); Mörike hatte sie für seinen Roman „Maler Nolten“

bestimmt, in dessen zweitem Bande sie zugleich mit einer Komposition von Hetsch erschienen sind.

Die vielen Repetitionen — schnell vorbei, blieben treu usw. usw. — sind nicht etwa von Brahms hinzugesetzt, sondern stehen in Mörikes Gedicht.

Nr. 6. Eine gute, gute Nacht.

Das kleine Lied ist einfach, ohne große Steigerungen komponiert, mehr aus der Stimmung des Augenblicks geboren. Begleitung und Gesang durchdringen sich in echt Brahmscher Art und schließen sich zu einheitlicher, durch viele Einzelfäden laufender Wirkung zusammen. In Takt 5 wirkt das unvermutete *forte* wie ein trotziger Vorwurf, ähnlich in Takt 13 und 11 vor Schluß: daß du sie gewährest. Die Achtelfigur im ersten Takte, die sich im Zwischenspiel wiederholt, hat etwas Lokkendes, Zärtliches an sich, und in der zweiten Strophe ist die Begleitung noch kosender und neckischer als in der ersten. Von besonderer Bedeutung ist der Schluß: der Liebende scheint sich nur schwer von seinem Mädchen loszureißen.

Brahms fand den Text in Daumers „Polydora“ ein weltpoetisches Liederbuch (Frankfurt a. M., 1855) im zweiten Band unter der Abteilung: Russisch. Über Polydora vgl. op. 46 Nr. 1, hier S. 49.

Nr. 7. Mein wundes Herz verlangt nach milder Ruh.

Unruhig und zerklüftet beginnt die Einleitung des Klaviers. Bindungen kreuzen und spannen sich gegen die Schwerpunkte, Motivfragmente begegnen und hemmen sich, bis sie ein sehrender Aufschwung zum Verklingen bringt. Dann setzt der Gesang mit scharfer, winklig geschnittener Melodielinie ein, und der Baß folgt kanonisch, die Melodiewerte um die Hälfte verkürzend. Kaum hat die Nachahmung den Gesang eingeholt und ist zur Begleitungsformel geworden (bei: Es fliegt dir weinend), da beginnt auch der Baß die Hauptmelodie aufzunehmen, diesmal in der tieferen Sexte. Diese kontrapunktischen Ansätze, die nirgends Selbstzweck werden, sondern beim Aufstieg des Gesangs „hauche sie ihm ein“ gleich wieder hinter schwellender, wärmerer Begleitung zurücksinken, leben auch im Zwischenspiel auf. Schon die ableitende Figur in Takt 11 (nach: „ein“) kann als Ableitung aus den ersten Melodietakten gelten, dann aber nimmt sie der Baß auf und die Singstimme kontrapunktiert in der Gegenbewegung („Es fliegt dir weinend“), während zugleich die Begleitungsfigur die Bewegung auf- und abwärts in der Verkürzung aufgreift. Trotz dieser kunstvollen Führung, die auch in die folgenden Takte übergeht, ist die Melodie doch innerlich reich und stark und führt in breiter, weit ausschwingender

Linie zurück zur Aufnahme des veränderten Zwischenspiels und der Anfangsmelodie. Wieder kommen Nachahmungen, die Wunsch und Sehnen von allen Seiten her klingen lassen. Die fallende Quintlinie bei der Stelle: „O lächle fort“ greift die Oberstimme gleich in rhythmischer Verkürzung auf, Tenor und Baß singen sie der Stimme nach und wenden sie gleich danach nach Dur. Über allem liegt aber einheitliche Stimmung, ein Sehnen, das wächst und schwärmerisch betet: „Mein Stern bist du“. In gläubigem, überquellendem Glücksgefühl verklingen über weicher Harmonie die letzten Seufzer: „Mein Pol, mein Stern“. Der Schluß: „mein Stern bist du“ bringt wieder die fallende Quinte, diesmal jedoch verlängert und vom Baß weiter getragen, bis alles vom wohligen, warmen *E* dur überstrahlt wird.

Die Dichtung entnahm Brahms Klaus Groths Sammlung: Hundert Blätter, Paralipomena zum Quickborn, (1854), in der Abteilung: Klänge. Nr. 8. **Dein blaues Auge hält so still.**

Weite Spannung liegt über dem ersten Takt: die Weise, wie von einer Violine gesungen, strebt dem aufwärts eilenden Baß entgegen und breitet sich zu einer wohligen Melodie, über der Frieden und stilles Hingeben liegt. Der Gesang setzt einfach, fast erzählend ein, es ist, als ob es in dieser liebestrunkenen Stimmung nichts zu singen gäbe, als ob alles nur zu fühlen sei, als könnten Leidenschaft und Leben das Glück der Stunde brechen. Die Begleitung scheint ein einziges Liebesgedicht, still und gläubig hinschwärmend. Die Erinnerung wirft Schatten auf das Bild: die Begleitung wird glühend, zehrend, mit Dissonanzen durchsetzt, realistisch („es brannte“ und „schmerzt“). Um so tiefer wirkt der Gegensatz, die Rückkehr zur andachtstrunkenen Träumerei. Wieder singt die Begleitung ihr Lied, über das die Singstimme ihre klare, aller Schwere entbundene Melodie breitet. Es sind nur die Töne des Dreiklangs, die die Worte „und wie ein See so kühl“ tragen.

Sehr selten ist bei Brahms aus dieser späten Periode der Zusatz einer Vortragsbezeichnung für die Singstimme (das *f* bei: „ich sehe mich gesund“, „und wie ein See so kühl“).

Die Quelle für die Dichtung ist dieselbe wie bei Nr. 7.

Op. 61. Vier Duette für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte. Berlin bei N. Simrock, erschienen 1874.

Nr. 1. **Die Schwestern.**

Unter Brahms' Duetten wird dies am meisten gesungen. In der Komposition, über deren Entstehungszeit nichts bekannt ist, zeigt sich wieder des Künstlers Vorliebe für magyrische Melodien, wie sie u. a.

auch in op. 69 Nr. 4 zum Ausdruck kommt. Die anmutig-heitere Mollweise klingt wie ein ungarisches Volkslied, dem zum Schlusse der übliche instrumentale Nachtanz angehängt ist. Man hört förmlich die Zigeuner geigen, ihre Oktaven- und Sexten-Schleifen herüberziehen, um gleich danach mit fest zugreifendem Staccato (das wieder zur Molltonart zurücklenkt) zu schließen. — Das Liebesweh der Schwestern, das in schneidenden Sekunden klagt und seufzt, hat Brahms durch unmittelbares Überspringen zum Dur in stärksten Gegensatz zum Vorangegangenen gestellt. Daß es aber auch mit diesem tragischen Schlusse nicht gar so schlimm gemeint ist, zeigt das leicht hintropfende Ausklingen der Melodie mit dem derben Orchesternachwort.

Das Gedicht ist i. J. 1837 entstanden und 1838 veröffentlicht. Brahms hat es an einigen Stellen leicht geändert. Im Original heißt es:

Str. 2: lichtbraune Haar (statt „nußbraune Haar“).

„ 2: flichtst (statt: flichst).

„ 4: und schlafen (statt wir schlafen).

„ 5: gewendt (statt: gewandt).

In späteren Ausgaben hat Mörike dem letzten Verse noch ein „und“ vorangesetzt, sodaß das Ganze noch schöner und volksliedmäßiger abschließt:

„Und jetzt hat das Liedel ein End“.

Vgl. über das Gedicht noch Mörikes schönen Brief an seinen Freund Hartlaub vom 7. November 1837.

Nr. 2. Klosterfräulein.

Auch dies Duett ist nicht bestimmt zu datieren. — Brahms hielt sich ebenso wie Justinus Kerner an den Volkston: liegende Baßstimmen und eine immer wiederkehrende, beinahe sprechende Instrumentalfigur stützen die einfache Weise mit ihren volkstümlich-schlichten Echowirkungen. Das Gedicht — Kerner hat es 1806 niedergeschrieben und in Seckendorffs Musenalmanach für 1807 veröffentlicht — ist dem schon von Philipp Emanuel Bach komponierten alten „Nonnelied“:

„s ist kein verdrüßlicher Lebe

Als in das Klösterli gehe“

nachgebildet. Neben und vor Brahms haben auch andere Komponisten ihre Kunst an dem Text erprobt, u. a. Friedrich Silcher (1827), Robert Schumann (1849, op. 69 Nr. 3) und Heinrich von Herzogenberg (op. 44 II Nr. 6).

Bei Kerner heißt es:

Str. 1: vorüber, hat mir kein Blümlein gebracht.

„ 2: Wie tief, tief dort unten.

„ 3: Wie weit, weit dort oben (ohne ach, ach).

(Das durch Brahms hinzugesetzte Wort „und“ wirkt nicht ganz volkstümlich).

In späteren Drucken hat der Dichter im ersten Verse die beiden „Ach, ach“ ausgelassen.

Die Verse aus der letzten Strophe des Duettes:

Ach wie weit, wie weit dort oben

Zwei Vöglein fliegen in Ruh




zitiert Frau von Herzogenberg in ihrem an Brahms gerichteten Briefe vom 19. Jan. 1878, in dem sie ihrer Abneigung gegen Wagner stärksten Ausdruck gibt.

Nr. 3. Phänomen.

Brahms schrieb die Komposition im Jahre 1873. Goethes aus mystischer Reflexion keimende Verheißung forderte förmlich zu kunstvoll verschlungener Stimmführung heraus. Dem breiten Sexten- und Terzen-gesang des ersten Teiles folgt bei den Worten: „Im Nebel“ ein Kanon in der Unterquarte, dann Unterquinte, dem sich später ein zweiter in der Oberquart anschließt („zwar ist der Bogen“). Gegen den Schluß steigert sich die Modulation beinahe ins Schwelgerische. — Interessant ist es, daß sich gerade bei diesem der Musik scheinbar wenig entgegenkommendem Texte musikalische Reminiszenzen einstellen. So erinnert die Melodie bei den Kadenz: „farbig beschattet“ und „wirst du lieben“ an Brahms' Minnelied: „Holder klingt der Vogelsang“.

Der berühmte Dirigent Hermann Levi in München, der längere Zeit zu Brahms' wärmsten Verehrern und Freunden gehörte, bis er sich ganz dem Wagner-Kreise zuwandte, schrieb an Brahms am 24. Dezember 1874: „Die *H*dur-Melodie ‚Wenn zu der Regenwand‘ plagt mich dermaßen, daß ich als letztes Mittel, sie los zu werden, zum Briefpapier greifen muß. Könnte ich Dir doch sagen, wie mich dies Lied gepackt und gerührt hat!“¹⁾

Goethes Gedicht, zu der Abteilung: „Buch des Sängers“ im „West-östlichen Divan“ gehörend, entstand im Jahre 1814.

In seiner handschriftlichen Druckvorlage hat Brahms in Takt 10 vor Schluß das „pf“ und  sowie in Takt 8 vor Schluß in den Singstimmen das  Zeichen (entgegengesetzt dem  im Klavierpart) eigenhändig hinzugesetzt.

Nr. 4. Die Boten der Liebe.

Über das Datum der Komposition kann nichts Bestimmtes festgestellt werden. Die Melodie möchte das Fliegen der Boten, das Wehen der Lüfte und das Wogen der Halme mit ihrem schwingenden und schaukelnden $\frac{9}{8}$ Takt geradezu auffangen, — so leicht und luftig schwingt sie vom Anfang bis zum Ende durch.

¹⁾ Vgl. Johannes Brahms im Briefwechsel mit Hermann Levi, Friedrich Gernsheim sowie den Familien Hecht und Fellingner, herausgegeben von Leopold Schmidt, Berlin, Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft. 1910, S. 178.

Bei den Schlußstellen: „vom Liebsten herbei“, „vom Liebsten herzu“ und „ich lieb dich so heiß“ liegt eine Rückung der rhythmischen Schwerpunkte vor, wie sie Brahms des öfteren anbringt; man vergleiche u. a. den Schluß von „Dunkel, wie dunkel“ op. 43 Nr. 1.

Die Begleitung beginnt gleich im ersten Takt „forte“, eine Akzentuierung, die Brahms auch sonst liebt (vgl. op. 107 Nr. 3 (Schwalbe, sag mir an), op. 97 Nr. 2 (Ein Vöglein fliegt usw.)). Eduard Behm gibt dafür in seinen „Erinnerungen an Brahms“ (Deutsche Tonkünstler-Zeitung, Berlin 1911, S. 126) die Erklärung: „Brahms war jeder ungesunden, unangebrachten Säuselei im tiefsten Grunde abhold und setzte nur deshalb an manchen Stellen der Lieder ein *forte*-Zeichen, wo ein *piano* erwartet wird.“

Die Dichtung hat der Komponist, ohne Änderung vorzunehmen, Wenzigs „Westslawischem Märchenschatz“ (1857) entnommen; die Lesart der vorher unter dem Titel „Slawische Volkslieder“ erschienenen ersten Auflage (1830) weist kleine Varianten auf.

Von Wenzig rührt u. a. auch die Übersetzung des durch Brahms berühmt gewordenen wendischen Liedes „Von ewiger Liebe“ her (op. 43 Nr. 1).

*Op. 63. Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte.
Leipzig, Peters, veröffentlicht 1874.*

Nr. 1. Frühlingstrost (Es weht um mich Narzissenduft).

Große, warme Leidenschaft durchpulst das Lied, das Brahms in Rondoform gehalten hat. Gleich die Einleitung gibt das Bild des Begehrens, Aufwühlens, Hinstürmens. Üppig quellende Sexten in der Begleitung tragen die sich steigernden Instrumentalmotive, die von Verlangen und Erwarten singen und die mit dem charakteristischen Sextenaufschwung (*a-fis*) sich zu einheitlicher Linie zusammenhalten. Erst dann setzt mit verhaltener halber Stimme der Gesang mit dem gleichen Motiv ein, wobei der Sextaufstieg noch vom Baß gestützt wird. Wie ein Leitmotiv durchweht diese Baßformel (*a-fis*) den Gesang, bald gesteigert, bald umgebrochen. Und die Melodie singt und drängt darüberhin, verhalten und wieder vorstürmend, bis sie sich befreiend selig in Klang und Koloratur wiegt, — vgl. die Verlängerung der Reime bei „Betrübter“. Gedanken von rüstigem Tun und Streiten, die in der Musik zu kräftigem Akkord schlagen und herben Kampfbildern führen, weichen neuen sehnenenden, schmerzglühenden Motiven, und mit ihnen stellt sich gleich die Sexte in der Begleitung ein, das Symbol des Begehrens, Verlangens. Mit kurzem Zwischenspiel leitet Brahms zur Weise der ersten Strophe — bei den Worten „Wir sind dir alle wohlgesinnt“ — zurück,

dann wechselt die Stimmung, und in der Strophe „Zur Liebsten tragen“ wird die Musik wiegend, fast tanzmäßig, sie scheint mit Lauten- und Gitarrenklängen aufzuwarten, scheint die sinnliche Melodie behutsam auf Händen zu tragen. Doch unter Traum und Glücksvision glüht die Erwartung. Man hört es aus den aufkeimenden Sexten, „Wir wollen, wenn du von ihr gehst“, die in das Bild hineinfahren, hört es aus der Wiederkehr der aufbegehrenden Bässe, die in die Melodie der ersten Strophe und damit zu dem stürmisch erregten, leidenschaftsbrennenden Schluß geleiten.

Die Verse, datiert 12. April 1810, entnahm Brahms Schenkendorfs „Gedichten“ (Berlin 1837).

Nr. 2. Erinnerung.

Eine der innigsten Melodien von Brahms, einfach und diatonisch gehalten und sehr eindringlich in der Wirkung. Die schlichte Hauptmelodie ist durch zwei Zwischensätze unterbrochen. Die Stellen: „Ihr trugt ja das geliebte Bild“ und „Du schönstes halb verhauchtes Wort“ weichen von der einfachen Linie ab und werden in der Modulation reicher und tiefer. Am Schlusse des Klavier-Ritornells nach den Worten „meinen Augen dort enthüllt“ wirkt die Vorbereitung der Synkopen im Ritornell sehr reizvoll. Bei Tempo 1 kehrt die Melodie der ersten Strophe wieder, aber mit Rückungen in der rechten Hand der Begleitung.

Das ganze Werk ist ein Beispiel dafür, wie reizvoll Brahms schlichte Weisen zu bearbeiten vermag.

Die Quelle für die Dichtung ist dieselbe wie bei Nr. 1.

Nr. 3. An ein Bild (Was schaust du mich so freundlich an).

Das Gedicht bot dem Komponisten keine ganz erfreuliche Unterlage. Die Melodien der beiden ersten Strophen sind warm empfunden, fast überschwänglich, doch ist eine gewisse Sprödigkeit nicht zu verkennen. Eigentümlich wirkt im Mittelsatz bei: „Gleich einem, der ins tiefe Meer“ die Steigerung nach den Orgelpunkt-Takten. Auch der Schluß des Klavierparts ist bemerkenswert fein.

Der Herausgeber von Schenkendorfs „Gedichten“ (Berlin 1837) überschrieb die Verse: „An ein Bild, das Porträt seiner Gattin“ und datierte sie: 29. März 1816.

Nr. 4. An die Tauben (Fliegt nur aus, geliebte Tauben).

Ein zierliches Lied, das aus dem präluzierenden, aufsteigenden C dur-Akkord eine leicht eingängliche Melodie ableitet. Trotz der Einfachheit des Liedes gibt es doch überraschende und eigene Züge, so bei den Worten: „Gequälter Mann“ die realistische Wendung in Melodie und Harmonie.

Schenkendorf notierte zu seinem 1837 erschienenen Gedicht das Datum der Entstehung: im Spätherbst 1815 aus Koblenz.

Nr. 5. Junge Lieder I (Meine Liebe ist grün).

Komponiert im Dezember 1873. Das berühmte Lied rührt der Dichtung nach von dem 18jährigen Patenkinde des Komponisten, einem Sohne von Robert und Clara Schumann, her. Brahms hat von ihm außer op. 63 Nr. 6 noch als drittes Lied: op. 86 Nr. 5 „Versunken“ in Musik gesetzt.

Aus der genialen, förmlich in einem Zuge hinstürmenden Komposition sind die anfeuernden Synkopen, die weit ausholenden, wuchenden Bässe, sind der Flug der Melodie, das Grandiose, Stürmische der wichtigen Modulationen bei der Stelle „glänzt wohl herab“ bis „Wonne“ hervorzuheben, die der Überschwenglichkeit durch charakterisierende Ausweichungen in fremde Tonarten Ausdruck geben. Meisterhaft ist das Zwischenspiel des Klaviers mit der liegenden Stimme auf *Fis*. Hier wie so oft¹⁾ schließt Brahms die Strophen mit der Wendung nach der unteren Sext, ähnlich wie in dem gleich gestimmten Liede „Wonnevoll“. Eigentümlich wirkt das *p* in den beiden Schlußtakt des Klaviers, das sich an das wonnetrunkene Lied singt, — man weiß nicht: ist es wie leises Bangen, Zagen und Zweifel, oder: selige Beruhigung.

Felix Schumann hat seine Gedichte nicht im Druck erscheinen lassen.

Nr. 6. Junge II Lieder (Wenn um den Hollunder).

Komponiert im Sommer 1874. Brahms bestimmte die Komposition als Weihnachtsgeschenk für den jungen Dichter und seine von Brahms aufs höchste verehrte Mutter Clara Schumann. Die Komposition zeigt eine zarte Melodie von langem Atem und schöner Linie des Aufbaues. Bei den Worten „dann kos ich“ sind wieder die Modulationen von echt Brahms'scher Eindruckskraft, der fragende Ausdruck des (an Schumann erinnernden) Quintsextakkordes bei „weich bemoost“ wirkt sehr poetisch, und auch das Bildhafte bei den Worten „Und wenn die Glocke erschallt“ findet malerischen Ausdruck.

Wegen des Gedichtes vgl. Nr. 5.

Nr. 7. Wie traulich war das Fleckchen.

Dies und die beiden folgenden Lieder hat nicht der Dichter, sondern Brahms mit dem Titel „Heimweh“ versehen, und die erste Nummer des auf unser Opus folgenden Werkes hat den Titel „Die Heimat“. Man könnte an Fontanes Vers denken: „Der ist in tiefster Seele treu, der die Heimat so liebt wie du“.

¹⁾ Allein in unserm op. 63 noch viermal: in den Nummern 1, 3, 6, 7 und (umschrieben) auch in 9.

Die beiden ersten Strophen unseres Liedes sind gleich geformt, auch in der dritten bleibt die trauliche, einschmeichelnde Melodie fast dieselbe, nur die Begleitung wird stockend. Reizvoll ist der fein modulatorisch gestaltete Schluß bei „mein Sehnen“, wo die Melodie höher, gesteigerter, verinnerlichter wird.

Die Texte zu unserm Liede wie auch zu den beiden folgenden stammen aus Klaus Groths Sammlung: Hundert Lieder, Paralipomena zum Quickborn (1854); sie stehen dort nicht vereint zusammen, erst Brahms hat ein Ganzes aus ihnen gemacht und ihnen die Überschrift: Heimweh I, II, III, gegeben.

Nr. 8. O wüßt ich doch den Weg zurück.

„Die (Grothschen) Gedichte sind herrlich“, schreibt Billroth an Brahms, „und durch Dich schwärmerisch und sinnig zu schöner Musik gestaltet; soweit meine tonliche Vorstellung vom Gesang reicht, würde ich das zweite (O wüßt ich doch den Weg zurück) für das schönste halten und ihm eine ähnliche Wirkung prophezeien, wie der Mainacht, rein musikalisch genommen.“ (Vgl. Kalbecks Biographie 3, 39.)

In dem sehnsüchtigen Liede wird die gefühlsgespannte Melodie durch dunkle Gänge des Basses noch vertieft: es begegnen aufgelöste, zerlegte Akkorde der Begleitung, das Ganze in mystisches Halbdunkel bettend. Am Schluß der ersten Strophe deutet die überraschende Wendung bei „Hand“ vielleicht auf die Frage der Dichtung; gerade dieser Schluß paßt so recht zu der geisterhaften Stimmung der vorangegangenen Worte „o warum sucht ich nach dem Glück“. In der zweiten Strophe wird das Sehnen durch das Chroma der Melodie ebenso stark ausgedrückt wie durch die Gegenstimme des Klaviers. Wie packend schildern später der Orgelpunkt und die nachschlagende Zwischenstimme in der Begleitung die Müdigkeit (bei der Stelle: „die müden Augen zuzutun“) und im weiteren Verlauf das Stillstehen (bei: „der Zeiten Wandel nicht zu sehn“).

Der mit Wiederholungen sonst sparsame Meister hat gerade durch die Repetition bei „der Mutter Hand“, „zum zweiten Mal ein Kind“ und „öder Strand“ vom Vorrecht des Musikers, die Dichtung innerlicher, in der Empfindung tiefer und ergreifender zu gestalten, Gebrauch gemacht.

Zum Schluß bei den Worten: „ringsum ist öder Strand“ begegnet uns die Melodie wie in Strophe 1, aber nach Moll gebeugt, mit anderer, schwerfälliger Begleitung, der Baß mit der Melodie gehend, alle Hoffnung in schwermütigem Klang begrabend.

Wegen des Textes vgl. auch Nr. 7.

Nr. 9. Ich sah als Knabe Blumen blühen.

Von Beginn bis zu Ende erinnert sich hier Brahms Schubertscher Weisen: das Hauptmotiv aus dem letzten Liede, das Schubert komponiert hat: „Die Taubenpost“ (aus dem Schwanengesang) begleitet uns bis zum Schluß. Für den Inhalt der Brahms'schen Komposition ist diese Reminiszenz bezeichnend: „sie heißt: die Sehnsucht!“ lautet die hervortretende Stelle in Schuberts Liede. Das Ganze entzückt durch meisterhafte musikalische Arbeit, aus der nur die fließenden Begleitstimmen gegen die Melodie, die Veränderung der Tonart bei „es war ein Duft“, der innige, Sehnsucht atmende Bratschengesang im Klavierpart bei der Stelle „wo mag er geblieben sein“, die herrlichen Modulationen und ausdrückenden Synkopen hervorgehoben seien. Später bringt bei „er war so frisch“ die Singstimme unerwartet das Motiv der Begleitung der ersten Strophe, während das Klavier die Melodie der Singstimme aufnimmt, — die Rollen sind vertauscht. Wer den Schluß „es war der Jugend Glanz“ einmal einsam am Klavier in sich aufgenommen oder vollendet singen gehört hat, wird den Eindruck für sein Leben behalten. Wegen des Textes vgl. Nr. 7.

Op. 66. Fünf Duette für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte. Berlin bei N. Simrock, erschienen 1875.

Nr. 1 und 2. Klänge Nr. I und II.

In der zweiten Strophe des ersten Duettts bringt bei der Stelle: „Und die Blumen müssen welken“ die Altstimme einen Kanon in der unteren Quint in Gegenbewegung. — Mit den vier Anfangsnoten vom zweiten Duett („Wenn ein müder Leib begraben“) beginnt auch der zweite Satz der Brahms'schen Klaviersonate op. 2 in *Fis moll* und (mit anderem Rhythmus) das Scherzo derselben Sonate.

Das Gedicht für beide im Jahre 1875 komponierten Duette entnahm Brahms dem Grothschen Werke: „Hundert Blätter, Paralipomena zum Quickborn“ (1854).

Die *Arpeggio*-Zeichen im Klavierpart sind von Brahms in der handschriftlichen Druckvorlage nachträglich hinzugesetzt worden.

Nr. 3. Am Strande.

Das Datum der Komposition ist nicht bekannt.

Der Dichter des Duettts, in dem die kanonische Führung der Singstimme in Strophe 2 besonders reizvoll wirkt, war als Theologe in Hannover tätig; er war ein Großneffe von Brahms' Lieblingspoeten

Ludwig Hölty, dem Mitgliede des Göttinger „Hains“ und Autor der „Mainacht“ und des „Minneliedes“.

In Hermann Hölty's Bildern und Balladen (Hannover, zweite vermehrte Auflage 1874) heißt es gegen den Schluß: all' statt alle.

Nr. 4. Jägerlied.

Auch von diesem Duett ist die Entstehungszeit nicht nachzuweisen.

Um den Gegensatz zwischen Frage und Antwort zu charakterisieren, ändert Brahms nicht nur die Tonart und den Rhythmus, sondern auch die Begleitung durchaus. Sehr eindringlich wirkt in den zwei ersten Strophen das Festhalten des *g* zu Beginn und später die resignierende Trauer der einförmigen Melodie mit dem unruhigen Herzklopfen in den Bässen bei „Häslein jag ich“, „Tränen wohl sind es“ und „Jäger was hast du im Herzlein“. — In der zweiten Hälfte des Liedes werden die schmerzlichen Antworten des Jägers durch längerer Ausdehnung und weitere Spannungen der Melodie gesteigert. — An die Jägerumwelt erinnern die Klänge des Waldhorns: Sext, Quint, Terz.

In Candidus' „Vermischten Gedichten“ (1869), denen die Worte entnommen sind, fand Brahms noch die Texte zu sieben weiteren Liedern, u. a. zu dem vielgesungenen „Es kehrt die dunkle Schwalbe“.

Über Candidus vgl. oben die Notiz zu op. 58 Nr. 5, S. 73.

Die ursprüngliche Lesart der Takte 21 und 22 brachte bereits einen Vorklang der leidenschaftlichen Fassung der letzten Strophen:

Trä - nen wohl sind es

mf

In der handschriftlichen Druckvorlage hat Brahms beide Takte gemäß der vorliegenden Ausgabe geändert, wie er auch in Takt 14 das letzte Achtel der rechten Hand des Klavierparts erst nachträglich einfügte.

Nr. 5. Hüt du dich.

Die treuherzige Komposition gehört mit der des Duett's op. 61 Nr. 3 (Phänomen) in das Jahr 1873. — Der Text dieses oft komponierten, noch heute von Männerchören viel gesungenen Gedichtes ist

sehr alt und reicht bis ins 16. Jahrhundert zurück. 1542 findet er sich in Berg und Newbers 68 Liedern (Nürnberg) mit der folgenden Volksweise:

Ich weiß mir ein Maid - lein hübsch und fein. Hüt du
dich! Ich weiß mir ein Maid - lein hübsch und fein, es
kann wohl falsch und freund - lich sein. Hüt du dich!

So beliebt waren Gedicht und Weise, daß sie schon im Jahre 1544 in einem berühmten Quodlibet des Wieners Wolfgang Schmeltzel zitiert wurden. Mit einer neuen Melodie Joh. Friedr. Reichardts nahm Friedrich Nicolai im Jahre 1777 die Verse in seinen „Feynen Almanach“ auf, 1806 wurden sie im „Wunderhorn“ abgedruckt, dem Brahms seine Vorlage entnahm.

Brahms änderte in Strophe 1 das Wort Maidlein in: Mädlein, in Strophe 2: „überzwerch anschau“ in: „verliebt anschau“ und in Strophe 4: „nach ihrem Fleiß“ in: „mit allem Fleiß“.

Op. 69. Neun Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Berlin bei N. Simrock, veröffentlicht 1877. Die Teilung des ausgedehnten opus in zwei Hefte hat Brahms selbst in einem Briefe an Fritz Simrock vom 18. April 1877 angeregt.

In den neun Gesängen wechselt tiefe Schwermut mit heller Lust. Es scheint, als sollten Stimmungen und Empfindungen eines Mädchens künstlerisch gestaltet werden. Brahms hat auch dem Verleger gegenüber zweimal den Wunsch ausgesprochen, die Nummern des op. 69 möchten „als Mädchenlieder angezeigt werden, wenn es auch nicht auf den Titel gesetzt würde“.

Alle neun Lieder entstanden im März 1877.

Nr. 1. Klage.

Das in Rhythmus und Melodie typisch slawisch gestaltete Lied steht in Josef Wenzigs „Westslawischem Märchenschatz“ (1857) mit der Notiz: Böhmisches. Zu Beginn der dritten Strophe heißt es dort: was mich mit Qual erfüllt. Über Wenzig vgl. oben op. 43 Nr. 1, S. 40.

Als Vortragsbezeichnung hatte Brahms ursprünglich „*con moto e grazioso*“ geschrieben und erst in der Druckvorlage „*poco allegro*“ eingefügt, zugleich mit den charakteristischen *piano* im Klavierpart am Schlusse des Ritornells vor dem Beginn der zweiten und dritten Strophe.

Nr. 2. Klage.

Die Reigenmelodie, deren Anmut in einem gewissen Gegensatz zu dem leidenschaftlichen Gedicht steht, erhält ihr charakteristisches Gepräge durch eine oft wiederholte heraufschnellende Instrumentalfigur, die wie aus einer slawischen Tanzmelodie geschnitten scheint. Für beide ist der Eintritt auf dem letzten Takteil charakteristisch.

Auch dieser Text ist Wenzigs „Westslawischem Märchenschatz (1857) entnommen; vorher war er in etwas abweichender Form in Wenzigs „Slawischen Volksliedern“ (1830) erschienen, und zwar unter der Überschrift: „Mädchens Klage“ in der Abteilung: Slowakische Volkslieder.

Aus dem Gedicht hat Brahms die 2. und 3. Strophe unkomponiert gelassen:

Nimm von der eiteln Erde,
O Gott, mich auf zu dir,
Nimmt man den Meistgeliebten
Von allen Burschen mir.

O Gott, mein guter Vater,
Wie strafst du mich so schwer!
Was sonst mich süß erfreute,
Das gibst du mir nicht mehr.

Über Wenzig vgl. op.43 Nr. 1, S. 40.

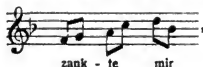
Nr. 3 und 4. Abschied und „Des Liebsten Schwur“.

Dem volkstümlich schlichten „Abschied“, dessen Singstimme mit einer Imitation des Baßganges des Klavierritornells beginnt, tritt in „Des Liebsten Schwur“, einem beliebten Konzertliede, eine ausgesprochen instrumentale Tanzweise gegenüber. Bei der vierten Strophe des zweiten Liedes („Mir schwor der Geliebte“) wird das vorangegangene Klavierritornell als Begleitung verwandt, während die Singstimme eine neue, kontrapunktierende Melodie bringt.

Theodor Billroth schrieb über das Lied an Eduard Hanslick, es sei „von bezaubernder Wirkung, wie der vierte Vers das Zwischenspiel nicht mehr abwarten kann, sondern in dasselbe voll Zuversicht hineinjubelt“ (vgl. Ed. Hanslick, Aus meinem Leben, S. 318).

Quelle für die Texte beider Lieder ist die gleiche wie bei Nr. 1 und 2; ein früherer Abdruck in Wenzigs Slawischen Volksliedern (1830, mit der Notiz: Böhmisches) zeigt viele Varianten.

Die ursprüngliche Tempovorschrift: „Schnell und heimlich“ hat Brahms im Manuskript erst in „Belebt“, schließlich in „Sehr belebt“ geändert. — Im ersten Takte der Singstimme hatte er den Noten noch die Variante hinzugefügt:



die er im Bürstenabzug gestrichen zu haben scheint. — Im Klavierpart dieses und des nächsten Taktes sind die *arpeggiando*-Zeichen im Baß erst später mit Bleistift hinzugefügt worden. Die ersten drei Textstrophen stehen im Manuskript untereinander.

Über Wenzig vgl. oben op. 43 Nr. 1.

Nr. 5. Tambourliedchen.

„Das Mädchen verkleidet sich einmal als Tambour“, so denkt sich Brahms das Liedchen, das mit seinen Wirbel-Triolen so keck und übermütig einsetzt (vgl. seinen Brief an den Verleger Fritz Simrock vom 18. April 1877 über die wenige Wochen vorher entstandene Komposition).

Brahms entnahm die Verse Candidus' „Vermischten Gedichten“ (1869). Über Candidus vgl. oben op. 58 Nr. 5, S. 65.

Nr. 6. Vom Strande.

Die in *A* moll stehende, kräftig bewegte, reizvolle Komposition beginnt eigentümlicher Weise in *F* dur. Bei den Stellen: „Vom Strande, lieb Mutter“ und „vernicht ich die Klagen“ erinnert die Begleitung stark an den Klavierpart von Schumanns bekanntem Liede: „Das ist ein Flöten und Geigen“ aus der „Dichterliebe“. — Auf die typisch Brahmschen rhythmischen Rückungen im Klaviernachspiel der ersten und zweiten Strophe (Einkapseln des $\frac{3}{8}$ Taktes in $\frac{6}{8}$) sei besonders aufmerksam gemacht.

„Aus dem Spanischen“ betitelt Eichendorff eine Reihe von Gedichten, deren drittes unser Lied ist. Die zweimalige Wiederholung der Anfangsverse übernahm Brahms von Eichendorff, er änderte aber:

S. 4, R. 2, T. 3: „ihr Lauf“ in: der Lauf.

„ 5, „ 2, „ 2: „verhielt ich“ in: vernicht ich.

„ 6, „ 3, „ 1: „zum Strande“ in: vom Strande.

(Die beiden letzten Varianten beruhen wohl auf Schreibfehlern.)

Im Manuskript hatte Brahms die erste und zweite Textstrophe untereinander geschrieben, später erklärte er sich aber damit einverstanden, daß der Text „ausgestochen“ wurde¹⁾. Das charakteristische *piano* nach in Takt 21 (später auch bei der entsprechenden Stelle: „zertrümmern“) wurde in der Druckvorlage von Brahms nachträglich eingefügt. — Durch den Herausgeber ist S. 6. R. 3, T. 2 am Schlusse ein $\frac{3}{8}$ hinzugesetzt worden, ebenso S. 8, R. 3, T. 2.

Nr. 7. Über die See.

Den „Liedern und Gedichten“ (1861) Carl Lemckes hat Brahms elf Texte für seine Kompositionen entnommen, und zwar vor unserm Liede bereits vier für Männerchor (op. 41 Nr. 2—5), darunter das vielgesungene: „Marschieren“. — Lemcke, 1831 in Schwerin geboren, wirkte als Dozent für Ästhetik, Literatur- und Kunstgeschichte in Heidelberg, München, Aachen, Amsterdam und Stuttgart; eine Reihe von Romanen

¹⁾ Vgl. Brahms' Briefe an Simrock, Band 2, Berlin 1917, S. 27.

hat er unter dem Pseudonym: Carl Manno veröffentlicht. Weit bekannt wurde Lemcke durch seine in mehrfachen Auflagen erschienenen Werke: Populäre Ästhetik (Leipzig 1865) und: Geschichte der deutschen Dichtung neuerer Zeit (Leipzig 1871).

Im neunten Takte jeder der drei Strophen hat Brahms dem rhythmischen Parallelismus zuliebe die dichterische Vorlage geändert um drei Viertel für die Melodie zu erhalten. Er setzt in:

- Str. 1: „ist ihm mein“ statt: ist mein.
 „ 2: „sinket die“ statt: sinkt die.
 „ 3: „muß ich zurück“ statt: muß zurück.

Nr. 8. Salome.

Das übermütig schelmische Stück erinnert mit seinen trotzigen Rhythmen und starren Bässen von fern an den „Schmied“ (op. 19 Nr. 4). In einem an Eduard Hanslick gerichteten Briefe charakterisierte der große Wiener Chirurg und Musikfreund Theodor Billroth „Salome“ wie folgt: „Ein originelles, sechzehnjähriges, schwarzäugiges Mädchen, toll, übermütig; sehr rasch, sehr leicht, mit natürlicher Grazie und sprudelndem Übermute herauszujubeln“ (vgl. Eduard Hanslick „Aus meinem Leben“ S. 318). Den Text fand Brahms in Kellers „Neueren Gedichten“ (Braunschweig 1851), wo er in der Liederreihe „Von Weibern“ (1846) steht.

Noch zwei Lieder des von ihm hochverehrten Schweizer Dichters hat Brahms komponiert, nämlich op. 70 Nr. 4 und op. 86 Nr. 1.

In Strophe 4 änderte Brahms Kellers Lesart: den stolzen Mann (vielleicht versehenlich) in: teuren Mann.

Nr. 9. Mädchenfluch.

Dieses in leidenschaftlicher Sinnlichkeit hinstürmende, im Rhythmus slawisch gestaltete Lied stammt dem Texte nach aus der Sammlung: „Die Gesänge der Serben“, die Kapper im Jahre 1852 in Leipzig herausgegeben hat; dort steht es unter der Überschrift: „Fluch ihm, Mutter, ich auch will ihm fluchen“.

Der in Prag-Smichow geborene Arzt und Schriftsteller Kapper, der viele Jahre auf Reisen in den Balkanstaaten zubrachte, hat sich durch Sammlung und Übersetzung slawischer Poesien verdient gemacht. Kapper war ein naher Freund des böhmischen Dichters Alfred Meißner, dessen Lied „Nachwirkung“ der junge Brahms komponiert und als op. 6 Nr. 3 veröffentlicht hat.

Brahms änderte:

Str. 5, S. 17, R. 3, T. 1: Jowo in: Jawo mir getrübet.

„ 6, „ „ „ „ 4: denn erst in: dann erst.

Im vorletzten Takt hat Brahms das *Arpeggiando*-Zeichen vor dem dritten Achtel der rechten Hand des Klavierparts erst nachträglich eingefügt. — In Erinnerung an die ersten beiden Strophen des Liedes schrieb Brahms am 15. April 1879 der Freundin Elisabet von Herzogenberg: „Nach Graz aber komme ich und in Kärnten über drei und neun Gebirge, wohin sie wollen“!

Op. 70. Vier Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Berlin bei N. Simrock, veröffentlicht 1877.

Nr. 1. Im Garten am Seegestade.

Dem für Brahms' Schaffen sehr fruchtbaren Monat Februar des Jahres 1877 verdankt das in seiner tiefen Trauer erschütternde Lied seine Entstehung. Eindringlich wirkt im vorletzten Klavierritornell der Nachklang des Vogelgesangs und der bedeutende Übergang zur Anfangsmelodie bei: „Das gibt ein Musizieren“. Zum Schluß scheint Brahms an Schumanns Liederreihe „Dichterliebe“ zu denken, die in der Stimmung des ganzen Liedes merklich durchklingt.

„Das g-mollige $\frac{1}{4}$ Takt (Lied) mit den punktierten Achteln, von Lemcke, — wie heißt es nur“, erwähnt Brahms' Freundin Elisabet von Herzogenberg als eins ihrer Hauptliebtinge zusammen mit dem „Lerchengesang“ (op. 70 Nr. 2) und „Sommerfäden“ (op. 72 Nr. 2).

Unser Text (aus Lemckes „Liedern und Gedichten“ [1861], vgl. op. 69 Nr. 7) zeigt den Dichter in starker Abhängigkeit von Eichendorff. — Der Komponist hat die in der Vorlage fehlende Überschrift hinzugesetzt und auf S. 3, R. 3, T. 2 „Vöglein“ in „Vögel“ geändert.

In Takt 9 vor Schluß hat Brahms das „*più espressivo sempre*“ nachträglich in die Druckvorlage eingefügt. Das auf besonders schönes, mit Randzeichnungen geschmücktes Papier geschriebene ursprüngliche Manuskript trägt die Widmung: „An Fr. Johanna Schwartz mit herzlichem Gruß. — J. Brahms, Wien Febr. 77.“ Über die Karlsruher Sängerin Johanna Schwartz vgl. Kalbecks Biographie 2, 146 und 3, 202.

Nr. 2. Lerchengesang.

Wie das vorige Lied, so ist der ätherisch-phantastische „Lerchengesang“ wahrscheinlich im März 1877 komponiert worden. Auch hier werden wir von fern an Schumanns Art erinnert, besonders durch die Doppelvorhalte in den Ritornellen des Klaviers. — Die bei Brahms seltene Sparsamkeit der Ausstattung des Klavierparts läßt die Melodie besonders stark hervortreten¹⁾.

Von Candidus, der den Text in seinen „Vermischten Gedichten“ (1869) veröffentlichte, rühren u. a. die Dichtungen zu op. 69 Nr. 4: Jägerlied, op. 69 Nr. 5: Tambourliedchen, und besonders op. 72 Nr. 1: Alte Liebe („Es kehrt die dunkle Schwalbe“) her. Vgl. über ihn oben op. 58 Nr. 5.

Nr. 3. Serenade.

Die Dichtung zu der im Mai 1875 entstandenen Komposition entnahm Brahms dem Goetheschen Singspiel: „Claudine von Villa Bella“. Dort sind

¹⁾ „Ich bedaure nur, daß die rechte Hand nicht lieber gleich eine Undezim und Tredezim zu spannen hat, so gern tut sie's!“ schreibt Heinrich von Herzogenberg an Brahms nach Empfang des Liedes am 27. April 1877.

die Verse dem Helden Rugantino in den Mund gelegt, und zwar singt er sei, wie es in Goethes Szenarium heißt: „bald gegen Claudinen, bald gegen Lucinden gekehrt, und sich mit der Zither begleitend“. — Brahms hat Goethes Worte etwas umgestellt; sie lauten vom dritten Verse an im Original:

Sagen, warum
Zärtliche Seelen
Einsam und stumm
Immer sich quälen,
Selbst sich betrügen.

Statt „betrügen“ schrieb und druckte Brahms: „betrüben“; da hier zweifellos ein Versehen vorliegt, ist Goethes Fassung unter den Noten richtig gestellt worden.

Für die Überschrift hielt sich Brahms an das Beispiel Christian Gottlieb Neefes (Beethovens Lehrer), der ein Jahr nach dem ersten Drucke der Verse bereits eine auch von Brahms gekannte Komposition in seiner Liedersammlung „Serenaden“ publiziert hatte.

Ein Neudruck dieser frühesten Musik zu Goethes Gedicht findet sich in: „Goethes Gedichten in Kompositionen seiner Zeitgenossen“, Schrift der Goethe-Gesellschaft 1896, herausgegeben von M. F. — Vier Jahre nach Neefe hat Johann Friedrich Reichardt zwei Kompositionen zu den Versen geschaffen, eine weitere Franz Schubert (1815) und in unsern Tagen noch Max Bruch (op. 49).

Nr. 4. Abendregen.

Die Komposition fällt in den Sommer 1875. Kurz vorher hatte der wenig erfreuliche Briefwechsel zwischen Brahms und Richard Wagner seinen Abschluß gefunden, über den Kalbecks Brahms-Biographie 2, 121 ausführliches Material bringt. Man wird Kalbeck beistimmen können, der die Wahl des Kellerschen Gedichts mit dem Schlusse: „So wird ob meinem fernen bleichen Namen der Ehre Regenbogen stehn“ auf das letzte Erlebnis mit Wagner bezieht. — Bevor Brahms das esoterisch-vornehme, mit dem Regenmotiv beginnende Lied in sein op. 70 aufnahm, hatte er es dem Leipziger Verleger E. W. Fritsch, einem begeisterten Vorkämpfer für Wagner und Brahms, zur Veröffentlichung in Fritsches „Blättern für Hausmusik“ übergeben, in denen es auch im Oktober 1875 erschienen ist.

Die Verse fand Brahms in Kellers „Neueren Gedichten“ (1851); in späteren Auflagen hat Keller einige Varianten angebracht.

In einem an Brahms nach Pörschach gerichteten Briefe vom 10. August 1878 paraphrasierte Frau Elisabet von Herzogenberg unser Gedicht heiter mit den Worten: „Lassen Sie sich mit der Ehre Regenbogen genügen, der sich hoch um Ihre Stirne zieht, und den ob Ihrem fernen bleichen Namen das heitre Pörschach

spielen sieht“. — Andere Vertraute des Komponisten, z. B. Frau Clara Schumann und Professor Billroth, konnten sich mit Kellers Versen nicht befreunden (vgl. Kalbecks Biographie 3, 139 und Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet von Herzogenberg (1907) 1. Band, S. 69).

Zwei weitere Kompositionen von Kellers Gedichten finden sich in Brahms' op. 69, 8 und op. 86, 1.

Op. 71. Fünf Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Berlin bei N. Simrock, veröffentlicht 1877.

Alle fünf Nummern sind im März 1877 entstanden.

Nr. 1. „Es liebt sich so lieblich im Lenze“.

Heine, der seinem im Jahre 1839 zuerst veröffentlichten Gedicht die Überschrift „Frühling“ gab, schrieb in diesem ersten Drucke in Strophe 2:

Das knospet und quillt und duftet und blüht, —
Es liebt sich so lieblich im Lenze!
Die Schäferin seufzt aus vollem Gemüt:
Wem geb ich meine Kränze?

In späteren Ausgaben änderte er aber den ersten und dritten Vers in:

Das knospet und quillt, mit duftender Lust, —
Die Schäferin seufzt aus tiefer Brust:

Brahms konnte es nicht über sich bringen, die Variante, „mit duftender Lust“ stehen zu lassen, die er in seinem Manuskript bereits unter den Noten verzeichnet hatte, noch weniger aber behagte ihm im dritten Verse die ursprüngliche Lesart „seufzt aus vollem Gemüt“, und so entschloß er sich zu einem Kompromiß, bei dem allerdings der Reim zu kurz kam.

Die 1., 2. und 4. Strophe sind bei Brahms in den Hauptzügen gleichartig geformt, besonders kehrt der in der Überschrift herausgehobene Vers: „Es liebt sich so lieblich im Lenze“ dreimal mit derselben Melodie wieder. — Die letzten Takte des Liedes erinnern an den Schluß des 3. Satzes der Violinsonate in *G* dur op. 78 (1880).

In der ersten Strophe und dritten Strophe änderte Brahms Heines Fassung: „sitzt“ und „grüßt“ in: „sitzet“ und „grüßet“ und statt Reuter schreibt er überall: Reiter. — Ursprünglich hatte Brahms über das Lied ebenso wie Heine „Frühling“ gesetzt, diese Überschrift aber in der Druckvorlage eigenhändig in: „Es liebt sich so lieblich im Lenze“ geändert.

Der in seinem Briefe vom 31. 10. 78 geäußerte Wunsch des Komponisten, es möchte im vierten Takte bei „da-hin-es“ der Bindestrich (verschieden vom Gedankenstrich) gestochen werden, ist in der vorliegenden Ausgabe erfüllt worden.

Nr. 2. An den Mond.

In seinem Schreiben am 4. Mai 1877 machte Brahms den Verleger Fritz Simrock darauf aufmerksam, daß einige Lieder, z. B. das vorliegende, sehr hoch lägen und um einen Ton transponiert werden möchten. Aus technischen Gründen scheint es nicht mehr möglich gewesen zu sein, dieser Anordnung nachzukommen, und so ist „An den Mond“ bis jetzt in der Tonart des Manuskripts, d. h. *H moll* gestochen worden; für die vorliegende neue Ausgabe aber wurde, Brahms' Wunsche entsprechend, die für die Stimme weniger unbequeme Tonart *A moll* gewählt.

In dem stimmungsreichen, serenadenartigen Liede mit seinen schwelgerischen Sexten und schwebenden Gegenführungen tritt der Rhythmus



bis zum Schluß stark hervor.

Die Verse sind Simrocks „Gedichten“, neue Auswahl, Stuttgart 1863, entnommen.

Im Manuskript und ersten Druck war auf S. 7 die Singstimme wie folgt notiert:



Sag ihr, 0 - ber tau - send Mei - len seh - ne sich mein Herz nach ihr.

Und ganz ebenso S. 7 und 8 bei den Stellen: „Ferne“, „holder“, „sie zusammenhält“. Es scheint, daß Brahms die melodische Linie nicht durch Achtelnoten oder Punkte unterbrechen wollte. — In die Korrektur des Bürstenabzugs der Ausgabe für tiefe Stimme hat er aber nachträglich angebundene Achtelnoten eingetragen, die deshalb jetzt auch bei unserer neuen Ausgabe in den Originaltonarten hinzugesetzt worden sind.

Die Stellen: „Sag ihr, die ich trag im Herzen“ und „sag ihr über tausend Meilen“ erinnern in der Begleitung an Schuberts Klaviersonate in *D dur*, 2. Satz: *con moto* beim *G dur*-Thema; auch der charakteristische Anstieg zur Unterdominante findet sich dort.

S. 7, R. 1, T. 6 } Die Härte des letzten Baßtones *h* (zur Singstimme: *ais*) steht
 „ „ 2, „ 6 } in der Originalausgabe und in Brahms' Manuskript.

Nr. 3. Geheimnis.

Wie Nr. 2, so gehörte auch „Geheimnis“ zu den Liedern, deren Tonart Brahms nachträglich zu hoch fand und um einen Ton nach der Tiefe transponiert wünschte. Diese Tieferlegung von *G dur* nach *F dur* ist in der vorliegenden Ausgabe zum ersten Male durchgeführt worden.

Der Klavierpart des ausgezeichneten Werkes ist im Charakter eines Wiegenliedes gehalten, der gleiche Rhythmus kehrt bis zum Schluß wieder, schwebende Vorhalte und Orgelpunkte spielen eine große Rolle. Theodor Billroth charakterisierte (in einem an Hanslick gerichteten Briefe¹⁾ die Komposition mit den Worten: „Von zartestem Lilienduft, Mondschein“.

¹⁾ Vgl. Eduard Hanslick „Aus meinem Leben“ (Berlin, 1894), 2, 320.

Den Text fand Brahms in Candidus' „Vermischten Gedichten“ (1869).
Über den Dichter vgl. oben op. 58 Nr. 5, S. 65.

Aus der von Brahms dem Verleger gesandten handschriftlichen Druckvorlage geht hervor, daß seine ursprüngliche Tempo- und Charakterbezeichnung lautete: „Sehr belebt und heimlich“. Über den Takt 13 vor Schluß hatte er ursprünglich: „allmählich immer langsamer“ geschrieben, in der Druckvorlage das Wort „immer“ in „etwas“ geändert und bei der letzten Korrektur auch das „etwas“ gestrichen, dafür aber mit Bleistift ein großes *rit.* eingefügt. — Diese Änderungen waren wohl die Folge der mit größter Liebeshörigkeit gemachten Vorstellungen des Freundes Heinrich von Herzogenberg, der am 27. April 1877 dem Freunde schrieb: „Mit der ‚Frühlingsabenddämmerung‘ gings uns eigentümlich. Wir legten uns so recht hinein und schwelgten das Lied durch und wieder durch. Da fiel mein Auge von ohngefähr auf die Tempo- und Charakterbezeichnung — und wir verstümmten und sahen uns recht erschrocken an. Ich erinnere mich, mit Ihnen über Tempo- und Charakterbezeichnungen gesprochen zu haben, wobei ich mich vermaß, zu behaupten, daß ein ordentlicher Kerl kein Tempo eines gesunden Stückes vergeifen könne. Und doch — o wie langsam hatten wir in unserer Untertanenblindheit geschwelgt! ‚Sehr lebhaft und heimlich‘ steht darüber, — und wir hatten jeden Vorhalt in der linken Hand zur Empfindung gebracht; wie verweilten wir im wonnigen Schauer der beiden gebrochenen Akkorde $\# \frac{4}{d}$ und $\frac{7}{d}$ in der rechten Hand mit dem tief unten synkopierenden *d* — und das alles falsch! . . . Wir wollen das Lied künftig mit gehörig lebhafter und heimlicher Dankbarkeit spielen — aber etwas schmerzlich war uns doch diese Entdeckung, und wir hoffen im stillen, daß Röder¹⁾ sich versieht, und Sie es bei der Korrektur übersehen, und am Ende doch noch vor aller Welt drauf stehen wird: ‚Langsam und heimlich‘“. — Brahms antwortete hierauf zwei Tage später: „Ich muß Ihnen doch zum Dank für Ihren gar lieben Brief gleich schreiben, daß im Manuskript der ‚Frühlingsdämmerung‘ allerdings ‚Belebt und heimlich‘ steht, daß aber dies schon eine Verlegenheitsbezeichnung war — ich dachte, das Lied sei sehr langweilig! Weiter aber steht im Manuskript ‚immer langsamer, *Adagio*‘ und zuletzt gar über den ganzen Takt $\frac{13}{d}$ eine große Fermate!“

Nr. 4. Willst du, daß ich geh?

Den Text des leidenschaftlichen Gesanges entnahm der Komponist Lemckes „Liedern und Gedichten“ (1861), wo er die Überschrift trägt: „Auf der Heide saust der Wind“. Über den Dichter vgl. oben op. 69 Nr. 7, S. 83.

In Brahms' Freundeskreise war das Urteil über die Komposition geteilt. Während Frau Elisabet von Herzogenberg dem Komponisten schreibt, das Lied sei ihr ganz unsympathisch, schon den Worten nach, solche Vorwürfe vertrage man eigentlich nur in volkstümlicher Behandlung, äußerte Theodor Billroth: „Ich kann mir das sehr schön denken, doch diese Lieder erfordern fast dramatische Disposition von Seiten des Sängers“. An Hanslick schrieb er „ein einigermaßen koketter Tenorist (es gibt solche) kann mit ‚Willst du, daß ich geh‘ den meisten weiblichen Wesen den Kopf verdrehen“²⁾.

S. 16, R. 4, T. 2 sind im Septakkord auf *a* vom Herausgeber die $\sharp \sharp$ hinzugesetzt worden. — Im ersten Verse änderte Brahms Lemckes Lesart: „saust der Wind“ in: „weht der Wind“.

Ursprünglich hatte Brahms das Lied ohne Überschrift gelassen, erst in der Druckvorlage schrieb er eigenhändig: „Willst du, daß ich geh“ darüber.

¹⁾ Die berühmte Leipziger Notenstichanstalt.

²⁾ Vgl. Max Kalbecks Biographie, Band 3, S. 139 und Ed. Hanslick „Aus meinem Leben“, Berlin, 2, 320.

Nr. 5. Minnelied.

Eine der bekanntesten Brahms'schen Kompositionen.

„Wenn jemand wissen will, was man musikalisch süß ohne Süßlichkeit, empfindungsvoll ohne Sentimentalität nennt, so muß er dies Lied hören. Sinnige Empfindung ohne bewußte Sinnlichkeit, Verklärung der ersten Liebesschwärmerei; willst Du Dich berauschen, so spiele Dir das Lied einige Male vor dem Schlafengehen, es wird Dich im süßesten Traume begleiten und Dir die glücklichsten Stunden Deiner Jugend zurückrufen“ schrieb Theodor Billroth an Hanslick¹⁾.

Den Text entnahm der Komponist der Sammlung der Hölty'schen Gedichte (Hamburg 1804), deren Herausgeber Johann Heinrich Voß hier wie in allen übrigen Fällen manches eigenmächtig geändert und gestrichen hatte. (Vgl. op. 19 Nr. 1, op. 43 Nr. 2, op. 46 Nr. 3 und 4, op. 49 Nr. 2.) Hölty's ursprüngliche Dichtung, die am 9. Februar 1773 entstanden ist, aber erst dreizehn Jahre nach der Brahms'schen Komposition veröffentlicht wurde, lautet:

Süßer klingt der Vogelsang,
Wann die gute, reine,
Die mein Jünglingsherz bezwang,
Wandelt durch die Haine.

Röter blühet Tal und Au,
Grüner wird der Wasen,
Wo die Finger meiner Frau
Maienblumen lasen.

Freude fließt aus ihrem Blick
Auf die bunte Weide,
Aber flieheth sie zurück,
Ach, so fliehet die Freude.

Alles ist dann für mich tot,
Weik sind alle Kräuter,
Und kein Sommerabendrot
Dünkt mir schön und heiter.

Liebe, minnigliche Frau,
Wollest nimmer fliehen,
Daß mein Herz, gleich dieser Au,
Immer möge blühen.

Vossens Lesart änderte Brahms in der ersten Strophe: „wann die Engelreine“ in: „wenn“, und in der zweiten Strophe: „blühet Tal und Au“ in: „blühen“. — Als Vortragsbezeichnung hatte Brahms ursprünglich nur „Sehr innig“ geschrieben, „Doch nicht zu langsam“ erst später hinzugesetzt.

¹⁾ Vgl. Eduard Hanslick „Aus meinem Leben“, S. 318.

Vor Brahms hatten u. a. Franz Schubert, Felix Mendelssohn-Bartholdy (dieser mit den bei ihm üblichen Textvarianten), Moritz Hauptmann und Louis Ehlert das Gedicht in Musik gesetzt.

Max Kalbeck hat in seiner Biographie (3, 141) auf die eigentümliche Identität des Beginns der Melodie mit Joseph Gungls „steirischem Ländler“ aufmerksam gemacht:



Dem ausgezeichneten Brahms-Kenner Professor Eusebius Mandyczewski in Wien verdanke ich die Mitteilung, daß Brahms später recht bereute, das ursprünglich in *D* dur geschriebene Lied auf den Wunsch des von ihm geschätzten Wiener Tenoristen Gustav Walter in die tiefere Tonart *C* dur transponiert zu haben; nach Brahms' Meinung war die Tonart *D* dur bei weitem geeigneter.

Op. 72. Fünf Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Berlin bei N. Simrock, veröffentlicht 1877.

Nr. 1. Alte Liebe.

Entstehungszeit: Mai 1875. — Es gehört mit zu den schönsten und lohnendsten Aufgaben, den künstlerischen und ausdrucksstechnischen Einzelzügen in diesem tief sinnigen, zu den bedeutendsten Schöpfungen von Brahms gehörenden Liede aufzuspüren. Wie sehnsüchtig, weit in die Ferne träumend klingt der Beginn mit der aus der leeren Quinte und der folgenden Terzverdoppelung mystisch heraufsteigenden Moll-Harmonie, wie überirdisch, weltverloren hebt sich die Melodie bei der Stelle: „Es ist als ob mich leise“, wie ist der Gegensatz zwischen „neuem Glück“ und „altem Liebesharm“ durch die Wiederholung gesteigert! Und all das ist in eine einzige von Beginn bis Schluß festgehaltene Achtelbewegung gespannt, die Steigerung und Abklingen mit gleicher Ausdruckskraft umfängt.

Max Klinger wurde durch das Lied zu einer der schönsten Eingebungen seiner „Brahms-Phantasien“ angeregt. Über Candidus vgl. op. 58 Nr. 5. Candidus' „Vermischten Gedichten“ (1869) entnahm Brahms außer unserem Liede und dem folgenden noch die Texte zu op. 58 Nr. 5, op. 66 Nr. 4 und 5, op. 70 Nr. 2 und op. 71 Nr. 3.

Nr. 2. Sommerfäden.

Zu gleicher Zeit wie „Alte Liebe“ komponiert, stützt sich das Lied wieder auf die erwähnten „Vermischten Gedichte“ von Candidus (vgl. Nr. 1).

In der Musik, die zu den Lieblingswerken von Brahms' nächsten Freunden Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg gehörte, tritt der in der Weise alter Meister behandelte Klavierpart stark hervor. Man beachte die Gegenbewegungen! — Wie im vorigen Liede begegnen auch hier bedeutungsvolle scharfe Dissonanzen, unter anderem in den Takten 6—4 vor Schluß.

„Sind der Menschen Hirngespinnste“ heißt es in Candidus' nicht leicht verständlichem Gedicht.

Nr. 3. O kühler Wald.

Dieses vollstimmige, von Stockhausen besonders gern gesungene Lied, das rhythmisch gern die zweite Halbe betont, wurde im März 1877 komponiert. Außer ihm hat Brahms nur noch ein Gedicht von Clemens Brentano in Musik gesetzt: das Abendständchen („Hör, es klagt die Flöte wieder“), und zwar für sechsstimmigen Chor *a cappella* (op. 42 Nr. 1).

In dem Originalgedicht bilden unsere Verse die Strophen 1 und 3; nicht beachtet hat Brahms Strophe 2:

O Widerhall,
O sängst du ihr
Die süßen Träume vor,
Die Lieder all,
O bring sie ihr,
Die ich so früh verlor!

und Strophe 4:

Im Walde bin
Ich so allein,
O Liebchen, wandre hier,
Verschallet auch
Manch Lied so rein,
Ich singe andre dir!

Nr. 4. Verzagen.

Auch dies Lied stammt aus dem März des Jahres 1877. Gleich mit den ersten Takten entwirft Brahms ein Naturbild: wir glauben das Heranfluten und Zurückgleiten der See zu hören, die rastlose Bewegung nimmermüder Wellen, die wie ein Spiegelbild des „ungestümen Herzens“ herüberböten.

Brahms' Vorlagen waren die im Jahre 1861 veröffentlichten „Lieder und Gedichte“ von C. Lemcke; vgl. op. 69 Nr. 7, S. 92.

S. 14 R. 3 T. 1 ist das zweite Achtel der rechten Hand im Klavierpart (wohl aus Versehen) zweistimmig statt dreistimmig, sowohl in der handschriftlichen Vorlage wie im ersten Drucke.

Nr. 5. Unüberwindlich.

Wie Nr. 1 und 2 im Mai 1875 entstanden, im Gegensatz zu den vorangegangenen vier schwermütigen Nummern des op. 72 heiter-übermütigen Charakters.

Die Dichtung bringt einen schalkhaften Vergleich: Trotz aller Gelübde kann der Held weder der Lockung des Weines, noch dem Zauber der Geliebten widerstehen, deren Treue nicht über jeden Verdacht erhaben ist. — Flasche und Falsche bilden dabei eine lustige Assonanz.

Die Aufgabe, vor der der Komponist stand, war nicht ganz unähnlich der, die sich Schubert bei dem Liede „An die Leyer“ bot. „Ich will von Atreus Söhnen, von Kadmus will ich singen“ beginnt hier der Sänger, der siegesgewiß den Kampf aufnimmt und schwört, sich nun und nimmermehr bezwingen zu lassen. Allein der Reiz des geliebten Gegenstandes bringt Schuberts wie Brahms' Helden ins Wanken. Da rafft er sich zum zweiten Male energisch auf: dem Zauber der Falschen wird er ganz gewiß nicht erliegen (man beachte S. 16 Reihe 4 die gewichtigen, aber verräterisch äußerlich klingenden halben Noten bei der Erneuerung des Schwures). — Indessen auch hier sieht er seine Kraft erlahmen, und dem Glücklich-Unglücklichen bleibt nichts übrig, als sich in heiterer Resignation zu bescheiden.

Von schwelgerischem Wohlklang wie in Schuberts Liede konnte hier, wo u. a. ganz realistisch das Herausziehen des Ptopfens (Brahms läßt realistischweise bei Ppropf das erste f aus) und weinseliger Übermut zum Ausdruck kommen, natürlich nicht die Rede sein. Dafür sucht Brahms' geistreiche Kunst durch Umgestaltung des motivischen Materials immer neue Stimmungsmomente zu bringen; zugleich deutet er an, daß der Held sich ein wenig selbst verspödet.

Sehr lustig wirkt das Scarlattische Zitat mit seinen energisch-prallen Vierteln, seiner altmodischen Verzierung (auf *cis*) und dem beweglichen Achtelabstieg. Es schildert S. 17 Reihe 3 den Einfluß des Weines ebenso bildhaft wie S. 19 Reihe 2 das willkommene Walten der Schere in den Haaren des liebesfrohen, allzu leicht überwindlichen Simson. — Die Quelle für sein Zitat hat Brahms nicht angegeben. Er fand es als Beginn des anonym erschienenen Opus: (Sämtliche Werke für das Pianoforte von Dominic (sic.) Scarlatti, Wien, im Verlage von Tobias Haslinger [als Nr. 133, S. 402]), einer ungewöhnlich umfangreichen, im ganzen nicht weniger als 200 Werke enthaltenden Sammlung, deren ungenannter Herausgeber Carl Czerny in Wien war. Robert Schumann hat das Werk in seiner „Neuen Zeitschrift für Musik“ im Jahre 1839 besprochen. — Auch aus dem weiteren Verlauf des höchst temperamentvollen Scarlattischen Stückes hat Brahms manches benutzt.

Im Manuskript und der Druckvorlage steht die Singstimme im Baßschlüssel; am 18. April 1877 fragte der Komponist aber den Verleger Simrock, ob er den Violinschlüssel vorziehe, und dieser wurde schließlich auf Simrocks Bitte hin gewährt.

Die Lieder Nr. 4 und 5 waren s. Z. mit Zustimmung des Komponisten für die Ausgabe für tiefe Stimme nach *Emoll* und *Gdur* transponiert worden. Nachträglich trug Brahms aber wegen der allzu tiefen Lage Bedenken. An den Rand der handschriftlichen Druckvorlage schrieb er mit Bleistift bei Nr. 4 (Verzagen): „Vielleicht praktischer in höherer Ausgabe? *Gmoll*?“ und bei Nr. 5 (Unüberwindlich): „Dito. Höhere Ausgabe? *H? C?*“

Op. 75. Balladen und Romanzen für zwei Singstimmen mit Pianoforte. Berlin bei N. Simrock, veröffentlicht 1877. Seinem Freunde Julius Allgeyer zugeeignet.

Brahms hatte das Werk ursprünglich seiner Freundin Frau Elisabet von Herzogenberg widmen wollen, stand aber später davon ab, weil — wie er am 12. September 1878 dem Verleger schrieb — „Nr. 1 und 4 zu schauerhaft, Nr. 2 und 3 zu liederlich für eine Dame“ seien. Frau von Herzogenberg wurde zwei Jahre später durch die Zuneigung der beiden Rhapsodien op. 79 entschädigt. — Der Maler, Kupferstecher, Photograph und Schriftsteller Allgeyer gehörte zu Brahms' intimen Freunden. Im Hause des ausgezeichneten Mannes, dem wir die schöne Biographie des Malers Feuerbach verdanken, schrieb Brahms sein Lied: Die Mainacht und das Baritonsolo aus dem deutschen Requiem.

Nr. 1. Edward.

„Ich brauche nicht viel zu sagen, wie einem das schöne Gedicht gar nie aus dem Sinne geht, wie man es einmal in gewissem Sinne los werden muß“, schrieb Brahms im Juli 1877 an Otto Dessoff, — ein wahrhaft Goethesches Bekenntnis. Schon 22 Jahre vorher hatte der Komponist „nach der schottischen Ballade Edward“ eine Ballade für Klavier op. 10 Nr. 1, eins seiner ergreifendsten Jugendwerke, geschrieben; seit dieser Zeit trug er sich jahrelang mit dem Gedanken an eine zweite Komposition.

Das Gedicht ist in seiner gedrängten Form, in dem furchtbaren Fortschreiten der Entwicklung nur durch Rede und Gegenrede, in der Steigerung von dem unheimlichen Beginn bis zu dem grauserregenden Schlusse wohl die bedeutendste Ballade, die Herder uns erschlossen hat. Sie wirkt wie ein Gewitter mit herabzuckenden Blitzen. — Herder leitet seine Übertragung aus der Sammlung des Bischofs Percy: „Reliques of ancient poetry“ mit den prachtvollen Worten ein: „Ein Schottisch Lied voll Kains Stirn und Unruh. Sein Schwert hat väterlich Blut getrunken, darum liegt sein Angesicht zu Boden. Seine Sünde ist größer, daß sie ihm könne vergeben werden, will unstät und flüchtig seyn auf Erden. Und welch ein Gang im Liede! Welche Zwischenpausen voll Schmerz, Grimm und tiefer verschlossener Not.“

Von den drei Fassungen des Herderschen Textes hat Brahms die glattere aus Herders „Volksliedern“ v. J. 1779 gewählt; ungleich rauher und bedeutender lautet die Lesart in Herders „Alten Volksliedern“ (1774):

Wie tut dein Schwert so triefen mit Blut, Edward, Edward?
 Wie tut dein Schwert so triefen mit Blut? und gehst so traurig her — O!
 O, ich hab erschlagen mein'n Geir so gut, Mutter, Mutter:
 O, ich hab erschlagen mein'n Geir so gut und kein'n hatt' ich wie Er — O!
 Deins Geiers Blut war nimmer so rot, Edward, Edward.
 Deins Geiers Blut war nimmer so rot, mein Sohn, das sag ich dir — O!

und dem Schlusse:

Und was willst lassen deiner Mutter teur Edward, Edward?
 Und was willst lassen deiner Mutter teur, mein Sohn o sprich doch mir — O!
 Fluch will ich euch lassen und höllisch Feur, Mutter, Mutter
 Fluch will ich euch lassen und höllisch Feur, denn Ihr, Ihr rietets mir — O!

Vor Brahms war die Ballade bereits viermal in Musik gesetzt worden, und zwar durch den Weimarer Kammerherrn Siegmund von Seckendorff (Herders und Goethes Freund, 1779), ferner durch den Wiener Komponisten Joseph Anton Steffan (1782), Franz Schubert (1827, als op. 165 Nr. 5 aus dem Nachlaß herausgegeben) und Carl Loewe (1818 op. 1 Nr. 1, eines der größten Meisterwerke der Balladenliteratur). Später komponierten den „Edward“ noch Adolf Jensen (op. 58 Nr. 3) und Peter Tschaikowsky (op. 46 Nr. 2, nach Tolstois Übertragung).

Brahms faßt die Dramatik scharf und bestimmt. Im Gegensatz zu Loewe gibt er die Ballade in szenischer Form: für eine Alt- und eine Tenorstimme.¹⁾ Das gewaltig vorstürmende *crescendo* schraubt die Stimmen höher und höher. Durch der Mutter Unruhe bricht immer mehr die Gewissensnot, ihre lauernden Fragen laufen in diatonischen Steigerungen von *F* moll nach *B* moll (S. 14), und des Sohnes bittere Gegenrufe steigen und fallen in merklicher Unrast.

An die wichtige Stelle in der Mitte der Ballade: „O ich hab geschlagen meinen Vater tot“ erinnert der Beginn der bekannten Rhapsodie in Brahms' Klavierstücken op. 119 Nr. 4, veröffentlicht 1893.

Nr. 2. Guter Rat.

Der große Arzt und Musikfreund Theodor Billroth, in dessen Hause das Duett am 29. Januar 1878 aus dem Manuskript gesungen wurde, schrieb dem Komponisten, er schwärme besonders für den „Reuter“, weil das Lied so kraftvoll und energisch sei (vgl. Kalbecks Biographie 3, 199). — „Es wollt ein Mädel grasen“ beginnt das Gedicht im „Wunderhorn“, aus dem Brahms nur die zweite Hälfte — von der siebenten Strophe ab — benutzt hat. Er gab dem Liede die neue Überschrift „Guter Rat“, während die Herausgeber des „Wunderhorns“: „Wär ich ein Knab geboren“ schrieben.

Auch im Texte seiner volkstümlich gehaltenen Komposition änderte Brahms viel, und zwar hat er bezeichnenderweise manche Lesarten des ursprünglichen Volksliedes wiederhergestellt, welche die Herausgeber des „Wunderhorns“ umgestaltet hatten; besonders kehrte er sich nicht daran, daß bei Arnim und Brentano die Tochter ihren Liebsten immer:

¹⁾ Bezeichnenderweise nennt er das Werk nicht Duett, sondern: Ballade für zwei Singstimmen.

„Ritter“, die Mutter aber nur: „Reiter“, nicht, wie Brahms altertümelnd schreibt: „Reuter“, nennt, und daß sie S. 19 und 20 das Wort „verrauschet“ in „verruschelt“ verwandelt haben.

Sonst heißt es im „Wunderhorn“ u. a.:

Str. 1, S. 16, R. 2: es reitet mir alle Tage.

„ 2, S. 17, R. 1: bleib du das Jahr.

„ 3, S. 17, R. 3: Der Ritter ist mir lieber (nicht: der ist mir lieber).

„ 3, S. 17, R. 3: all dein Hab und Gut.

„ 4, S. 18, R. 2: dein Kleider.

„ 4, S. 18, R. 2: dem Reiter zu.

„ 7, S. 20, R. 1: hats denn mein Vater verruschelt.

„ 7, S. 20, R. 2: Gott erbarmet

„ 8, S. 21, R. 1. ziehn ins Feld.

„ 8, S. 21, R. 2: Ich wollte die Trommel rühren.

Dem Kaiser um sein Geld (ohne: „woh!“).

NB. Die Lesart auf S. 20: „sein Tochter“ steht im „Wunderhorn“; richtiger sollte es: „ein Mägdlein“ heißen.

Nr. 3. So laß uns wandern.

Auch dieses überschwengliche Lied erklang am 29. Januar 1878 zuerst im Billrothschen Hause (vgl. Nr. 2). Brahms entnahm den Text Wenzigs „Westslawischem Märchenschatz“ (1857), wo es in der Abteilung: Böhmisches Volkslieder steht. Der Duettform zuliebe (die er nur in dieser Nummer des op. 75 anwendet) ließ er die Oberstimme S. 26 R. 2: „kann ich mit dir wandern“ und R. 3: „hindert mich im Gang“ singen, während im Original nur die Lesart der unteren Stimme steht.

Über Wenzig vgl. oben op. 43 Nr. 1.

Auch bei diesem Liede hat Brahms wie in vielen andern Fällen der Singstimme eine deutsche Bezeichnung vorgeschrieben (Anmutig bewegt), während er für den Klavierpart noch in der Druckvorlage ausdrücklich die italienischen Worte beifügte: *Andante grazioso e molte espressivo*. — Die beiden letzten Takte lauteten im Manuskript und der Druckvorlage ursprünglich:



Die endgültige Lesart:



fügte er in der Druckvorlage mit eigener Hand hinzu.

Nr. 4. Walpurgisnacht.

Die verhaltene Spannung in Frage und Antwort, die (ähnlich der schottischen Ballade „Edward“) förmlich zur Entladung drängt und treibt, ist musikalisch durch starre, fast gleichmäßige Rhythmen noch betont und unterstrichen. Und ebenso eindrucksvoll, drohend und bänglich zugleich, wirken die Synkopen am Beginn mit ihren schweren harmonisierenden Akzenttönen, die im Nachspiel verstärkt wiederkehren.

Unmittelbar nach ihrem Entstehen im Februar 1878 sandte Brahms die Ballade seiner Freundin Frau von Herzogenberg, die am 1. März darüber schreibt: „Sie wissen, welche Freude jeder Hobelspan aus Ihrer Werkstatt in der Humboldtstraße¹⁾ erregt, um wie viel mehr ein so schauerlich schönes Hexenduet, an dem alles wie aus einem Guß erscheint. Die Worte finde ich höchst packend und habe mich recht gegärgert über einen aufgeklärten Professor, dem ich das Gedicht neulich zu lesen gab, und der sich schief lachen wollte darüber, der Arme! Die Grimmschen Märchen haben ihn nicht gewiegt. — Ich freue mich, daß mir's jedesmal kalt über den Rücken läuft, wenn ich das Duett musiziere, obwohl ich jetzt doch schon im voraus weiß, daß die Mutter zum Schornstein hinausgefahren ist! Ja, das ist nun wieder alles sehr schön; wie man mit den ersten Tönen in der Situation ist, und dann gleich die Verdoppelung der Singstimme im Baß bei den Worten: „s ist heute der erste Mai, liebes Kind“ und später (wer das Gruseln lernen will, der komme und höre sich das an!) dann, wie das ängstliche Motiv der Tochter („ach Mutter, was reiten die Hexen“ usw.) von der Begleitung in den Antworten der Mutter aufgenommen wird, so daß gleichsam die Stimmung der Tochter duettiert, wo sie selbst schweigt — und daß natürlich wieder die Antwort die Umkehrung der Frage ist! — und wie sich's wieder zum Schluß hin steigert, in gewisser Weise verwandelt mit Edward“.

¹⁾ In Leipzig, wo das Ehepaar von Herzogenberg wohnte.

(Vgl. Joh. Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet von Herzogenberg, Berlin, Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft, 1,54.) Wenn Frau von Herzogenberg im Verlauf des Briefes Brahms noch fragt: „Sind Sie böse, wenn ich singe: ‚Ob im Dorf wohl Hexen sind?‘, das ‚ob‘ auf den guten Taktteil D bringend? Es teilt sich ganz gut ein“, so meinte sie damit die Takte, die Brahms ursprünglich folgendermaßen niedergeschrieben hatte:



Infolge der durch die Freundin gegebenen Anregung hat Brahms die Stelle so geändert, wie sie jetzt gedruckt steht.

Mit dieser Ballade wie mit dem „Edward“ (Nr. 1) ist Brahms in Wettbewerb mit Carl Loewe getreten, über dessen Kompositionen des „Edward“ und der „Walpurgisnacht“ Richard Wagner sich in begeisterten Worten geäußert hat.

In der Dichtung, die in Alexis' „Balladen“ (1836) steht, heißt es:

Str. 3, S. 28, R. 3: „liebe Mutter“ und später „liebes Kind“.

„ 4, S. 29, R. 3: ob wohl im Dorf.

„ 4, S. 29, R. 3: Sind dir wohl näher (Sie hat Brahms hinzugesetzt).

„ 9, S. 32, R. 2: in der Nacht (statt: die Nacht).

Op. 84. Romanzen und Lieder für eine oder zwei Stimmen mit Begleitung des Pianoforte. Berlin bei N. Simrock, veröffentlicht 1882, komponiert wahrscheinlich im gleichen Jahre.

Die Gründe, die Brahms veranlaßten, bei den ersten vier Liedern dieses opus auch an eine zweite Stimme zu denken, sind nicht ohne weiteres anzugeben. Die ähnlich gestalteten bekannten Gesänge „Liebestreu“ op. 3 Nr. 1 und von „Von ewiger Liebe“ op. 43 Nr. 1 hatte der Komponist nur für eine Stimme bestimmt. — In Nr. 5 deuten die kleinen Noten am Schlusse an, daß auch hier der Tenorpart nur *ad libitum* zu singen ist, ähnlich wie in den Zigeunerliedern op. 103 Nr. 3.

Nr. 1. Sommerabend. Nr. 2. Der Kranz. Nr. 3. In den Beeren.

Am 24. Juli 1882 schreibt Brahms' Freundin Elisabet von Herzogenberg in ihrer enthusiastischen Weise dem Komponisten: „Die kleinen, *ad libitum* ein- oder zweistimmigen sind gar zu herzige Racker; wie einfach geben sie sich, wie kindlich schauen sie einen an, aber wie Kinder vornehmster Art, wie Kinder Schuberts und Beethovens. Etwas Hübscheres und Feineres wie die Melodielinie der Mutter im ‚Sommerabend‘, und die Wiederholung der einen Textzeile kann ich mir kaum vorstellen, und wie schlau der Abgesang ist, der nur scheinbar die Tonika streift und, ganz dominantig gemeint, das frische D dur der Tochter so schön und rasch herbeiführt. Da genieße ich aber auch

jedes Strichelchen, wie an einer feinen alten Radierung, von Dietrich etwa, bei dem auch die warme Naturempfindung und die Kunst sich so decken. Fast noch lieblicher ist das ‚Berenlied‘ mit seiner kecken lustigen Überführung nach dem chamäleonhaften *es moll*, das (mit dem für den Blattleser so grausamen *Dis!*) dann so reizend sich ins *H dur* hineinschwindelt. Die zärtliche Achtelbegleitung bei der ersten Erwähnung des ‚Schatzes‘, die im Wiederholungsteile bei den ‚reifen, roten Küssen‘ so anmutig verbreitert wird, genieße ich auch nicht wenig, und — hast du nicht gesehen — ist man wieder (und wie sehr) im hellen *Es-dur*. Ja, die Freiheit! die Beherrschung! die einem die raschesten Bewegungen, wie im Lauf eines schönen Hirsches, kaum gewahr werden läßt, während man mitkeucht und pustet, wenn der ungelentigere Mensch sich als Läufer produzieren will, um die ist es was Schönes!“ (Vgl. a. a. O. s. 188.)

Es sei noch darauf hingewiesen, daß im Klavierpart des ersten Liedes der Baß durchgängig in zwei regelmäßigen Vierteln geführt wird, während der rechten Hand in fast jedem einzelnen Takte Synkopierungen zugewiesen sind.

Von den drei Liedern scheint dem Herausgeber das zweite „Der Kranz“ das bedeutendste zu sein.

Der baltische Dichter-Komponist Hans Schmidt, von dem Brahms die Liedertexte erhielt, war als Hofmeister in Joseph Joachims Hause in Berlin tätig. Im Jahre 1881 siedelte er nach Wien über, wo er bei Gustav Nottebohm Kompositionsunterricht nahm. In einem ungewöhnlich warmen Briefe, der in Kalbecks Brahms-Biographie 3, 299 abgedruckt steht, hat ihm Brahms für die Zusendung seiner „Gedichte und Übersetzungen“ (Offenbach am Main, o. J.) gedankt; von diesen hat sich die „Sapphische Ode“ (Rosen brach ich nachts mir am dunklen Hage) mit der Musik von Brahms (op. 94 Nr. 4) weit verbreitet. — Seit einer Reihe von Jahren wirkt Schmidt als Komponist, Pianist, Pädagoge und Kritiker in Riga.

Die Bezeichnungen: „Mutter“ und „Tochter“ fehlen in allen drei Gedichten bei Schmidt. Ob Brahms, wie aus der Überschrift hervorgeht, wirklich an einen Vortrag durch zwei Stimmen gedacht hat, ist bei allen fünf Nummern des op. 84 keineswegs sicher.

Nr. 4. Vergebliches Ständchen.

Eines der meistgesungenen Lieder. Der sonst so zurückhaltende Komponist deutete diesmal ausnahmsweise an, daß er mit seinem Werke zufrieden sei. Als ihm Hanslick zum „Vergeblichen Ständchen“ gratulierte, antwortete er: „Voller Vergnügen muß ich Dir für Deinen Brief danken, denn er war mir wirklich ein besonderes, und ich bin höchst gut gelaunt durch den gutgelaunten! Unsereiner kann nicht ein großes NB. dazu machen, wenn er — meint, in der Lage zu sein, aber es ist die angenehmste Schmeichelung, wenn's ein Anderer tut. Und

diesmal triffst Du in mein Schwärzestes! Für das eine Lied gebe ich die andern alle und noch das Weinberg-Album¹⁾ dazu.“

Brahms wünschte für das Lied dramatische Charakterisierung; besonderen Wert legte er, wie er dem Herausgeber M. F. gegenüber einmal äußerte, auf Betonung der vornehmen Gesinnung des Mädchens. Bei aller Schätzung der temperamentvollen, vorzüglichen Sängerin Hermine Spies gab er für den Vortrag des „Vergeblichen Ständchens“ Frau Amalie Joachim den Vorzug, deren Gesang er am 20. Dezember 1882 in einem Konzert in Straßburg i. E. begleitet hatte. Da, wo der Bursch durch seine Drohung den brutal empfindenden Gesellen herauskehrt, gewinnt das Mädchen seine Würde und Sicherheit wieder, um mit überlegen-spöttischen Worten ihren ungestümen Liebhaber abzufertigen. Und Brahms unterstreicht das noch: Nach den Worten:

„Mein Lieb erlöschen wird,
Öffne mir, mein Kind“

erklingt im Klavierritornell ein übermütiges Lachen, das ohne weiteres in die schnöde Abweisung des Liebhabers einlenkt.

Das Gedicht entnahm Brahms seiner Lieblingsammlung: Deutsche Volkslieder, gesammelt und mit Anmerkungen versehen von A. Wilh. von Zuccalmaglio (Berlin 1840) 2, 336. Bei der Bezeichnung: „Nieder-rheinisches Volkslied“ ahnte Brahms nicht, daß er nicht ein Volkslied, sondern eine Umdichtung des genialen Dichter-Komponisten Zuccalmaglio komponierte. Zuccalmaglio hatte einmal am Rhein das (bereits 1819 notierte) Volkslied gehört:

1. „Ich wünscht, es wäre Nacht,
Und mein Bettchen wäre gemacht,
Wollt ich zu meim Schätzchen gehn
Und bei ihr am Fenster stehn,
Bis sie mir aufmacht.“

2. „Wer ist denn dafür?
Wer klopft an die Tür?“ —
„Schönster Schatz, und ich bin hier,
Ich komm aus Lieb zu dir:
Mach mir auf die Tür!“

3. „Die Tür ist schon zu,
's schläft alles in der Ruh;
Denn du weißt, daß bei der Nacht
Niemand die Tür aufmacht:
Komm morgen früh!“

4. „Morgen früh hab ich keine Zeit,
Da sehn mich alle Leut.
Hättst du mir in dieser Nacht
Einmal die Tür aufgemacht,
Hätt es mich erfreut.“

5. Schönes Geld und schönes Gut,
Hübsche Mädchen, die sind gut.
Wenn mein Schatz einen andern liebt,
Bin ich auch nicht betrübt,
Scher mich nichts darum.

¹⁾ Mit Beiträgen von Wiener Liederkomponisten, u. a. von Brahms selbst. (Vgl. Kalbecks Biographie 3, 337.)

Mit diesem für das Volkslied beinahe alltäglichen Zwiegespräch am Fensterl war Zuccalmaglio offenbar nicht zufrieden, und so dichtete er einen neuen Text, in den er die Situation im allgemeinen und die beiden gesperrt gedruckten Verse wortgetreu übernahm, sonst aber alles neu gestaltete und künstlerisch motivierte, wie er auch einen wirkungsvollen Schluß hinzufügte. Durch dieses Verfahren ist aus dem einfachen Volksliedchen ein kleines Meisterwerk geworden¹⁾, alles erscheint gedrungener und feiner, und nur die Worte „mit Fug“ verraten noch die Entstehung in der Studierstube. Vgl. meinen Aufsatz: „Zuccalmaglio und das Volkslied“, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 25. Jahrgang, 1918, S. 53.

Zu Beginn der 2. Strophe heißt es bei Zuccalmaglio: Meine Tür statt mein Tür. — „Er“ und „Sie“ hat Brahms hinzugesetzt.

Nr. 5. Spannung.

Auch dies Gedicht ist kein „Niederrheinisches Volkslied“, wie Brahms nach seiner Vorlage schreibt, sondern eine Kunstdichtung Zuccalmaglios. Es steht in der erwähnten Sammlung: Deutsche Volkslieder mit ihren Originalweisen, Berlin 1840, 2, 374. — Elisabet von Herzogenberg rühmt in dem bereits zitierten Briefe den schönen Text und das „Eindringliche, lieb Zuredende“ der Komposition. „Und das A dur zuletzt, und wie sie dann so liebevoll zusammensingen, das ist so ganz nach meinem Sinn — ich wollte sagen, wie mirs zu Herzen geht. Und so wäre der Schluß mal wieder, wie sehr man Ihnen zu danken hat, lieber Freund, denn was hat man denn für bessere Momente im Leben, als wenn einem was recht zu Herzen geht?“ (Vgl. den Briefwechsel Brahms — Herzogenberg a. a. O. 1, 189.)

Brahms änderte in der 2. Strophe zum Schlusse Zuccalmaglios Vers: „Das kann ich an dir wohl spüren“ in den kraftloseren: „Das hab ich wohl vernommen“; bei Beginn der 3. Strophe: „mein Schatz glaub es nur nicht“ setzte Brahms ein „und“ hinzu.

Op. 85. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Piano/forte. Berlin bei N. Simrock, veröffentlicht 1882.

Nr. 1. Sommerabend. Nr. 2. Mondenschein.

Die beiden im Mai 1879 komponierten Lieder, die auch bei Heine im Zyklus: „Heimkehr“ (1823—24) einander folgen, gehören auch

¹⁾ Ganz ähnlich verhält es sich mit Zuccalmaglios Liedern: „Schwesterlein“ und „Verstohlen geht der Mond auf“, Deutsche Volkslieder Nr. 15 und 49. Man vgl. S. 175 und 195, ferner für Ausführlicheres den obenerwähnten Aufsatz über Zuccalmaglio.

musikalisch eng zusammen; für Brahms' Kunst der Linienführung sind sie bezeichnend. Der im Dreiklang sich mild und ruhig senkenden Melodie bei „dämmernd liegt der Sommerabend“ strebt eine aufsteigende Baßmelodie entgegen, die sich bei der Wiederholung in Strophe 3 zur führenden Gegenstimme steigert. — Das zweite Lied, das dem ersten auch innerlich verbunden ist, setzt gleich mit ruhig fallender Linie in der Begleitung ein, und wie bei der Stelle: „Ach, es fließt“ die gleiche Wendung wie beim ersten Lied eintritt, da schließt sich auch die Klavierstimme an, gleichsam als senkte sich der stille Segen des Mondes auf alles Leben und Leiden nieder. Gegen den Schluß hin, wo jede Bewegung sich in tiefste Ruhe aufzulösen scheint, und wo über hängenden Baßnoten nur noch eine einzige Stimme in bangem Herzklopfen pocht, da steigt die befreiende Melodie mit plötzlichem Aufschwung wieder hoch und reißt auch die Begleitung mit, die in stillem Wogen den Gesang weiter trägt. — Bei den bedeutenden Takten: „Es zerrinnen meine Qualen“ (Takt 11 vor Schluß) denkt man an ähnlich ergreifende Stellen in Beethovens Symphonien und Kammermusik, die Schumann mit dem charakterischen Worte: „Abgründe“ bezeichnet hat.

In seiner Biographie 3, 330 berichtet Max Kalbeck, der Komponist habe Otto Dessoff gegenüber sein Verfahren so erklärt: „Die beiden Gedichte stehen bei Heine zufällig zusammen, der Mond scheint in beiden, und es ist für einen Musiker doch sehr ärgerlich, wenn er hübsche vier Zeilen nur einmal sagen darf, da er sie doch so anständig und artig verändert wiederholen könnte!“

Nr. 3. Mädchenlied.

Das Gedicht ist den „Gesängen der Serben“ (1852) von Siegfried Kapper entnommen, dessen Überschrift: „Röslein, was erblüht du mir so frühe“ Brahms nicht beachtete, wie er auch Kappers Fassung des Schlusses:

Jenseits dreier grüner Berge
Jenseits dreier kühler Wasser

leicht änderte. Über Kapper vgl. oben op. 69 Nr. 9, S. 93. Das Entstehungsdatum der Komposition ist: Mai 1878. — Brahms will auch der Melodie den Charakter des National-Serbischen geben. Er beschränkt die eigentliche melodische Spannung auf ein Mindestmaß. Durchweg wechseln rhythmische Form mit kurzem Abgesang, und dieser einfarbigen, in der Wiederkehr sich scharf einprägenden Weise stellt er rhythmische Wechsel von 3 und 2 Viertelgruppen im $\frac{3}{4}$ Takt gegenüber, nur zum Schluß die Werte verlängernd. Das ganze Lied steht dem serbischen Volksgesang, vor allem den Heldenliedern, gerade durch die Einfachheit und Einförmigkeit der melodischen und harmonischen

Linie nahe. (Ich verdanke die Mitteilung meinem Kollegen Professor Georg Schünemann in Berlin, einem genauen Kenner der slawischen Volkslieder.)

Nr. 4. Adel

In seiner Biographie 3, 328 schreibt Max Kalbeck ausführlich über die Schwierigkeiten, welche die Änderung des Metrums in der dritten Strophe des Kapperschen Gedichtes („Wenn zwei weiße Tücher“) dem Komponisten bereitet hat, und schließt mit den Worten: „Das Lied wäre im Pulte liegen geblieben, wenn das *pianissimo*, wie in der Ferne ersterbende Adel nicht gar so süß um Gnade gefleht hätte. Nicht umsonst weht in seinem *Hdur* die Hoffnung: auf Wiedersehen“. — Die Entstehungszeit des Liedes ist nicht sicher festzustellen.

Der eigentümlich gestaltete Abstieg der Singstimme (7, 3) bei „hell so hell“ erinnert an eine ähnliche Stelle im „Oberläufer“ op. 48 Nr. 2 („wollen wir gehen“). — Das Lied gehört zu den seltener gesungenen, vielleicht wegen der Schwierigkeit, die der unruhig gestaltete Klavierpart bietet. Den „Slawischen Melodien“ (Leipzig 1844), in denen unsere Verse stehen, hat Kapper das schöne Motto vorangesetzt:

Was das Volk gesungen —
Wie es nachgeklungen
In der Seele mir.

Zu Beginn des Liedes heißt es beim Dichter:

„Herab von des Himmels Höh.“

Nr. 5. Frühlingslied.

Die harmonisch reizvollen Rufe in der Melodie des Klaviers (Takt 5—26) kehren auch in der „Akademischen Festouvertüre“ (op. 80, 1881) und im Liede: „Der Mond scheint über die Berge“ (op. 106 Nr. 1, 1889) wieder. — Das Lied, in dem eine stürmische Leidenschaft pulsiert, setzt mit der im Gesang ungewöhnlichen großen Septime ein; sie soll wohl den Ausdruck des Geheimnisvollen und des Sehnsens verstärken, stellt also den Ausdruck höher als einfache Sangmäßigkeit. — Hervorzuheben ist die Triolenbegleitung zu den Achteln der Oberstimme, — ein bei Brahms oft wiederkehrendes Ausdrucksmittel, das hier Sehnen und Verlangen in unruhvollem, rhythmischem Gegenspiel musikalisch fassen will. Unverkennbar ist der instrumentale Charakter des Ganzen.

Beim Dichter stehn unsere Verse in der Abteilung: „Lieder aus alter und neuer Zeit“ in den „Spätherbstblättern“. Von Geibel hat Brahms nur noch ein Gedicht in Musik gesetzt: „Mein Herz ist schwer“ (op. 94 Nr. 3).

Nr. 6. In Waldeseinsamkeit.

Brahms fand den Text des im Mai 1878 geschaffenen Liedes in den „Liedern und Gedichten“ (1861) des von ihm hochgeschätzten

Poeten und Ästhetikers Lemcke; es steht dort als Nr. 6 in der „Unruhe“ genannten Liederreihe. Vgl. über Lemcke op. 69 Nr. 7, S. 92. Die Überschrift „In Waldeseinsamkeit“ stammt von Brahms.

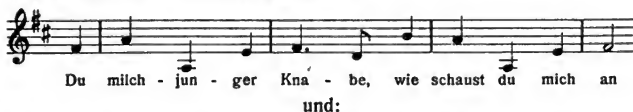
Den eigenen Wert der Komposition hat Brahms' Freundin Elisabet von Herzogenberg sofort erkannt. „Waldeinsamkeit“, schreibt sie am 24. Juli 1882 dem Komponisten, „ist doch ein Stück, wie's auch Ihnen der Herrgott nicht alle Tage schenkt (ob es nicht das Allerschönste in den drei Heften?), so eins, bei dem man, ohne zu wissen, den Atem anhält vor lauter Lauschen — ein herrlich Stück, so voll verklärter Erregung und doch so menschlich rührend, so aus tief innerlich Erlebtem herausgeboren. Wem dabei nicht die Augen übergehen, der ist überhaupt wohl nicht zu packen.“ (Vgl. den Briefwechsel Brahms-Herzogenberg 1, 188.)

Auch hier ist die Begleitung ein wesentlicher, unentbehrlicher Teil des Liedes, der allen Einzelheiten leicht und eindruckssicher nachgeht. So stehen die ruhig hinklingenden Harmonien des Schlusses in starkem Kontrast zu den treibenden, schwülen Modulationen des Mittelsatzes, und wie die Stimme vom „fernen“ Lied der Nachtigall singt, da wechseln Dur und Moll in elementarem Widerspiel der Gegensätze.

Op. 86. Sechs Lieder für eine tiefere Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Berlin bei N. Simrock, veröffentlicht 1882.

Nr. 1. Therese.

Brahms hatte das Lied im Mai 1878 geschrieben, trug sich aber mit dem Gedanken, den Beginn der Melodie zu ändern. An Frau Elisabet von Herzogenberg schrieb er im April 1882: „Mir wäre es ein besonderes Pläsier, wenn Sie zu folgender Lesart „ja“ sagen könnten, und sie Ihnen einfach recht erschiene:



und:



Ich kann eigentlich nichts weiter beifügen; die eine Lesart ist so alt wie die andere — vielleicht nicht so einfach und sangbar. Trotzdem diese aber öfter kopiert und gesungen, habe ich mich nicht daran gewöhnt, und jetzt bin ich konfus. Singen Sie beide das Lied einmal

wieder durch und lassen den armen Jungen dazu auf dem Klavier schmachten — und sagen mir ein Wort.“

Gleichzeitig hatte Brahms in demselben Sinne an Robert Keller in Berlin, den zuverlässigen Korrektor seiner Lieder, geschrieben und ihn gebeten, die Singstimme wie oben zu ändern. Glücklicherweise antwortete Frau von Herzogenberg am 26. April von Leipzig aus:

„Ich kann mich mit bestem Willen — und dem Heinrich¹⁾ gehts ebenso — nicht mit der alten neuen Lesart befreunden, und ich wäre ganz traurig, wenn Sie auf derselben beharrten. Ich finde das einfachere



zu der kleinen Gegenstimme am Klavier viel hübscher als die zackige andere Lesart, und in diesem Liede, wo es doch auf Stimmenentfaltung nicht, vielmehr auf feines gesungenes Sprechen ankommt, so viel angebrachter. — Singen Sie sich doch in der leichten, von dem Charakter des Liedes bedingten Weise den Oktavsprung in die Tiefe vor, — wie schwerfällig gegen die einfache Wiederholung der drei Töne!

Ich bit' gar schön, stierln's nicht mehr in dem lieben Gsangel herum und lassen's sich die simple Lesart gefallen!“

Vgl. den Briefwechsel Brahms—Herzogenberg 1, 181.

Diesen Wunsch der Freundin erfüllte der Komponist unmittelbar nach Empfang des Briefes, am 28. April schreibt er an Robert Keller²⁾: „Bitte, meine vorige Karte nicht gelten zu lassen“, und so blieb glücklicherweise die alte Fassung stehen. — Auch die Überschrift hatte Brahms ändern wollen. Als er das Lied im Juli 1878 an Otto Dessoiff sandte, schrieb er: „Das Lied von Keller ist ‚Therese‘ genannt. Das mißfällt oder widersteht mir. Ich möchte es ‚schöne‘ oder ‚schönes Rätsel‘ nennen. Wenn Du in die Schweiz gehst, könntest Du Keller in Zürich fragen!?“ (Vgl. Kalbecks Biographie 3, 340.) — Aber Dessoiff scheint den Dichter nicht mehr befragt zu haben.

¹⁾ Frau von Herzogenbergs Gatte, der bekannte Komponist.

²⁾ Die Einsicht in die Originale der an Keller gerichteten Brahms'schen Postkarten verdanke ich dem Besitzer Herrn Dipl.-Ingenieur Phil. Elkan in Berlin. — Erwähnt sei, daß Brahms außer „Therese“ noch drei Gedichte Kellers komponiert hat: „Salome“ (op. 69 Nr. 8) und „Abendregen“ (op. 70 Nr. 4), endlich eine noch nicht veröffentlichte kleine humoristische Kantate zur Hochzeit Professor Siegmund Exners in Wien, die mit den Worten beginnt: „Zwei Geliebte, treu verbunden“. Brahms hat sie vierstimmig gesetzt. Vgl. Emil Ermatinger: Gottfried Kellers Briefe und Tagebücher, Stuttgart und Berlin 1916, 3, 100 und G. Ophüls' Brahms-Texte, 2. Auflage 1908, S. 376.

Bei der Stelle: „Eine Meermuschel liegt“ wollte Brahms durch den herübergehaltenen Baß, der auf schwerem Taktteil eine Quartsextharmonie bringt, wohl das Erstaunen des Kindes ausdrücken. Besonders auffällig erscheint die chromatisch aufsteigende Baßfigur: *fis g gis a ais h c*; vielleicht soll das eine leise Anspielung auf das mählich wachsende Rauschen in der Muschel sein, wie es auch bezeichnend ist, daß bei dieser Stelle die Singstimme nach der Mahnung: „Da halte dein Ohr dran“ vier Viertel lang zu pausieren hat.

Bei Gottfried Keller, der die Verse in seinen „Neueren Gedichten“ (Braunschweig 1851) veröffentlichte, stehen sie als drittes Stück in dem Zyklus: „Von Weibern. Alte Lieder. 1846“. — Als ich im Sommer 1884 zwei Nachmittage in der Wohnung des Dichters in Zürich verlebte, sagte er mir: „Ich wollte in dieser Liederreihe ursprünglich die auf- und absteigende Liebe eines jungen Mannes zu einer voll erblühten verwöhnten Schönheit schildern. Anfangs weist sie den grünen Anbeter schöne ab, später aber, als sie einen Zahn verliert und auch sonst älter zu werden merkt, will sie ihn mit allen Mitteln wieder erobern. Doch es ist schon zu spät“. — Die „Therese“, auf die Keller mich besonders hinwies, da sie „Frau Hegar so schön mit der Brahmschen Melodie gesungen habe“, gehört zu der Reihe der „aufsteigenden Liebe“. — Bei meinem Besuche zeigte mir Keller, der gerade mit der Vorbereitung der Gesamtausgabe seiner Dichtungen beschäftigt war, die Handschrift seiner geänderten Lesart für die letzte Strophe:

Ein leeres Schneckhäusel,
Schau, liegt dort im Gras;
Da halte dein Ohr dran,
Drin brümmelt dir was.

Ich konnte meine Enttäuschung über diese neue Fassung nicht verbergen. Auf meinen Einwand indessen, ich hätte in der Jugend beim Besuch bei Basen und Tanten oft das Ohr an eine Meermuschel gehalten, nicht aber an ein Schneckhäusel, antwortete Keller: „Ja, Sie sind aber auch ein Stadtkind“. Als ich nun sagte, er schreibe doch für Stadtkinder und gerade das Lied „Therese“ sei durch Brahms weit verbreitet, da meinte Keller, er werde sich die Sache nochmals durch den Kopf gehen lassen. Aber er veröffentlichte doch die zweite Fassung mit dem „Schneckhäusel“ und „brümmelt“. Einige Jahre später erzählte er mir im Züricher „Safran“ in Gegenwart von Böcklin, Friedrich Hegar und Robert Freund, eine schlesische Aristokratin habe ihn brieflich angefragt, woher die „Meermuschel“ in Brahms' Lied komme, diese Änderung rühre gewiß von einem poetischen Einfaltspinsel her. „Da dachte ich mir: Du ahnungsvoller Engel Du“ — damit schloß Keller gutgelaunt seine Erzählung¹⁾.

Kellers zweite Lesart ist u. a. von Hugo Wolf im Jahre 1890 komponiert und als dritte der „Alten Weisen, sechs Gedichte von Gottfried Keller“ in Mannheim bei Heckel veröffentlicht worden.

¹⁾ Keller sagte mir, er habe von Brahms, den er als Menschen und Künstler hochschätzte, eine Reihe von Liedern „vergütlich im Privatkreise gehört, außerdem auch in den Zürcher Abonnementskonzerten unter Hegar einige Sinfonien“, — wie er hinzufügte: „ohne das tiefere Verständnis, das für solche Werke notwendig ist, aber doch mit allem Respekt“.

Nr. 2. Feldeinsamkeit.

Das Lied entstand im Mai 1879. Wie Kalbeck in seiner Biographie (3, 341) erzählt, hatte Brahms in der Freude seines Herzens, die er über das wohlgelungene Werkchen empfand, den Bremer Musikdirektor und „großen Baritonsänger“ Karl Reinthaler beauftragt, das Lied dem Dichter Allmers, der damals in Bremen lebte, zu geben und vorzusingen¹⁾. Der Effekt aber war, daß Allmers, der ganz andere Begriffe von musikalischer Lyrik hatte als Brahms, sich völlig ablehnend verhielt, indem er erklärte, die Komposition seines kleinen Gedichtes wäre ihm viel zu gesucht und anspruchsvoll²⁾. Bestätigt wird Kalbecks Bericht durch folgenden von Allmers an die Musikalienhandlung Praeger u. Meier in Bremen — die Verleger einer Fockenschen Komposition der Allmerschen Dichtung — gerichteten Brief³⁾:

„Durch Meister Brahms' Komposition war freilich mein einfaches Lied seit Jahren bereits bekannt, ja berühmt, wie ich sagen darf. Meine Freude darüber war dennoch keine volle und reine. Es war natürlich. Wohl mußte ich zugeben, daß des Meisters Werk an und für sich seiner würdig und meisterhaft genannt werden müsse. An und für sich, sage ich. Zugleich mußte ich mich aber auch wieder befremdet fragen: Wie sollen in dieser fast künstlichen Melodie meine Gefühle, meine Stimmung, mein Verlorensein in Raum und Zeit und Aufgegangensein im wundersamen großen All wiedergegeben sein? Und vor allem erst das traumbefangene stille Schauen auf das leise Dahinziehen der schönen weißen Wolken durch tiefe Bläue, wie ich es in dem Liede zu malen und auszusprechen versuchte! Nimmermehr würde ich einen mir unvergeßlichen Eindruck jemals in Brahms' Musik wiedererkennen oder auch nur einmal daran erinnert werden. Und mag sie auch immerhin noch so vollendet und hinreißend sein. Zur Wiedergabe jenes Seelenlebens kann nur eine Musik mit einfachen, wundersam langgezogenen, leise verklingenden und verhauchenden Akkorden dienen. Als Dichter der Feldeinsamkeit nehme ich mir denn hiermit das Recht, der Fockenschen Komposition den Preis zu erteilen und Ihnen für deren Verbreitung, mag ihr Schöpfer auch kein Musiker von Lebensberuf sein, meinen freudigen Dank zu sagen, denn noch ist mir keine Weise zum Ohr gedrungen, die besser meinen Worten entspräche. Mein Wort darauf!“⁴⁾

¹⁾ Vgl. dazu Brahms' Schreiben an Reinthaler vom Juli 1882, abgedruckt in der Sammlung: Brahms im Briefwechsel mit Karl Reinthaler, Max Bruch usw., herausgegeben von Wilhelm Altmann, Berlin, Verlag der Brahms-Gesellschaft (1908) S. 72.

²⁾ Vgl. „Musikalisches Wochenblatt“, herausgegeben von E. W. Fritsch, Leipzig, 1898, S. 684.

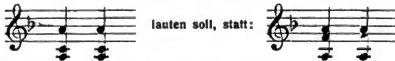
³⁾ Gerhard Fockens dilettantisches Lied, über das Allmers so begeistert urteilt, hat Stimmung, »ber auch jenen bürgerlich-sentimentalen Anflug, der auf unmusikalische oder der Musik fernstehende Naturen von jeher starken Eindruck gemacht hat. Vielleicht erklärt sich hieraus die harte Kritik von Allmers, dessen Verse durch Brahms' Musik erst Schwingen erhielten. In spä eren Jahren hat Allmers übrigens eine wesentlich günstigere Meinung über Brahms gewonnen. In einem Briefe vom 24. Juni 1897 schrieb er mir: „Mein von Brahms komponiertes Lied ‚Spätherbst‘ (Quartett op. 92 Nr. 2) hat mir eine so herzliche Freude bereitet, daß ich Ihnen nicht genug dafür danken kann.“

Gerade das, was der Dichter der Brahms'schen Komposition abspricht: das „Verlorensein in Raum und Zeit, das Aufgegangensein im wundersamen großen All, das traumbefangene stille Schauen auf das leise Dahinziehen der schönen weißen Wolken durch tiefe Bläue“ scheint in ihr dem Musiker wundervoll getroffen zu sein¹⁾. Wie ein in feinen Pastellfarben entworfenes Naturbild wirkt die Begleitung mit ihren leicht hinziehenden Achtelgängen über dem unendlich weiten Klang des Orgelpunktes mit seinen sanften Schwingen (♩. ♪). Und in diese über tiefes Himmelsblau hinwandernden Wölkchen wölbt sich eine Melodie, die weit ihre Flügel ausspannt, bis sie den weltverlorenen Träumer mit zum Himmelsdom der Ewigkeit trägt²⁾.

Max Klinger hat zur „Feldeinsamkeit“ eine schöne Zeichnung entworfen.

Der Text des Liedes steht in H. Allmers' „Dichtungen“, Bremen 1860.

Ein Manuskript oder Druckvorlage der Komposition fehlt. Deshalb kann nicht entschieden werden, ob im ersten Takte des Zwischenspiels nach „umwoben“ (Takt 17) das 3. und 4. Viertel nicht vielleicht, wie am Anfang und Schluß:



Auf die bedeutungsvollen Modulationen bei der Stelle: „durchs tiefe Blau“ — mit dem bezeichnenden *dim.* im Klavierpart — und den seligen Aufschwung bei „schöne stille Träume“ sei besonders hingewiesen.

Als Brahms' alter Freund Klaus Groth an der Wendung: „gestorben bin“ (statt „gestorben wär“) Anstoß nahm, äußerte Brahms: „Man ist doch bei keinem Menschen sicher, daß nicht irgendwie einmal der Philister an den Tag kommt“. Vgl. Uwe Jenner, Brahms als Mensch, Lehrer, Künstler, in der Zeitschrift: Die Musik, 1903, Heft 15 S. 187.

Nr. 3. Nachtwandler.

In seiner Biographie von Brahms berichtet der Dichter, er habe dem Meister die Handschrift der Verse bereits im Jahre 1877 übergeben,

¹⁾ Im übrigen ist es größeren Dichtern mit der Beurteilung von Kompositionen ihrer Werke nicht besser als Allmers gegangen: Goethe etwa wollte seine Dichtungen lieber einfach volkstümlich komponiert wissen als in der musikalisch selbständig-konzertanten Fassung Beethovens und Schuberts, und Alphonse Daudet wollte von Bizets schöner Musik zu seiner „Arlésienne“ überhaupt nichts wissen, vielmehr verabscheute er sie geradezu.

²⁾ Frau Elisabeth von Herzogenberg schreibt am 24. Juli 1882 dem Komponisten des op. 86: „Lieber verehrter Sechsendachtzigster! . . . Unersättlich bin ich in meiner Zuneigung für die ‚Feldeinsamkeit‘. — Wie muß Ihre Seele in sich gelacht haben, als Ihnen diese erste Zeile geschenkt wurde, die uns gleich so gefangen nimmt, durch schönste Lagen das Ohr entzückt und in ihrem warmen weichen Fluß versinken macht; und wie muß Sie die liebe Ausweichung nach *Des* dur bei den ‚tiefen Träumen‘ ergötzt haben (denn Sie freuen sich doch hoffentlich über solche Meisterstücke!) und über den Rückgang nach *C*, der sich so rasch und doch so mild, und gar noch schleifend und streichelnd, vollzieht.“

und die Komposition sei noch in demselben Jahre „so gut wie fertig“ geworden. Gedruckt steht das Gedicht in Kalbecks Sammlung: Nächte, Hirschberg 1878 (in der Abteilung: Aus Heimat und Fremde).

Die verhaltene Stimmung der schönen Dichtung hat Brahms in ein eigenartiges Klangbild gestellt. Das Zwielficht von Dur und Moll, das gleich in dem wiegenliedartig gestalteten Beginn Hell und Dunkel wechselt, das Mitgehen des Basses in den ersten Singtakten und die durchweg festgehaltenen schwebenden Synkopen geben den Worten und der leicht hinschwingenden Melodie ein geheimnisvolles, übersinnliches Hinträumen, das in den Versen nur angedeutet erscheint. — Das „Weh den Lippen“ am Schlusse hat Brahms mehr im Klavierpart als in der Singstimme wiedergegeben¹⁾.

Nr. 4. Über die Haide.

Entstehungszeit unbekannt. Die Musik vertieft durch starr wiederholte Baßfiguren und Synkopen den Erinnerungsschmerz des mit der Landschaft förmlich verwachsenen Wanderers. Eigentümlicherweise hat Brahms von seinem ihm in mancher Beziehung wesensverwandten Landsmann Storm nur dieses eine Gedicht — eine Perle der neueren deutschen Lyrik — in Musik gesetzt.

In der vierten Strophe hatte der Dichter eigentümlicherweise den — ◡ ◡ — ◡ Rhythmus geändert; während es vorher geheißen hatte: „Über die Haide“, „Herbst ist gekommen“, „Brauende“) Nebel“, beginnt der Schluß in Storms Gedichten:

Wär ich hier nur nicht

Gegangen im Mai.

Brahms wagte bei diesem Verse die Umstellung: „nur hier“.

Nr. 5. Versunken.

Die Komposition ist aus der Liedromantik Robert Schumanns herausgewachsen. Vielleicht liegt in dieser Annäherung eine bewußte Absicht, denn auch der Text des im Dezember 1873 komponierten Liedes stammt von einem Schumann, und zwar von dem jüngsten Sohne Felix des Robert Schumannschen Ehepaares, der im Jahre 1854, als der

¹⁾ In dem obenerwähnten Briefe der Freundin Elisabet von Herzogenberg vom 24. Juli 1882 heißt es über das Lied: „Besonders genieße ich den Schluß: ‚Wie vom Licht des Vollmonds trunken‘ — die so schön kriechenden Begleitungsstimmen auf dem G und die Steigerung der Singstimme dazu, und der Aufschwung bei: ‚Weh den Lippen, die ihn riefen‘, und wie es wieder zurücksinkt auf die $\frac{3}{4}$ Lage des ersten Teiles, die in ihrer Unbefriedigkeit wie geschaffen scheint für dies hangende Lied — alles das, in seinem Reichtum und seiner doch so großen Schlichtheit, entzückt mich sehr!“

²⁾ Nicht „brausende“, wie ein böser Druckfehler in früheren Brahms-Ausgaben gelaute hatte.

Vater bereits in der Irrenanstalt Endenich bei Bonn weilte, geboren wurde, und dessen Patenschaft Brahms übernommen hatte. So erklärt sich vielleicht aus Freundschaft und Anhänglichkeit die Wahl der Dichtung wie die Schumannsche Stilistik des Liedes. — Von den nicht im Druck erschienenen Gedichten des Frühverstorbenen hat Brahms noch zwei andere in Musik gesetzt: „Wenn um den Hollunder“ op. 63 Nr. 6 und das überall gesungene: „Meine Liebe ist grün wie der Fliederbusch“, op. 63 Nr. 5.

Zur Einheitlichkeit der Wirkung von „Versunken“ trägt bei, daß die vierte Strophe eine Wiederholung der ersten bringt und in die dritte Strophe einige der wichtigsten Takte der zweiten übernommen sind¹⁾.

Nr. 6. Todessehnen.

Die Melodie: „Hör es, Vater in der Höhe“ aus dem zweiten Teil des wehevollen, im Jahre 1878 komponierten Liedes erklingt nochmals im *Più Adagio* des Andantesatzes des Klavierkonzertes in B dur (1881). — Am Beginn von „Todessehnen“ findet sich im zweiten Takte der bei Brahms seltene übermäßige Dreiklang, der hier gleichsam die drückende Last des Schmerzes noch schärfer prägt als die vorangehende Sekundreibung. Zum Schlusse, bei „der Liebe Namen“ erscheinen wieder die für Brahms so bezeichnenden Taktrückungen.

Das 1837 veröffentlichte Gedicht rührt vom Jahre 1807 her. Wie hier gegen den Schluß „des Todes Lebenswind“ angerufen wird, so spricht Schenkendorfs Zeitgenosse Novalis in seinem zweiten geistlichen Liede von dem Lebenswind, der vom Himmel herab um die Erde weht.

Op. 91. Zwei Gesänge für eine Altstimme mit Bratsche und Pianoforte. Berlin bei N. Simrock, veröffentlicht 1884.

Die zwei Gesänge für eine Altstimme und Bratsche verdanken einem Liebesdienste ihre Entstehung. Brahms hatte die Lieder für seinen Jugendfreund Joseph Joachim und dessen Gattin Amalie bestimmt, die gerade in dieser Zeit an die endgültige Lösung ihrer Ehe dachten. Die Gesänge sollten versöhnen, ausgleichen, Gegensätze mildern, denn Brahms hoffte, Frau Joachim werde die Lieder singen und ihr Gatte die Bratschenpartie übernehmen. Aber die so gut gemeinte Vermittlung schlug fehl. Als Frau Joachim die Lieder am 7. Januar 1886 zum ersten Male in einem Wiener Konzert sang, wurde sie von Joseph Hellmesberger auf der Bratsche begleitet.

¹⁾ Frau Elisabeth von Herzogenberg gestand dem Komponisten in dem unter Nr. 2 erwähnten Briefe, sie versenke sich in „Versunken“ weniger gern, die Singstimme sei doch gar zu gewitterzackig; Nr. 6 „Todessehnen“ aber liebe sie mehr denn je.

Nr. 1. Gestillte Sehnsucht.

Entstanden 1884. Frau Elisabeth von Herzogenberg schreibt am 26. Oktober 1884 dem Komponisten: „Über das Altlied möchte ich Ihnen am liebsten nichts sagen, ehe ich's recht ordentlich mit Bratsche musiziert und gehört; einstweilen zerteile ich mich mühsam zwischen beide Stimmen und verliebte mich zunächst in die wundervollen Kadenz, vor allem in das: ‚Wann schlaft ihr, wann schlaft ihr ein . . .‘, mit dem schönen *g molle* dur und der dem Alt von der Bratsche so schön abgenommenen Melodie. Aber das ‚Lispeln der Winde‘ ist auch für den geschickten Sänger schwer. Warum sie nur manchmal so grausam sind und Weiblein zu Hoboen oder Violinen machen? Kommt's davon, daß Sie wie ein anderer Grausamer (Beethoven) mit B anfangen? Wie mild gleitet gleich darauf das ‚Sie lispeln die Welt in Schlummer‘ aus der dankbaren Kehle!“ — Hinzugesetzt könnte noch werden, daß das Lied förmlich in Wohllaut getaucht ist und die an Imitationen reiche Bratschenstimme besonders schön bei den von Frau von Herzogenberg zitierten Stellen hervortritt, in denen das Lispeln der Winde zu malen versucht ist.

Brahms hat die dritte Strophe des Rückertschen Gedichts ausgelassen:

Was kommt gezogen auf Traumesflügeln?
 Was weht mich an so bang, so hold?
 Es kommt gezogen von fernen Hügeln,
 Es kommt auf bebendem Sonnengold.
 Wohl lispeln die Winde, die Vögelein:
 Das Sehnen, das Sehnen, es schläft nicht ein.

Vgl. Rückerts Werke II 1816, Abteilung Jugendlieder, erstes Buch, entstanden 1807/10.

Am 6. Mai 1891 bat der rücksichtsvolle Komponist seinen Verleger, ihm ein Exemplar des Liedes für Rückerts Tochter zu senden, die sich darüber kränkte, daß Brahms nie etwas von ihrem Vater in Musik gesetzt habe.

Nr. 2. Geistliches Wiegenlied.

„Seinerzeit werde ich Dir ein wundervolles altes katholisches Lied zum häuslichen Gebrauch schicken, Du wirst kein schöneres Wiegenlied auftreiben!“ hatte Brahms dem jungen Ehemanne Joseph Joachim am 13. April 1863 geschrieben. Er meinte das „Joseph, lieber Joseph mein“, das er seinem „Geistlichen Wiegenliede“ zugrunde legte. In demselben Jahre noch sandte er dem Joachimschen Paare das Wiegenlied, zog aber sein Geschenk wieder zurück, weil es ihm nicht genügte. Erst im Jahre 1885 schrieb er die vorliegende zweite Fassung nieder. Vgl. Brahms im Briefwechsel mit Joachim (1908) 2, 7 und Brahms im Briefwechsel mit Simrock (1919) 3, 66.

Das „alte katholische Lied“, von dem Brahms schwärmt, ist wohl eines der volkstümlichsten Kindelwiegellieder. Solchen Liedchen wurde seit den ältesten Zeiten bei Weihnachtsspielen und Krippen gesungen, und noch heute leben an vielen Orten ähnliche Bräuche und Melodien. Die wunderschöne alte Weise „Joseph“, die auf den Dreiklangstönen so traulich hin- und herwiegt, ist erst im 15. Jahrhundert schriftlich aufgezeichnet (Liederhandschrift der Leipziger Universitätsbibliothek); im Jahre 1545 nahm sie Luthers Freund und musikalischer Gewährsmann Johann Walther in sein „Wittembergisch Deudsch Geistlich Gesangbüchlein“ auf, und zwar zu dem Weihnachtsgedicht: *Resonet in laudibus*. Später wurde die Melodie sehr oft in Kompositionen benutzt u. a. von Liszt in den ersten Takten der Einleitung zur „Legende von der heiligen Elisabeth“ (1858), Friedrich Smetana in seiner Oper: *Der Kufj (Hubicka)* 1876, Heinrich von Herzogenberg in dem Kirchen-Oratorium: *Die Geburt Christi*, op. 90, Humperdinck in seiner Oper: „Hänsel und Gretel“, 1893, Max Reger in „*Mariae Wiegenlied*“ op. 76 Nr. 52.

Aus der Fülle bedeutender Einzelzüge in Brahms' Lieder seien nur ein paar Stellen herausgegriffen. So führt in der Mitte der Gegensatz des *F* moll bei „der Himmelsknaube“ mit dem $\frac{3}{4}$ Takt-Rhythmus mit einem Schläge in die Leidenswelt Jesu, und die quälenden Achtel bei „ach wie so müd“ ziehen geradezu hin nach dem letzten Weg auf Golgatha. Mit dem Durteil aber sind alle trüben Schatten verfliegen, und als die süße Weise wieder vom „schlummernden Kind“ singt, da steigt die Bratsche in höchste Lagen, um wie mit Engelsstimmen mit hineinzuklingen¹⁾.

Hugo Wolf hat das gleiche Gedicht komponiert und in sein „Spanisches Liederbuch“ aufgenommen.

In Geibel-Heyses „Spanischem Liederbuch“ (1852), in dem Brahms unser Lied fand, steht im Register der Anfangsvers von Lope de Vegas ursprünglichem Gedicht erwähnt: „*Tues andais en las palmas*“.

Op. 94. Fünf Lieder für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Berlin bei N. Simrock, veröffentlicht 1884.

„Eine Art Herbst- oder Winterreise“ nannte der Chirurg Theodor Billroth, ein intimer Freund von Brahms, diese fünf Gesänge; ihre Entstehung geht wahrscheinlich auf Julius Stockhausen zurück, der viele Lieder von Brahms bekannt und berühmt machte, und dessen Gesangskunst Brahms außerordentlich schätzte.

¹⁾ Mit der zweimal wiederholten Melodie: „Es schlummert mein Kind“ vgl. ähnliche Stellen in dem berühmten Magelonenliede: „Ruhe, Süßliebchen“ op. 33 Nr. 9.

Nr. 1. Mit vierzig Jahren.

Hervorzuheben wäre die strophische Gliederung der Komposition, der sechsmal wiederholte, immer anders harmonisierte Quintenschritt *a-d*¹⁾ und der großartige, in schmerzliche Seligkeit getauchte Schluß.

Als Stockhausen in Frankfurt das ergreifende Lied zuerst mit Brahms' Begleitung sang, überwältigte ihn die Rührung so stark, daß er abbrechen mußte; vgl. Kalbecks Biographie 1, 277 und 3, 522. — Die Singstimme ist von Brahms im Baßschlüssel aufgezeichnet und in der ersten Druckausgabe auch so veröffentlicht worden.

Während das Kompositionsjahr nicht feststeht, läßt sich die Entstehungszeit des Gedichtes ermitteln: 1832. Rückert stand damals im 45. Lebensjahre. Er hat die Verse in dem von Chamisso und Gustav Schwab herausgegebenen Deutschen Musen-Almanach für 1883 veröffentlicht.

Auch dieses Lied ließ Brahms an Rückerts Tochter senden, zugleich mit op. 91 Nr. 1 (siehe oben).

Nr. 2. Steig auf, geliebter Schatten.

Auch von diesem Liede ist das Datum der Komposition nicht zu ermitteln.

Wie oft in Brahms' Liedern ist auch hier der Baß beinahe sprechend, mitsingend, wie eine Violoncellpartie im Streichquartett behandelt. Diese solistische Führung tritt um so stärker heraus, als Brahms die Melodie zu Beginn durch leicht gebrochene Akkorde stützen läßt.

Freiherr von Münch-Bellinghausen (1806/71), der unter dem Pseudonym: Friedrich Halm schrieb, lebte in Wien, wo er in hohen Beamtenstellungen tätig war, u. a. als Präsident der Hofbibliothek und als Generalintendant der Oper und des Burgtheaters (seiner Berufung wegen trat Laube von der Leitung des Burgtheaters zurück). In literarischen Kreisen hat sich Halm durch erfolgreiche Schau- und Lustspiele, u. a.: „Griseldis“, „Der Sohn der Wildnis“, „Der Fechter von Ravenna“, „Wildfeuer“ wie auch durch Novellen bekanntgemacht; seine Lyrik ist besonders durch Brahms verbreitet worden.

In Halms „Vermischten Gedichten“ (Band 9 seiner Werke, 1872 erschienen) heißt es in der 2. Strophe: noch im Tod, statt: auch im Tod.

Die übrigen durch Brahms komponierten Lieder Halms sind: „Kein Haus, keine Heimat“ op. 94 Nr. 5, „Bei dir sind meine Gedanken“ op. 95 Nr. 2, „Beim Abschied“ op. 95 Nr. 3 und „Der Jäger“ (Mein Lieb ist ein Jäger) op. 95 Nr. 4.

¹⁾ Es wäre Brahms, der in seine Musik gern etwas hineingeheimniste — man vgl. dazu S. 164 das Notenbeispiel und seine Verwendung im *G* dur-Sextett op. 36 — wohl zuzutrauen, daß er mit den Noten *a-d* resignierend seiner eigenen Jugend einen Abschiedsgruß zuwinken wollte.

Nr. 3. Mein Herz ist schwer.

Geibels Dichtung stellt Brahms in ein realistisch entworfenes Naturbild. Auf- und abeilende gebrochene Akkorde leiten ein und begleiten die Worte bis zum zweiten Ausschwingen der ungelösten Septakkorde beim „Rauschen der Wipfel“. Erst dann tritt die Melodie stärker in ihre Rechte. In der Begleitung weist jeder Takt drängende Synkopen auf. Der Schluß geht wie in der Dichtung auf den Anfang zurück, dem Ganzen einen weit in die Zukunft weisenden, schwermütigen Ausdruck gebend.

Außer diesem im März 1879 komponierten Liede hat Brahms von Geibel nur noch zwei Gedichte in Musik gesetzt, nämlich das Frühlingslied op. 85 Nr. 5 und das geistliche Wiegenlied op. 94 Nr. 3. — Unsere Verse stehen beim Dichter in der Abteilung: Lieder aus alter und neuer Zeit in den „Spätherbstblättern“.

Durch den kleineren Druck der am Anfang und Schluß hinzugesetzten Noten scheint Brahms angedeutet zu haben, daß sie, wenn überhaupt, nur leise gespielt werden sollen. Als bedeutender Pianist wußte der Meister, daß Oktavenbindungen zu den schwersten technischen Problemen gehören.

Nr. 4 Sapphische Ode.

Auch in der zu den bekanntesten Werken von Brahms gehörenden „Sapphischen Ode“ durchziehen schwebende Synkopen das ganze Lied. Über der orgelpunktartigen Begleitung ist der herrlich geschwungene Bogen einer verklärten, wie vom Nachhall der Sinnlichkeit durchglühten Melodie echt Brahms'schen Gepräges gezogen, — man könnte an Orsinos Worte bei Shakespeare denken:

Ja, sie beschlich dein Ohr dem Weste gleich,
Der auf ein Veilchenbette lieblich haucht
Und Düfte stiehlt und gibt.

Bewußt hat Brahms zum Schlusse den berühmten Ausklang von Schuberts Lied „Am Meer“ aufgenommen, nur daß bei ihm das Leidlösende, Beseligende, bei Schubert das Sehnd-Leidenschaftliche der Tränen zum Ausdruck kommt.

Ein Faksimile der Handschrift des im Sommer 1884 komponierten Liedes, die ihm Brahms zum Geschenk gemacht hat, veröffentlichte Kalbeck in seiner Biographie 3, 526.

Über den Dichter vgl. oben S. 96 bei op. 84 Nr. 1, 2 und 3.

In Schmidts „Gedichten und Übersetzungen“, die in Offenbach bei André (obigen Jahres) erschienen, stehen unsere Verse unter der Überschrift: „Gereimte sapphische Ode“ in der Abteilung: „In antiker Form“. — Andere Verse, die Schmidt in der Abteilung seiner Gedichte unter der Überschrift: „Für musikalische Komposition“ drucken ließ, hat Brahms unberücksichtigt gelassen.

Nr. 5. Kein Haus, keine Heimat.

Dies kürzeste der Brahms'schen Lieder wirkt wie ein kleiner dramatischer Versuch, wie eine Einlage, die zu einer Serenadenbegleitung gesungen wird; darauf weisen die kurzen Pizzicato-Einwürfe des Klaviers wie auch die einfache 8-Takt-Melodie, die ganz auf wirksame Deklamation und mitreißenden Vortrag gestellt ist. Vgl. auch das vorgeschriebene: „*Tempo giusto*“, das Brahms einmal im Gespräch mit mir als „schönste, nachahmenswerte Vortragsbezeichnung Händels“ bezeichnete. — Wie im „Todessehnen“ (op. 86 Nr. 6) begegnet uns auch hier der bei Brahms sonst nicht oft vorkommende übermäßige Dreiklang.

Den Text für das Lied, dessen Entstehungszeit unbekannt ist, entnahm Brahms dem grausigen Gedichte „In der Südsee“ im siebenten Bande der Werke Halms (1856); hier singt der treue Neger die Verse unmittelbar vor seinem Opfertode. Ein „Drama“, wie Brahms schreibt, ist „In der Südsee“ nicht. — Über Halm vgl. oben Nr. 2.

Op. 95. Sieben Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Berlin bei N. Simrock, veröffentlicht 1884.

Im Gegensatz zu dem vorangegangenen op. 94, dessen fünf Nummern für eine Männerstimme bestimmt sind, sind die vorliegenden mit einer Ausnahme sämtlich Mädchenlieder.

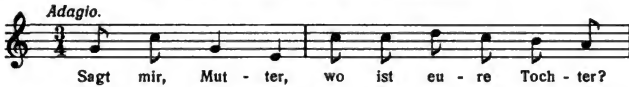
Nr. 1. Das Mädchen.

Wie Brahms' vorangegangenes Mädchenlied nach Kapperschem Texte („Ach und du mein kühles Wasser“, op. 85 Nr. 3) schlägt auch dies Lied einen uns fremd anmutenden, national-serbischen Ton an. Der Wechsel von Drei- und Viertaktrhythmen rückt Melodie und Ausdruck in andere Beleuchtung, es klingt, wie wenn aus knapper melodischer Formung sich erst allmählich ein befreiender, weiter Gesang löst, wie wenn leidenschaftliches Leben und Lieben in Klängen eines fernen Landes zu uns herüber tönen, um schließlich alle Mauern enger Nationalität mit jubelndem Gesang zu durchbrechen. Ein kokett-sinnliches *Animato grazioso* ($\frac{3}{4}$ Takt) bereitet ihn vor, nachdem das helle Dur schon in eine lichtere Stimmung geführt hat.

Das Lied ist eine Bearbeitung des Chores über denselben Text op. 93a Nr. 2, den Brahms kurz vor op. 95 im Jahre 1884 veröffentlicht hatte. Die Melodien beider Werke stimmen genau überein; unsere einstimmige Fassung ist vielleicht die ursprüngliche. — Wie Brahms für diese Komposition streckenweise einen Wechsel von $\frac{3}{4}$ und $\frac{4}{4}$ Takt wählte, hatte er Kappers Mädchenlied op. 85 Nr. 3 im $\frac{3}{4}$ Takt geschrieben.

Im dritten Takte vor dem Schlusse begegnen uns typisch Brahms'sche Wechselnoten.

Im Rhythmus seiner Melodien zu slawischen Texten richtete sich Brahms gelegentlich genau nach dem der echten slawischen Volklieder; man vergleiche z. B. die beiden ersten Takte unseres Liedes „Das Mädchen“ mit dem Beginn der böhmischen Melodie:



aus Joseph Wenzigs „Westslawischem Märchenschatz“ (Leipzig 1857, Musikalischer Anhang S. XI).

In Brahms' Vorlage: Kappers „Gesänge der Serben“ (1852) heißt es im siebenten Verse: „nach den grünen Bergen“, und die Überschrift lautet: „Wüßt ich, Antlitz, wer dich einst wird küssen“.

Über Kapper vgl. op. 69 Nr. 9.

Nr. 2. Bei dir sind meine Gedanken. Nr. 3. Beim Abschied.
Nr. 4. Der Jäger.

Die drei von Halm gedichteten Lieder sind musikalisch scharf voneinander geschieden. Das erste fließt in breiter Melodie über zart geflochtener Begleitung hin, das zweite stellt ungeduldig und treibend der $\frac{3}{8}$ Melodie einen $\frac{3}{4}$ Rhythmus im Klavier gegenüber, und das letzte, ein rechtes *da Capo*-Stück, wiegt sich auf einer volkstümlichen Tanzmelodie, als wolle das Mädchen ihr Glück in alle Welt hinausjubeln.

Über den Dichter vgl. oben S. 109 bei op. 94 Nr. 2.

Der Text von Nr. 2 steht in Halms Werken (1856) in der Abteilung: „Lieder und Liebe“, ebenso wie der zu Nr. 3; in Nr. 3 heißt es beim Dichter S. 13, R. 3, T. 5: ginge statt ging. — Nr. 4 „Der Jäger“ stammt aus dem frühesten Entwurf zu Halms dramatischem Gedicht: „Wildfeuer“; Brahms fand es in der Sammlung: „Neueste Gedichte“ von Fr. Halm (Wien 1872), wo es zum Schlusse heißt: „geht er durch die Kirchthüre“, statt: „kommt er“.

Nr. 5. Vorschneller Schwur.

Der serbische Text Kappers begnügt sich nach der Art östlicher Volklieder mit knappem Gedankeninhalt. Brahms gibt den Schwur in typisch slawischer Mollformung, die Reue aber in hellsten klaren Durklängen. Die Melodie scheint mit ihren stereotypen Wendungen, ihren kleinen Koloraturen und zahlreichen Kadenzierungen wie aus einer slawischen Volksliedsammlung geschnitten. Und das Kopfmotiv hat noch seine besondere Bedeutung: schon Max Kalbeck weist in

seiner Biographie 3, 529 darauf hin, daß die Noten *d-f* wie die zum Schwur erhobene Hand des Mädchens wirken.

Der Text des Liedes steht in Kappers „Gesänge der Serben“ (1852) in der Abteilung: „Frauenlieder“ unter der Überschrift: „Wie das Mädchen vorschnell schwört“.

Über Kapper vgl. oben op. 95 Nr. 1 und S. 83 bei op. 69 Nr. 9.

Nr. 6. Mädchenlied.

Brahms' Strophenlied bringt, wie man sieht, nur den Gesang des Wäscher Mädchens „behaglich“ und auch ein wenig kapriziös und schelmisch. An dem Bilde der eifrig sich mühenden und lustig hinsingenden Kleinen lag dem Komponisten weniger, als an ihrem seligen Träumen vom Liebsten im Paradiese, das im Gedicht und auch in der Musik (vgl. die Vergrößerung der Melodie am Schlusse) so eindrucksvoll und glücklich hinklingt.

Von seiner Vorlage, dem Heyseschen Gedicht, hat Brahms nur die zwei letzten Strophen komponiert: die beiden ersten lauten:

Das Ufer ist so morgenstill,
Noch kaum ein Fischlein springen will.
Am Bänkchen schon, in Rohr und Ried,
Ein Wäscher mädglein emsig kniet.

O Jugendblut, kaum fünfzehn Jahr,
Verschlafen noch ihr Augenpaar,
Das Röckchen dürrig, hochgeschürzt,
Mit Singen sie die Zeit sich kürzt.

(Vgl. Heyses Gedichte, Abteilung: „Landschaften und Staffage“ unter dem Titel: „In der Bucht“.)

Nr. 7. Schön war, das ich dir weihte.

Das Lied, dessen Baß fast bis zum Ende in Synkopen geführt ist, wächst einfach und schlicht aus dem Einklang heraus.

Daumers Verse stehen unter der Überschrift: „Türkisch“ in dem Werke: „Polydora, ein weltpoetisches Liederbuch“ (Frankfurt am Main 1855). Vgl. oben S. 49.

Gegen den Schluß heißt es in unserm Liede beim Dichter: „wert gewesen wars“, nicht: wärs.

Der Komponist hat zweifellos vorausgesetzt, daß im dritten Takte der Sänger das 7. Achtel bei „gold“ heraushebt, das folgende punktierte Viertel bei „ne“ aber trotz des guten Taktteiles unbetont läßt. — Vier Takte später fällt bei der entsprechenden Stelle der Akzent richtig auf: auserlesen.

Op. 96. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Berlin bei N. Simrock, veröffentlicht 1886.

Mit dem Liederheft op. 96, dessen ursprüngliche Ausgabe Max Klinger mit einer bedeutenden Zeichnung geschmückt hat, wollte Brahms seiner tiefen Verehrung für Heine Ausdruck geben. Es sollte ursprünglich nur Heinesche Lieder bringen, und das Daumersche Gedicht ist auch erst später der Sammlung eingefügt worden. Für die Entstehungszeit ist der Frühling und der Frühsommer 1884 zu setzen.

Als der große Chirurg und Musikfreund Theodor Billroth das Liederheft kennen lernte, schrieb er am 23. Februar 1885 dem Freunde Brahms: „Du hast mir eine große Freude durch die Zusendung Deiner neuen Lieder gemacht. Sind sie wirklich neu, so hast Du einen so kräftigen, gesunden Johannistrieb, wie es Deiner unverwüstlichen, gesunden Natur entspricht. Mir scheint, es steckt etwas dahinter. Um so besser; man wählt solche Texte und macht solche Lieder nicht, um eben wieder einmal aus Gewohnheit zu komponieren. Desto herrlicher für Dich! und für uns!“ ... (vgl. Kalbecks Biographie 3, 533 und 3, 536).

Nr. 1. Der Tod, das ist die kühle Nacht.

Dies erste Lied des Heftes gehört wohl mit zu den schönsten Gaben der Brahms'schen Lyrik. Wie hier aus dem Stimmungsbild der Einleitung die bedeutende Melodie herauswächst, das ist so eigen und stark, daß man die begeisterten Worte Billroths verstehen kann. Besonders ergreifend wirken zu Beginn der zweiten Strophe das visionäre Emporwachsen der Melodie über dem Orgelpunkt G und die reiche Harmonik des Schlusses.

In Heines Zyklus: „Die Heimkehr“ (1823—24) folgen die Lieder unmittelbar auf die Lieder: „Dämmernd liegt der Sommerabend“ und „Nacht liegt auf den fremden Wegen“, deren Komposition Brahms 1882 in seinem op. 85 veröffentlicht hat.

Nr. 2. Wir wandelten.

Man wünschte, Eusebius (Robert Schumann) hätte das Lied gekannt und über seine unendlich zarte Melodie und weiche Harmonielinie geschwärmt und geschrieben. Auch Brahms' Freundin Elisabet von Herzogenberg erkannte früh die Bedeutung der Komposition: „Das unbedingt schönste“, schreibt sie an Brahms unmittelbar nach Empfang des Manuskripts „eins der herrlichsten Lieder, die es wohl auf der Welt gibt, scheint mir das *Des dur*-Daumersche mit dem *E dur*-Mittelsatz. Wie ist das schön gesungen und lebensvoll geschrieben („ich

gäbe viel, um zu erfahren“)! Welch wohlige melodische Linie, wie schmeichelnd dem Sänger und dem Zuhörer, und vor allem; wie so eins ist Wort und Musik darin, wie getränkt von Empfindung, wie schön erregt; dabei im Einzelnen wie fein und liebevoll ausgeführt, und jedes hinzutretende Detail wirklich auch eine Steigerung, z. B. die nachfolgenden Ach el bei: „In meinem Haupte die Gedanken“ und die anders gelegten, in sich doch unveränderten Harmonien — es ist eine Lust, das alles zu sehen und zu fühlen, und mit welcher Überzeugung singt man zuletzt: so wunderlieblich sei auf der Welt kein anderer Hall!“

(Vgl. Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet von Herzogenberg 2, 61.)

Das Gedicht ist aus dem Magyarischen übertragen und steht in Daumers „Polydora, ein weltpoetisches Liederbuch“ (Frankfurt am Main 1855). Vgl. oben S. 24 und 49.

In Daumers Polydora heißt es in der 3. Strophe lauteten, statt: läuteten.

Als der Herausgeber M. F. im Sommer 1884 einige Zeit bei Brahms in Mürzschlag weilte und ihn bat, einer in England lebenden, für den Meister begeisterten Freundin zum Hochzeitstage ein Autograph zu schenken, schrieb Brahms auf die Rückseite seiner Photographie die für die Gelegenheit so schön gewählten ersten Takte des damals noch nicht veröffentlichten Liedes.

Nr. 3. Es schauen die Blumen.

„Unruhig bewegt“ schreibt Brahms vor, und diese Unruhe durchpulst das ganze Lied, die Melodie wie die Begleitung mit ihrem Widerspiel von je zwei und drei Sechzehnteln, von gerader und Triolenbewegung.

Ihrem Briefe vom 24. Mai 1885, mit dem sie die handschriftlichen Lieder des op. 96 an Brahms zurücksandte, stellte Frau Elisabet von Herzogenberg in ihrer feinsinnigen Weise als Motto den etwas veränderten Schluß unseres Liedes voran:

„Nehmt mit unsre Seufzer und Tränen,
Ihr Lieder, schwermütig und trüb.“

Die letzten Takte klingen von fern an den Schluß des Liedes an: In Waldeseinsamkeit op. 85, 6 (fern sang eine Nachtigall).

Das Gedicht hatte Heine zuerst im Jahre 1822 in Gubitz' Zeitschrift: „Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz“ erscheinen lassen und später in die „Nachlese zu den Gedichten“, erstes Buch: „Liedeslieder“ aufgenommen.

Nr. 4. Meerfahrt.

Von der Komposition, an der es um so mehr zu bewundern gibt, je tiefer man in den kühnen Wurf der musikalischen Gestaltung eindringt, schreibt Frau von Herzogenberg am 22. Mai 1885 mitten

unter den größten Wirtschaftsnöten: „Dem Liede: ‚Wir wandelten‘ zunächst steht mir die Meerfahrt mit ihren seltsam ergreifenden Hornstößen in der großen Sekunde; — das *fis* auf dem *a* moll, das *cis* später auf dem *E*, und zuletzt das *H*. Wie etwas völlig nie Gehörtes wirken sie und gehören zu jenen Wunderbarkeiten, die gesteigertes Ausdrucksbedürfnis sich gewiß ewig erzeugen wird, so ausgeschöpft der Quell musikalischen Materials auch manchmal erscheint und für die Nichtausgewählten ja auch ist... Das Lied hat jenes schöne „Gehaltene“, dieses wahre Sostenuto im Tone, und die schönen breiten Umrisse, wie sie Ihnen so zu Gebote stehen. Und bei aller harmonischen Genialität diese tonale Ruhe und Gesundheit, das Zweifelsohne, wo man sich befindet, und wohin es strebt, und wie wundervoll nach dem aufgeregten *As* dur-Hin-und-herwogen ist das sanfte, schmerzliche Zurückfließen durch die verminderte Septimenharmonie in das *a* moll des Anfangs, und das trostlose *Fis* von der Singstimme zum erstmal aufgenommen — wie schneidig, wie großartig wirkungsvoll ist das alles, und wie maßvoll zugleich!“ (Man vergleiche auch Kalbecks Analyse in seiner Biographie 3, 534.)

In späteren Schreiben kommt die Freundin nochmals auf die „Meerfahrt“ zurück, so am 24. Mai 1885: „Von dem *a* moll-Liede sind wir ganz berauscht; so was fällt nicht alle Tage vom Himmel“ und am 3. Juni 1885: „Über das *a* moll-Lied mit seinem letzten „Trostlos!“ kann ich mich immer noch nicht beruhigen, es verfolgt mich in der Nacht, und hab ichs mal angefangen, muß ichs immer bis zu dem herrlichen Schluß bringen“.

Die Dichtung steht in Heines Sammlung: Tragödien nebst einem lyrischen Intermezzo (1823).

Op. 97. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Berlin bei N. Simrock, veröffentlicht 1886.

Nr. 1. Nachtigall.

In seiner Biographie (3, 532) erzählt Max Kalbeck, daß Brahms die Melodie des im Frühjahr 1885 entstandenen Liedes ursprünglich über das Reinholdsche Gedicht: „Der Wanderer“ gesetzt hat:

„Hier, wo sich die Straßen scheiden,
Wo nun gehn die Wege hin“,

das er später mit einer neuen Komposition als op. 106 Nr. 5 herausgegeben hat. Wenn sich auch die ursprüngliche Fassung des „Wanderers“ nach diesen Angaben nicht ohne weiteres wiederherstellen läßt, so ist

die Bemerkung Kalbecks doch wichtig für Brahms' Wiederverwertung einer ihm lieb gewordenen Melodie. Man merkt es dem Liede nicht an, daß es eine auf einen anderen Text gefundene Weise benutzt. Wie ergreifend wirkt der schmerzliche Untergrund der Komposition, der namentlich bei der Stelle hervortritt: „längst für mich verklungenen Tönen“, wie bedeutsam wirken die weiten Spannungen der Melodie in der Mitte des Liedes¹⁾. Die feinsinnige Frau von Herzogenberg, die Brahms' Lieder bis in ihre kleinsten Teile hinein mitlebend und -liebend nachempfand, schreibt am 22. Mai 1885, unmittelbar nach Empfang der Handschrift: „Ich fürchte, über „Nachtigall“ und „Wanderer“ nicht das zu sagen, was Ihnen recht ist, weil mir nämlich nur die Nachtigall ganz, diese aber auch sehr gefällt. Das Herbsüße der Melodie ist so recht, wies die Nachtigallen selber machen, die das Übermäßige und Verminderte zu lieben scheinen, sehnsüchtige Vogerln, wie sie sind, und sehr reizend wirkt dann das schlichte und zarte *F* dur als Gegensatz; und wie warm und schön steigert sich der Ausdruck bis zu den „verklungenen Tönen“, und wie glücklich wirkt die Rückkehr auf das Anfangsmotiv zu den Worten: „In deinem Lied ein leiser Widerhall“. Dieses Lied, so lieblich wie das erste Grün im Walde, erscheint mir ganz „gefunden“ und eingefallen („und nichts zu suchen, das war sein Sinn“). — Zwölf Tage später zitiert sie den Beginn unseres Liedes, als sie Brahms von ihrer Besichtigung am Königssee aus schreibt: „Wir sind sehr glücklich wieder in unserem lieben Hauserl und lauschen dankbar

den Amseln:  und den Finken.“

Der Dichter des Textes: Christian Reinhold Köstlin wirkte seit 1840 als Rechtslehrer an der Universität seiner Vaterstadt Tübingen, wo er im Jahre 1856 im Alter von nur 43 Jahren gestorben ist. Der ausgezeichnete Mann hat seine historischen und kriminalistischen Werke unter eigenem Namen und seine Gedichte unter dem Pseudonym „Reinhold“ veröffentlicht. Seine Gattin war die hochbegabte Musikerin Josefine Köstlin, geb. Lang. Sehr hübsch charakterisiert sie Mendelssohn im Jahre 1830: „Denkt Euch ein zartes, kleines, blasses Mädchen mit edeln

¹⁾ Als die Sängerin Alice Barbi in Wien im Jahre 1890 einmal Brahms'sche Lieder mit Begleitung Dr. Ludwig Rottenbergs gesungen hatte, schwärmte dieser in Brahms' Gegenwart von ihrer Wiedergabe, setzte aber hinzu: Merkwürdig war das gedehnte Zeitmaß in der „Nachtigall“, worauf Brahms antwortete: „O, das kann mir gar nicht breit genug sein“. Vgl. Eduard Behm „Aus meinem Leben“, Deutsche Tonkünstler-Zeitung Berlin, 1911, S. 167.

aber nicht schönen Zügen, so interessant und seltsam, daß schwer von ihr weg zu sehen ist, und alle ihre Bewegungen und jedes Wort voll Genialität. Die hat nun die Gabe, Lieder zu komponieren und zu singen, wie ich nie etwas gehört habe, es ist die vollkommenste musikalische Freude, die mir bis jetzt zuteil geworden ist.“

In Reinholds „Gedichten“ (Stuttgart 1853) heißt es auf S. 3, R. 3: dringt mir, statt: dringet mir.

Nr. 2. Auf dem Schiffe.

Das Manuskript des Liedes schenkte Brahms im Juni 1885 der Tochter des eben erwähnten Köstlinschen Künstlerpaares¹⁾: Frau Maria Fellingner in Wien, einer „gar reizenden und talentvollen Frau“, wie Brahms sie in einem an Hanslick gerichteten Briefe nennt. Das Fellingnersche Haus gehörte zu denen, wo Brahms in den letzten dreizehn Jahren seines Lebens am liebsten weilte. Und der Künstlerhand Frau Dr. Fellingners²⁾ verdanken wir auch eine Reihe der wertvollsten Photographien, Büsten und Statuetten des Meisters.

Der Anfang setzt gleich mit einem Forteschlag ein, der die Begleitung von vornherein in eine kräftig vorschnellende, fast ungestüme Bewegung drängt. Dieser ungewöhnliche Beginn erklärt sich aus Brahms' Vorliebe für starke treibende Akzente. Wie Eduard Behm in seinen Erinnerungen an Brahms erzählt³⁾, war Brahms jeder ungesunden, unangebrachten Säuselei im tiefsten Grunde abhold, und er setzt deshalb absichtlich an manchen Stellen der Lieder ein *forte*-Zeichen, wo ein *piano* erwartet wird. —

Bei den Worten „wie wohl das tut“, auf die das ganze Lied förmlich hinsteuert, ruht zum erstenmal der „anmutige Flügelschlag“ der Begleitung, den Frau von Herzogenberg der Melodie nachrühmt⁴⁾, und breite Akkordbrechungen tragen wie mächtige Stützen die wohligh sich

¹⁾ Ein Sohn des Paares war der bekannte Gießener Professor H. A. Köstlin, der Verfasser der vielverbreiteten „Geschichte der Musik“.

²⁾ Über Frau Maria Fellingner vgl. Johannes Brahms im Briefwechsel mit Hermann Levi, Friedrich Gernsheim sowie den Familien Hecht und Fellingner, herausgegeben von Leopold Schmidt, Berlin 1910, Verlag der Brahms-Gesellschaft, S. 24. — Auf S. 242 ist der schöne Brief abgedruckt, in dem Frau Fellingner dem Komponisten für das Lied dankt.

³⁾ Vgl. Eduard Behms Aufsatz: Aus meinem Leben, Deutsche Tonkünstler-Zeitung, Berlin 1911, S. 126. Behm erwähnt hier ausdrücklich das *forte*-Zeichen im Vorspiel zu unserem Liede.

⁴⁾ Vgl. Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg, herausgegeben von Max Kalbeck, Berlin 1907. Verlag der Brahms-Gesellschaft, 2, 64.

wiegende Melodie. Von jetzt an ändert sich die ganze Linie des Klavier-teils, und nur beim „Vöglein droben“ und gegen den Schluß hin klingt durch die Begleitung noch ein leiser tonmalerischer Zug. — Auch dies Lied ist Reinholds „Gedichten“ (1853) entnommen.

Im 11. Verse änderte Brahms Reinholds Lesart Vöglein in Vögelein.

Nr. 3. Entführung.

„Aber die Lady Judith, das ist ein Text, ein wundervoller, und köstlich ist die Musik dazu; nur ist es so kurz, daß man fast wünscht, Sie hätten, wie es doch einzig richtig war, es nicht als Strophenlied behandelt oder etwas den letzten Vers verändert — verbreitert — es ist so rasch vorbei, und bei dem konzentrierten Inhalt spürt man das doppelt“ schrieb Frau Elisabeth von Herzogenberg in dem obenerwähnten Briefe vom 22. Mai 1885 an Brahms, und am 3. Juni nochmals: „Über die Judith habe ich immer wieder nachdenken müssen, ob Sie der Stolzen nicht noch eine kleine Schleppe anhängen könnten! Oder sind Sie absolut dagegen, bei einem Strophenlied den letzten Vers anders zu behandeln? Es ist nur so grausam kurz und knapp. Denken Sie nochmals darüber nach, bitte!“ (Vgl. Briefwechsel 2, 65, 70.) — Brahms ist auf diese Bitten nicht eingegangen, da ihm an einer volksliedmäßigen, balladenhaften Wirkung mehr lag als an einem ausgeführten dramatischen Konzertlied.

Das Gedicht steht in Alexis' „Balladen“ (1836), aus denen Brahms noch die „Walpurgisnacht“ komponiert hat (op. 75, 4).

Das Titelblatt der ersten Ausgabe des op. 97 ist durch ein Kunstblatt Max Klingers geschmückt, dessen Mittelpunkt eine Illustration zur „Entführung“ bildet.

Nr. 4. Dort in den Weiden.

Das vielgesungene Lied sandte Brahms ebenfalls im Mai 1885 an Frau von Herzogenberg, und als die Freundin mit ihrem Urteil zurückhielt, mahnte er: „Aber die Hauptsache: Sie haben Eins vergessen! Ich bitte durchaus und recht sehr um ein Sprüchelchen über das rheinische Volkslied „Dort in den Weiden“, wenn Ihnen das Liedchen nicht verfliegen oder gar entgangen ist; es stand auf der Rückseite der Lady Judith“. Daraufhin zitierte Frau von Herzogenberg aus dem Gedächtnis die Melodie genau und schrieb freimütig: „Aber das Lied selber wollte mir nicht das Herz recht fangen“ und: „In dem Weidenliedchen stört mich überdies das wenig Gesangliche und das Mitgehen der Begleitung, was in so wenigen Fällen nicht den Sänger beengt“. Die Mitwelt urteilt anders über die Komposition und hält sich mehr an den gut getroffenen Volkston der Melodie.

Der Sinn ist offenbar der, daß das Mädchen den gar zu weichen, überschwänglich anschwärmenden Schatz (Strophe 1 und 3), den sie als falschen Biedermann erkannt hat, nicht mag und ihn kurz abfahren läßt. Brahms scheint mehr mit dem Liebhaber zu fühlen und gibt seinem Liede einen sentimental Grundton, wie wenn das Auseinandergehen der Beiden tiefere und schmerzlichere Ursachen habe. — Daß auch er an ein Dialogisieren dachte, geht aus den Anführungsstrichen in Vers 2 hervor, die er eigentümlicherweise im vierten Verse ausläßt.

Brahms entnahm seinen Text¹⁾ den unter Nr. 4 charakterisierten Volksliedern von Zuccalmaglio (2, 383, mit der Notiz: aus Schwaben) und änderte nur in Einzelheiten einige dialektische Fassungen. — Nach einem Bericht von Brahms' naher Freundin Frau Maria Fellinger (s. o. Nr. 2) erzählt Max Kalbeck in seiner Biographie 3, 530 noch: „Hanslick forderte mich einst auf, ihm und Brahms ein schwäbisches Volkslied²⁾ zu singen, was ich aber nie getan haben würde, obwohl ich ja eine geborene Schwäbin bin. Ich redete mich damit aus, ich wüßte gar keines! Da lachte Brahms: ‚Na, wenn Sie keins wissen, dann will ich Ihnen eins geben‘, und als wir einige Zeit später bei ihm waren, nahm er aus seinem Stehpult das auf zierliches blaues Notenpapier geschriebene „Drunten im Tale“ heraus, auf das er oben drüber geschrieben hatte: „Schwäbisches Volkslied“ — für eine liebe Schülerin von Joh. Br. und sagte dabei: ‚Und das Volkslied wollen Sie gar nicht haben?‘ (weil wir, ohne daran zu denken, daß die Abschrift mir gehören sollte, schon unter der Tür waren, um wegzugehen)“.

Mit einer neuen Begleitung, die an die des op. 97 Nr. 6 anklingt, hat Brahms die im Volke verbreitete, obengegebene Melodie in seinen „49 Volksliedern für eine Singstimme“ als Nr. 6 veröffentlicht.

Op. 103. Acht Zigeunerlieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Berlin bei N. Simrock, veröffentlicht 1889.

Die Sammlung ist eine von Brahms selbst herrührende Bearbeitung des im Jahre 1887 komponierten ursprünglichen op. 103, das unter dem Titel: „Zigeunerlieder für vier Singstimmen (Sopran, Alt, Tenor und Baß) mit Begleitung des Pianoforte“ im Jahre 1888 erschienen war und elf Quartette enthielt. Die Texte hatte der Komponist der Sammlung entnommen: „Ungarische Liebeslieder. 25 ungarische Volkslieder

¹⁾ Wie bekannt das alte Volkslied im Kreise der nächsten Freunde des Meisters war, zeigt der lebenswürdige Zuruf, den (unter Varierung der letzten Strophe) Heinrich von Herzogenberg an Brahms nach dessen Besuche am 15. Februar 1877 richtete:

„Für die Zeit, wo Sie vorlieb nahmen,
Danke ich schön —
Und ich wünsch, daß es Ihnen anderswo
Besser mag gehn!“

für mittlere Stimme. Die Klavier-Begleitung von Zoltán Nagy. In's Deutsche übertragen von Hugo Conrat. Budapest és Lipcse (Leipzig), Rozsavölgyi és Tarsa.“ Die Zusammenstellung der Liebeslieder rührt von Conrat her, einem in Wien lebenden gebildeten Kaufmann, in dessen Familie Brahms später gern verkehrte¹⁾.

Ungarische Rhythmen und die bald wilden, bald weich einschmelzenden Melodien der Zigeuner, die Haydns, Beethovens, Schuberts Werke nicht selten befruchteten, hatten es auch Brahms von Jugend auf angetan. Für die neuen „Liebeslieder“, die ihm Conrat persönlich übergeben hatte, gewann er lebhaftes Teilnahme und setzte sie bei der Rückkehr von einem Winterausfluge nach Budapest mit besonderer Freude in Musik.

Aufgeführt wurden die Quartette zuerst in einem „Kipfeljause“ genannten Kaffekränzchen, das einige mit dem Komponisten befreundete Wiener Familien eingerichtet hatten. Die Sänger waren Minna Walter, Hermine Schwarz (Schwester Ignaz Brülls), Gustav Walter (der s. Z. berühmte lyrische Tenor der Wiener Hofoper) und Max Kalbeck, während Brahms und Brüll abwechselnd die Begleitung übernahmen²⁾.

Nach der Veröffentlichung verbreiteten sich die Quartette in der deutschen Konzert- und Hausmusik mit so ungewöhnlicher Schnelligkeit, daß Brahms veranlaßt wurde, im Jahre 1889 die ersten sieben und die letzte Nummer des op. 103 für eine Singstimme zu setzen; der Gedanke an eine solche Bearbeitung lag um so näher, als die Mehrzahl der ursprünglichen Quartette für Vorsänger und Chor komponiert war³⁾. Der Erfolg bewog Brahms außerdem dazu, daß er noch vier weitere Zigeunerlieder als Quartette schrieb, die im Jahre 1891 als op. 112 Nr. 3—6 im Drucke erschienen.

Die Zigeunerlieder sind durchaus selbständige Kompositionen von Brahms. Nur an einigen wenigen Stellen läßt sich eine Beeinflussung durch das ungarische Original („25 Volkslieder“) erkennen, indessen zeigt gerade eine Gegenüberstellung dieser Melodien mit den Brahms'schen, wie frei der Meister unter der Anregung des Vorbildes geschaffen hat.

¹⁾ Eine Tochter Conrats, die sehr begabte Bildhauerin Ilse Conrat, schuf das Marmordenkmal, das Brahms' Grabstätte auf dem Wiener Ehrenfriedhofe schmückt. — Über die eigentliche Übersetzerin der Liebeslieder, Fräulein Witzl vgl. Kalbecks Brahms-Biographie 4, 95.

²⁾ Vgl. Kalbecks Biographie 4, 95 ff.

³⁾ Bei Nr. 3 fügte Brahms eine zweite Stimme ad libitum hinzu, ähnlich wie in op. 84 Nr. 5.

Man vergleiche:

Munter.



mit unserer Nr. 4; die erste Melodie gehört in Conrats Sammlung zu dem Liede „Wißt ihr, wann mein Kindchen“.

Ferner:

Lebhaft.

Rö - lein drei - e in der Rei - he blühn so rot,
daß der Bursch zum Mä - del geht ist kein Ver - bot!

mit Brahms' Nr. 6, endlich:

Nicht zu langsam.

Kommt dir manch-mal in den Sinn, mein sü - ßes Lieb, was du einst mit
heil'-gem Ei - de mir ge - lobt? Täusch mich nicht, ver - laß mich nicht,
du weißt nicht, wie lieb ich dich hab, lieb du mich,
wie ich dich, dann strömt Got - tes Huld auf dich her - ab!

mit unserer Nr. 7.

Die der magyrischen Musik eigentümliche rhythmische, mordentartige Verzierung des Schlußtons:



die uns durch Liszts Kompositionen wie auch durch Brahms' zwanzig ungarische Tänze besonders vertraut geworden ist, begegnet in Brahms' Zigeunerliedern nur in einer Verkleidung, wie z. B. in Nr. 2 („Hochgetürmte Rimaflut“) in Takt 5—7 und 13—15.

Auch die sonst so charakteristische und weiche Mollweise der Zigeuner fehlt, nur Nr. 1, 2 stehen in einer Molltonart, das zweite Lied weicht dabei im Abstieg einmal dem Leitton aus, wie auch im Schlußtakt *c* statt *cis* kadenziert. Es sind also nur leichte Anlehnungen und Färbungen, die Brahms aus der ungarischen Volkskunst aufnahm.

Alle acht Nummern unserer Sammlung sind im $\frac{2}{4}$ Takt geschrieben, doch der Reichtum an blühender Melodieerfindung läßt nicht einen Augenblick Ermüdung aufkommen. Einen „lustigen und übermütigen Unsinn, der hier im kleinen Kreise gern gesungen und gehört wird“, hatte Brahms die Zigeunerlieder im März 1888 in einem an die Freundin Elisabeth von Herzogenberg nach Nizza gerichteten Briefe genannt und erst auf ihre dringende Bitte das Werk gesandt, für das ihm Frau Elisabeth am 28. 10. 1888 mit den Worten dankte: „Die Zigeunerlieder spiel ich mir immer mehr ins Herz . . . , es ist ein herrlicher Zug in den Liedern: sie rauschen und pochen und stampfen zugleich, und fließen dann wieder süß und schmelzend dahin. Wie geht's uns ab, hier in dem schönen Barbarennest Nizza so was unmusiziert lassen zu müssen; aber ich stell mir's lebendig vor, wie das alles klingen und wirken muß, das glühende Leben in den beiden ersten Nummern, der reizende Humor in Nr. 6, die lieblich wehmütige Innigkeit in: „Kommt dir manchmal in den Sinn“, dessen zweiter Teil mich zu Tränen rührt . . . Es muß eine Wonne sein, das schöne Werk recht fein, recht liebevoll ausführen zu können“¹⁾.

Zu Nr. 8: „Rote Abendwolken ziehn am Firmament“ sei noch bemerkt, daß die kurz abgerissenen Einleitungsschläge, wie sie die Zigeuner mit Zymbeln zu bringen pflegen, in Brahms' Quartett op. 112 Nr. 3 wiederkehren: „Himmel strahlt so hell und klar“.

Veränderungen des Textes nahm Brahms bei dieser Sammlung nur in wenigen Fällen vor. Im Conratschen Original heißt es:

Nr. 1 zum Schluß: „die Wange“ statt „diese Wange“.

„ 2: „Rimafluten“ statt: „Rimaflut“.

„ 2: „Wie seid ihr so trüb“, statt: „wie bist du so trüb“.

„ 2: „An dem Ufer laßt mich klagen nach dir, mein Lieb“ statt: „An dem Rimaufer laßt mich ewig weinen nach ihr“.

„ 3: „der liebe Himmel nur für mich“ statt: „der liebe Himmel einzig nur für mich“.

Die Wiederholungen ganzer Verse in Nr. 1, 2, 5, 6, 7 und 8 fand Brahms nicht im Original.

¹⁾ Vgl. Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg, 2, 173 und 2, 207.

Op. 105. Fünf Lieder für eine tiefere Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Berlin bei N. Simrock, veröffentlicht 1889.

Nr. 1. *Wie Melodien zieht es.* Nr. 2. *Immer leiser wird mein Schlummer.*

Die beiden Lieder, zu den innigsten, versonnensten gehörend, die uns Brahms geschenkt hat, entstanden im September 1886. — Die ersten Takte der nach Art von Zigeunerweisen gebildeten schwermütig-süßen Melodie: „Immer leiser wird mein Schlummer“ klingen an das vom Violoncell gespielte Hauptthema des 'Andantesatzes des Klavierkonzerts in *B* dur (1882) an, wie auch der Beginn von „Wie Melodien zieht es“ als eines der Themen des ersten Satzes der Violinsonate in *A* dur (1887) erscheint.

Wenn Robert Schumann im Jahre 1840 das Autogramm des Liedes „Ich sende einen Gruß wie Duft der Rosen, ich send ihn an ein Rosenangesicht“ mit den Worten abschloß: „In Erwartung Claras,“ so hätte Brahms auf die vorliegenden, an zarte Geheimnisse rührenden Kompositionen: „In Erwartung Herminens“ schreiben können, denn die Neigung zu der schönen, hochbegabten Sängerin Hermine Spies hat seine Phantasie bei diesen Liedern beflügelt. „Die beiden Spiesschen Altlieder“ nennt Frau Elisabet von Herzogenberg (mit ganz leiser Eifersucht) op. 105 Nr. 1 und 2, deren Handschriften Brahms der verehrten Sängerin geschenkt hatte. —

Frau von Herzogenberg, die sich sonst in die verborgensten Schönheiten der Brahmsschen Musik einzufühlen vermochte, wagte diesmal in ihrer bescheiden-liebenswürdigen Weise einige Ausstellungen. Nachdem sie die Lieder nicht wie sonst durch Brahms direkt erhalten, sondern erst durch Fräulein Spies kennengelernt hatte, schrieb sie am 2. Dezember 1886 dem Komponisten¹⁾: „Noch möchte ich mit Verlaub beichten, daß ich mir die beiden Spiesschen Altlieder abgeschrieben habe und sehr liebe, obwohl ich in bekannter Unverschämtheit zwei Skrupel aussprechen möchte. — Sind Ihnen wirklich die auf einander folgenden Quartsextakkorde im *cis* moll-Liede (Immer leiser wird mein Schlummer) recht, besonders in der zweiten Fassung am Schluß, *G* dur, *B* dur, *Des* dur hintereinander und lauter Quartsextakkorde; haben Sie so etwas eigentlich je sonst gemacht? Ich weiß gar keine ähnliche grausame Stelle in Ihrer ganzen Musik und bilde mir ein, Sie suchen noch selber nach einem anderen Ausdruck für die treibende Sehnsucht jener Stelle; was Sie wollen, ist gewiß klar; aber wie Sie's wollen, ist nicht so schön, wie sonst Brahms ist, und etwas in mir sagt förmlich Au! dabei; und wie schade um das so schön dahindämmernde weiche Lied, das einem plötzlich Ohrfeigen erteilt. In dem *A* dur (Wie Melodien zieht es), mit dem seltsam abstrakten Text, habe ich so große Freude an dem warmen Zug der Melodie und singe es zu gern. Die Schlußwendung

¹⁾ Vgl. Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet von Herzogenberg, 2, 132.

machte mir aber auch da rechte Mühe; ich habe mir es nun so oft vormusiziert, bis ich mich gewöhnte und innerlich selber *A* dur werde, was mir anfangs trotz allen Schraubens nicht gelingen wollte. Ich empfand das *A* immer noch als Dominant von *D*. Haben Sie denn etwa noch mehr Lieder in der Schublade? . . . Verziehen Sie mich mal wieder ein bißchen, Sie wissen, wie Sie mich glücklich damit machen.“

Schon Max Kalbeck hat Brahms' harmonische Freiheiten Frau von Herzogenberg gegenüber verteidigt, und hört man die Stelle öfter, so bleibt nur wenig des Ungewöhnlichen. Aber immer mehr bricht das Drängende, Sehrende, das leidenschaftlich Verlangende durch, welches die freischwebenden Quartsextakkorde inniger als alle Worte ausdrücken. Damit hängt auch das Abbrechen der Melodie bei „singt im Wald“ und „willst du mich“ zusammen. Es klingt, als ob glühende Leidenschaft den Atem stocken macht, als ob die Stimme versagt, bis sie endlich bei den Worten „komm, ach komme bald“ sich selbst Erlösung zusänge. Theodor Billroth, dem Brahms dasselbe Lied am 18. August 1886 von Thun aus als „eines von einem alten Kollegen von Dir“ geschickt hatte (Hermann Lingg war pensionierter bayerischer Militärarzt), erwiderte dem Freunde: „Das Gedicht und Deine Verklärung des sterbenden Mädchens von H. Lingg packte mich am meisten. Ich dachte mir das dann so recht einfach von einer rührenden Mädchenstimme gesungen, und ich schäme mich nicht zu gestehen, daß ich vor Weinen nicht weiter spielen konnte“. (Vgl. Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg, herausgegeben von Max Kalbeck, Berlin 1907, Verlag der Brahms-Gesellschaft, 2, 135.)

Von dem Liede „Wie Melodien zieht es“ hatte Brahms' und Simrocks Vertrauensmann, der tüchtige Berliner Musiker Robert Keller, die Ausgabe für tiefe Stimme nach *Cis* dur transponiert; in seinen Briefen vom 31. Oktober und 19. Dezember 1888 bat Brahms aber den Verleger, doch lieber die Tonart *C* dur zu wählen, da „sechs Kreuze schwer zu lesen“ seien.

Die Verse: „Wie Melodien zieht es“ stehen in der Abteilung „Klänge“ von Groths „Hundert Blättern, Paralipomena zum Quickborn“ (1854), „Immer leiser wird mein Schlummer“ in Linggs Gedichten (1855), die von Emanuel Geibel eingeführt wurden.

In „Immer leiser wird mein Schlummer“ heißt es bei Lingg gegen den Schluß: wehen und sehen; überschrieben sind die Verse bei Lingg mit: Lied.

Nr. 3. Klage.

Das kleine Lied hat Brahms volkstümlich behandelt. Seine förmlich Wärme ausstrahlende Melodie scheint unsern besten Volksliedern in Form und Ausdruck nachgebildet, und man sieht gerade hier, wie sich Brahms in Wesen und Natur des Volksgesanges eingelebt hat. Die Quelle für die Dichtung war Brahms' hübsche, aber durchaus nicht

zweifellos echte Texte und Melodien enthaltende Lieblingssammlung: „Deutsche Volkslieder mit ihren Originalweisen . . . gesammelt . . . von A. Wilh. von Zuccalmaglio“, Berlin 1840. Die Verse sind höchstwahrscheinlich nicht echtes Volksgut, sondern von Zuccalmaglio gedichtet — ähnlich dem Liede: „Dort in den Weiden steht ein Haus“ (op. 97 Nr. 4), vor dem sie in jener Sammlung unmittelbar stehen. Zuccalmaglios eigene Melodie dazu, die er als Volkslied „vom Niederrhein“ ausgibt, lautet:

Feinsliebchen, trau du nicht, daß er dein Herz nicht bricht! Schön!

Worte will er geben, es kostet dein jung Leben, glaub's sicherlich!

Zuccalmaglio schreibt in der dritten Strophe: Lenze, statt Lenz und: zersprungen, statt gesprungen.

Nr. 4. Auf dem Kirchhofe.

Das ergreifende Lied geht musikalisch auf alte Formbildungen zurück. Die Gegenüberstellung der rezitativen Teile zu dem abschließenden breiten *C* dur-Gesang wirkt wie die große szenische Arienform in hervorragenden Werken des 18. Jahrhunderts. Ganz eigen ist die feine rhapsodische Haltung der Begleitung im ersten Teile; sie gleicht einer Instrumentalübertragung, die reiche, auf schweren Akzenten hinlaufende Arpeggien in ein freies begleitetes Rezitativ einzustreuen scheint. Zum Schluß hat Brahms, wie er selbst bestätigt, bei der Stelle: „Wie sturместot die Särge schlummerten“ mit Bachs Lieblingschoral „O Haupt voll Blut und Wunden“ („Wenn ich einmal soll scheiden“) eine herb-tröstliche Reminiszenz eingefügt. Man vergleiche Max Kalbecks Biographie 4, 133.

Während Brahms' Freund Eduard Hanslick, der sonst mit Begeisterung für Brahms' neue Kompositionen einzutreten pflegte, nur den Beginn des Liedes gelten lassen wollte¹⁾, schreibt Frau Elisabeth von Herzogenberg in ihrer warmherzigen Weise am 28. Oktober 1888 aus Nizza²⁾: „Wie wunderbar in die Stimmung einführend gleich die präluzierenden Anfangstakte mit ihrem Harfenpathos, wie schön deklamiert die ganze erste Strophe, wie ergreifend die „überwachsenen

¹⁾ Vgl. Hanslick: *Musikalisches und Literarisches*, Berlin 1889, S. 143.

²⁾ a. a. O. 2, 205.

Namen“, wie groß die Steigerung bei dem Worte: „gewesen“ mit der so überraschenden und doch ungesuchten Wendung und dann die wunderbare Beschwichtigung bei dem *C* dur mit den gleichen Vierteln, dem aufgehaltene „schlummerten“, der schöne Ausblick bei „still“, die herrliche Linie der ganzen Melodie, — das alles ist so kräftig, so erfunden, so geschaut, so echte Musik und so vornehmer Art, daß man lange nichts andres hören möchte“.

Die Entstehungszeit der Komposition ist nicht sicher bekannt; einen Anhalt bietet das Jahr 1883, in dem Liliencrons „Adjutantenritte und andere Gedichte“, aus denen unser Lied geschöpft ist, erschienen sind.

Bei Liliencron heißt es in Strophe 1: „vergessenen“, statt: „vergeß'nem“. — Von dem Dichter hat Brahms noch das Lied: „Maienkätzchen“ in Musik gesetzt, op. 107 Nr. 4.

Nr. 5. Verrat.

In der vorletzten Strophe erscheint bei den Worten: „Der Mond scheint hell“ die Melodie des Beginns in der Begleitung als Kontrapunkt. Der Klavierpart des ganzen Liedes ist förmlich orchestral geführt, die Takte 15—13 vor Schluß klingen, als seien sie für Posaunen geschrieben.

Die Singstimme hatte Brahms im Manuskript und der Druckvorlage im Baßschlüssel aufgezeichnet.

Den Text zu der im schärfsten Gegensatz zu den weichen Frauenliedern Nr. 1, 2 und 3 stehenden Ballade entnahm Brahms Lemckes „Liedern und Gedichten“ (1861), wo die Verse unter den Reiterliedern in der Abteilung: Im Volkston stehen. — In Lemckes Gedicht finden sich keine Wiederholungen.

Unter unmittelbarer Einwirkung der großartigen Volksballade aber: „Es reit ein Herr und auch sein Knecht“, mit der er sich gerade damals beschäftigt hatte¹⁾, übernahm Brahms das eindringliche Kunstmittel der Wortrepetition am Zeilenende (geschwinde, ja Ferne, ja Heide, ja segnen, ja Leide). Zu diesem von seiner sonstigen Gepflogenheit

¹⁾ Mit einer nicht erfreulichen, durch den Berliner Buchhändler Friedrich Nicolai 1777 komponierten Melodie und einer charaktervollen Begleitung von Brahms steht das Lied in dessen 49 deutschen Volksliedern (1894) als Nr. 28. — Hier wird eine bedeutende Wirkung durch die Wiederholung der Schlußworte hervorgebracht:

Von einer wunderschönen Frauen, ja Frauen
und:
Eur Herr, der ist tot auf breiter Heide, ja Heide.

abweichenden eigenmächtigen Eingriff bot ihm allerdings das Gedicht insofern eine Handhabe, als es bereits eine Nachbildung des volkstümlichen Stiles anstrebt.

Über Lemcke vgl. oben op. 69 Nr. 7, S. 92.

In der fünften Strophe heißt es beim Dichter: deine Sippschaft, statt: dein Sippschaft.

Op. 106. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Berlin bei N. Simrock, veröffentlicht 1889.

Brahms' Freundin Elisabet von Herzogenberg, die sonst so gern Anerkennende, verhielt sich einigen Liedern des ihr in der Handschrift gesandten op. 106 gegenüber zurückhaltender und zeigte in diesem Ausnahmefalle einmal weniger durchdringendes Verstehen, als liebendes, frauliches Mitfühlen. In ihrem Briefe vom 28. Oktober 1888 heißt es über Nr. 1: „Was soll ich über das „Ständchen“ sagen? Wenn ich es so überlese, so sehe ich lauter Hübsches, Apartes, wie Sie es ja immer aus Ihres Mantels Falten schüttelein; aber ich sage doch: mehr Brahmsmaterial als -seele, mir wird nicht warm dabei, und da ich einmal im Beichtstuhl sitze, muß ich auch das bekennen.“ — Über Nr. 2 schreibt die Freundin: „Auf dem See' spiele ich mit Amanda Röntgen (der Geigerin, Julius Röntgens Gattin), es klingt allerliebste für Geige, besser, scheint mir, als gesungen“, — und über den Schluß, sie „stelle sich ein schwimmendes Eden etwas weniger borstig, mit weniger harmonisch durchgehenden Hindernissen vor“. Auch dem „Wanderer“ op. 106, 5 könne sie trotz der schönen Wendung „keiner wird mich doch verstehen“ nur halb zustimmen, da sie Ähnliches schon mit stärkeren und überzeugenderen Akzenten bei Brahms gehört habe und sie nun einmal möchte, daß er sich immer übertreffe, denn sie sei eine ehrgeizige Macbeth für diejenigen, die sie liebe. Vgl. Briefwechsel 2, 207.

Nr. 1. Ständchen.

Die Melodie zu diesem „Ständchen“ gehört zu jenen glücklichen Eingebungen, die man nicht wieder vergißt, wenn man sie einmal gehört hat. Kalbeck hat das Lied in vortrefflicher Weise als „mondscheinduftiges Nachtstück à la Spitzweg“ charakterisiert, doch könnte neben dem Schelmischen, Behaglichen, Vertrauten noch das eigentlich Serenadenartige, Zündende und Studentische dieser liebenswürdigen Gartenmusik hervorgehoben werden. — Die lockenden Takte 15—13 vor dem Schluß des Klavierritornells begegnen denn auch fast in gleicher Stimmung in Brahms' Akademischer Festouvertüre op. 80 (1883), wie auch im Frühlingslied op. 85 Nr. 5. — Auf den Kontrapunkt der Begleitungsstimme in Strophe 1 und 3 sei besonders hingewiesen.

Die Verse (datiert 1827) entnahm der Komponist einem seiner Lieblingswerke: Kuglers „Skizzenbuch“ vom Jahre 1830, das der Dichter —

ein vielseitiger Künstler — mit schönen eigenhändigen Zeichnungen geschmückt und dem er auch eine Reihe eigener Kompositionen¹⁾ beigefügt hat.

Kugler stand lange Zeit an der Spitze der preußischen Kunstverwaltung und hat ein „Handbuch der Kunstgeschichte“ geschrieben, das s. Z. ebenso berühmt war wie seine Novellen. Wir verdanken ihm u. a. auch das berühmte Studentenlied: „An der Saale hellem Strande“.

Nr. 2. Auf dem See.

Der Text zu diesem weich hinfließenden Liede, in dessen Schlusse die schönen Modulationen eindringlich wirken, rührt von Reinhold Köstlin her, über den oben bei op. 97 Nr. 1 Näheres berichtet wird.

Eine Tochter des Künstlerpaares, Frau Maria Fellingner in Wien, gehörte zu den intimsten und verständnisvollsten Freundinnen des Komponisten; als Brahms ihr am 15. Oktober 1888 sein op. 106 als Geschenk sandte, schrieb er dazu: „Beifolgendes ist eine Art Pflichtexemplar“.

Unsere Verse sind in Reinholds „Gedichten“ (1853) in der Abteilung „Seelieder“ ohne Überschrift gedruckt. Die dritte Strophe:

„Deine Wellen leuchten,
Spiegeln uns zurück
Tausendfach die feuchten
Augen voller Glück“.

hat Brahms nicht komponiert.

Ein Schreibversehen, das sich mit in die Drucke eingeschlichen, und das bereits Frau von Herzogenberg richtiggestellt hat, verbesserte Brahms in seinem Privatexemplar. Es handelt sich um das $\frac{1}{2}$ im achtzehnten Takt vor dem Schluß, im 5. Achtel der Begleitung des Basses.

Nr. 3. Es hing der Reif.

Das Gedicht zu diesem „träumerischen“ Liede mit seiner schwerlastenden Begleitung steht in Groths „Hundert Blätter zum Quickborn“ (Hamburg, 1854). — Frau Elisabet von Herzogenberg rügte in ihrem Briefe an Brahms vom 28. Oktober 1888 (Briefwechsel 2, 207) den Dreiviertelrhythmus, „bei dem durch die ewigen halben Noten etwas so Träges und mühsam Vorzutragendes entsteht“, indessen wollte Brahms wohl gerade dadurch das Trüb-Drückende der Stimmung wiedergeben. — Wie ein Wunder heben sich die Worte „da tratst du“ von dem Vorangehenden ab. Sechsmal hintereinander erklingt die gleiche Baßfigur, wie wenn alles Leben plötzlich erstarrte.

¹⁾ Kuglers Komposition von Chamissos Liederzyklus: „Frauenliebe und Leben“ ist lange vor der Robert Schumanns und Carl Loewes im „Skizzenbuch“ veröffentlicht worden.

Nr. 4. Meine Lieder.

Über das 1889 entstandene Lied mit seiner Schumannschen Weichheit und Innigkeit schreibt Elisabet von Herzogenberg: „Wie sollte man solcher Zartheit widerstehen, so fein wie mit Gold gestickten Linien, und der warme Ton am Schluß mit den gehaltenen Baßnoten!“ — Daneben verdient die schwermütig-dunkle Unterstimmung und die außerordentliche Innigkeit des Ganzen hervorgehoben zu werden. Ergreifend wirkt am Schlusse die Verstärkung der Singstimme durch den Baß bei „dunkel klingen meine Lieder“.

Der Dichter Adolf Frey, einer der führenden Schweizer Poeten, wirkte als Professor der Literaturgeschichte an der Universität in Zürich. Die Verse stehen in seinen „Gedichten“ (1886).

Nr. 5. Ein Wanderer.

Ursprünglich hatte das Lied die Melodie der „Nachtigall“ wachgerufen: op. 97 Nr. 1¹⁾ (man vgl. oben die Bemerkungen zu diesem Liede), und erst später entschloß sich Brahms zu einer neuen Komposition, die den Gedanken der Dichtung mit schwereren und stärkeren Akzenten nachging. Man möchte bei der Instrumentalführung der Singstimme an Schuberts Winterreise denken, die in der Stimmung so oft anklingt, und auch an Brahms' eigene Vorliebe für die Volksmusik der Ungarn erinnern. — Bei den Stellen: „Meiner ist der Weg der Leiden“ und „Wo ich einst begraben werde“, tritt die rhythmisch verschobene, quälende Baßfigur bedeutsam hervor.

Quelle für den Text sind Reinholds „Gedichte“ (1853), vgl. oben unter Nr. 2.

Op. 107. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Berlin bei N. Simrock, veröffentlicht 1889.

Nr. 1. An die Stolze.

Den Text des im August 1886 komponierten Liedes spannt Brahms in ein leidenschaftlich bewegtes Tonbild; zu den bitteren Worten des Zurückgewiesenen gesellt sich eine förmlich sprechende, selbständige Melodie des Klavierbasses, die wohl unzerstörbare Liebe ausdrücken soll. Die Verse entnahm Brahms Flemmings Werke: „Geistliche und weltliche Poemata“ (1660); dort stehen noch zwei weitere, von Brahms nicht berücksichtigte Strophen:

¹⁾ Vgl. darüber Kalbecks Biographie 3, 531 und 532.

Bist du denn harter Stein und Stahl,
 Die man doch zwingen kann.
 Feld, Wiesen, Wälder, Berg und Tal
 Sehn meine Wehmut an.
 Die Vögel seufzen, was ich klage.
 Der hohle Busch ruft, was ich sage.
 Du nur, du Stolze du,
 Hältst Ohr und Augen zu.
 Ach denke, denke, was du tust,
 Ich kann nicht anders sein.
 Ich hab an meinem Leiden Lust,
 Du hassest meine Pein.
 Kann ich denn keine Huld erlangen,
 So laß mich die Gunst nur empfangen
 Und wolle doch mit mir,
 Daß ich stracks sterbe hier.

Nr. 2. Salamander.

Brahms will das Lied „mit Laune“ gesungen haben, und launig, mit überlegenem Humor ist auch das Stückchen komponiert, das bei näherer Bekanntschaft immer mehr gewinnt.

Es beginnt fast in studentischer Manier, wie die Melodie zu einem Trinkliede, doch die Begleitung streut gleich laufende und tragende, stützende Figuren ein, die auf ein rechtes Konzertstück weisen. Im Durteil geht es dann übermütig genug zu: die parodistische Terzbewegung bei „verbrennen“ wird vom Klavier gleich nachgeäfft, und zum Schluß scheint der Salamander in schönstem Behagen in der heißen Glut umherzulaufen (Takt 7 vor Schluß) und mit dem Schwänzchen vergnügt um sich zu schlagen (Takt 3 vor Schluß). — Von Einzelheiten sei die behagliche Modulation nach Dur bei der Stelle: „ihm ward erst wohl zu Mut“ wie auch am Schluß die Umdeutung des Mollritornells der ersten Strophe (ebenfalls nach Dur) erwähnt.

Der Text des Liedes steht in Lemckes „Liedern und Gedichten“ (1861). Vgl. über den Dichter S. 92 bei op. 69 Nr. 7.

Nr. 3. Das Mädchen spricht.

Das kleine Liedchen hat Brahms mit all den Zügen von Schelmerei, Bänglichkeit, froher Erwartung und echter Liebenswürdigkeit ausgestattet, an denen seine heiteren Lieder so reich sind. Wie zierlich wippt gleich zu Anfang in der Begleitung das Schwälbchen mit seinem Schwanz, wie leicht legt sich die Melodie über das kleine Naturbildchen, und wie

hübsch ist das Stocken der neugierigen und von ihrem Glück doch schon ganz erfüllten jungen Braut bei den Worten: „Oder hast du jüngst erst dich ihm vertraut?“ — Vorher, nach „Nest gebaut“, begegnen die bei Brahms so oft vorkommenden rhythmischen Verschiebungen.

Die Komposition gehört zu den beliebtesten unserer Konzertlieder. Wegen des *forte*-Zeichens im ersten Takte vgl. das Zitat aus Behms „Erinnerungen“ oben S. 131.

Gruppe (1806 in Danzig geboren, 1876 in Berlin gestorben) war erst Journalist, dann Beamter im preußischen Kultusministerium und wurde später Professor der Ästhetik an der Berliner Universität und Sekretär der Akademie der Künste. Die vorliegenden Verse sind die einzigen, die Brahms aus Gruppens „Gedichten“ (1835) in Musik gesetzt hat.

Diese bildeten die Grundlage für sechs Lieder und Balladen Carl Loewes, u. a. op. 8: „Niemand hat's gesehn“ und op. 67: „Landgraf Ludwig“.

Nr. 4. Maienkätzchen.

Wie ein volkstümliches Tanzstückchen, ein steirischer Ländler, wirkt das anmutig im $\frac{3}{4}$ Takt hinlaufende „Maienkätzchen“, das mit zu den Nachklängen von Brahms' Volksliedstudien gehört. Aber Frau Elisabet von Herzogenbergs Prophezeiung, das im Sommer 1889 komponierte Lied werde bald populär werden, ist bis jetzt nicht in Erfüllung gegangen.

Ähnlich dem berühmten Lied „Auf dem Kirchhofe“ (op. 105 Nr. 4) sind auch diese Verse Liliencrons „Adjutantenritten und anderen Gedichten“ (1883) entnommen, wo sie mit: „Tiefe Sehnsucht“ überschrieben sind.

Nr. 5. Mädchenlied.

Das Mädchenlied ist selbst unter Brahms' Liedern ein kleines Meisterwerk an Ausdruck und Lebenswahrheit. Die rührende Melodie mit dem tränentropfenden Ritornell singt von Liebesleid und Liebes-schmerz und scheint volksliedmäßig strophisch. Dann unterbricht Brahms die Weise und gibt dem Schluß ein freies Ausklingen, wie wenn dem aufschreienden Schmerz das Zusammensinken, das stille, bohrende Verzagen folgte.

Frau Elisabet von Herzogenberg, die sich in ihrem am 28. Oktober 1888 aus Nizza an den Komponisten gerichteten Briefe über Nr. 1, 2 und 3 unseres Opus recht scharf ausgesprochen hatte, schreibt über das Mädchenlied: „Man atmet (bei Heyse) plötzlich wieder reine liebe Luft. Und welch eine liebliche Musik haben Sie da auch gleich drum gesponnen: fein und zart und äußerst musikalisch anziehend mit der Dominant werdenden Tonika auf dem Schlußtake der Melodie; das

zieht so sehnsüchtig dahin und tut so wohl, streichelt unsere Ohren mit neuen und doch gewohnten Klängen.“

Von Heyse hat Brahms noch weitere zehn Lieder komponiert; das vorliegende steht in Heyses Gedichten (1885), wo es in der ersten Strophe heißt: „Auf die Nacht in den Spinnstuben“ und „Dorfbuben“; in der vierten: „wofür ich soll spinnen“.

Das vorliegende ist außer den „Vier ernsten Gesängen“ und den 49 Volksliedern für eine Singstimme das letzte der von Brahms veröffentlichten Lieder.

Op. 121. Vier ernste Gesänge für eine Baßstimme mit Begleitung des Pianoforte. Das Werk ist Max Klinger zugeeignet (als Dank für dessen Brahms-Phantasie) und i. J. 1896, ein Jahr vor Brahms' Hinscheiden veröffentlicht.

„Das habe ich mir heute zum Geburtstag geschenkt“, sagte Brahms am 7. Mai 1896 dem glückwünschenden Freunde Max Kalbeck, dem er das Manuskript der „Ernsten Gesänge“ zeigte, und einen Tag darauf schrieb er dem Verleger Simrock: Ich habe mir selbst eine Freude zum Geburtstage gemacht, „indem ich ein paar kleine Liederchen schrieb“; später bezeichnete er sie mit grimmigem Humor gar als Schnaderhüpfli, die „dies Jahr etwas sauer geraten sind“.

Brahms' ernste Zweifel, ob er das Werk überhaupt drucken lassen könne, hatte ihm Kalbeck ausgedrückt; immerhin fragte Brahms wenige Wochen später noch den ihm befreundeten jungen Juristen Dr. Ophüls, ob der öffentliche Vortrag der „ganz gottlosen Lieder¹⁾“, deren Texte Gott sei Dank in der Bibel stünden“, etwa aus religiösen Gründen untersagt werden könne. — Ophüls, der Brahms unmittelbar nach der Bestattung Frau Clara Schumanns zu Pfingsten 1896 bei den rheinischen Freunden Weyermann traf, schildert in seinen „Erinnerungen an Johannes Brahms“ in ergreifender Weise, wie dort Brahms das neue Werk spielte und dazu sang:

„Es war mehr ein gesteigertes Deklamieren der Bibelworte in Tönen, die er mit seiner heiseren Stimme von sich gab, und was wir da hörten, war alles andere als Kunstgesang. Und doch hat denselben

¹⁾ Auch dem Freunde H. von Herzogenberg kündigte er die „Schnaderhüpfli“ im Jahre 1896 mit den Worten an, sie könnten ihn veranlassen, ihn (Brahms) „wegen unchristlicher Gesinnung anzugreifen“. (Vgl. den Briefwechsel 2, 272 und 275.)

gewaltigen Eindruck, den die Gesänge in dieser improvisierten Wiedergabe durch ihren Schöpfer damals machten, mir seither kein Sänger mehr, selbst nicht Meschaert zu erwecken vermocht. Es war eben nicht anders, als wenn der Prophet selbst zu uns gesprochen habe. Vor Beginn des ersten Gesanges sagte Brahms, in Begeisterung über den Bibeltext erregt: „Sehn Sie, welch gewaltige Worte das sind, denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh! und im vierten Gesang — und ließe meinen Leib brennen!“ Der dritte Gesang — „O Tod, wie bitter bist du“ erregte ihn selbst während der Wiedergabe offenbar so stark, daß bei dem rührenden Schluß („O Tod, wie wohl tust du“) ihm die dicken Tränen die Backen hinabrollten und er diese letzten Textworte mit fast tränenerstickter Stimme mehr in sich hineinhauchte. Ich werde den erschütternden Eindruck gerade dieses Gesangs nie vergessen. Es war sehr charakteristisch für Brahms, der sein weiches Herz meist mit dem Panzer äußerer Rauheit umgab, daß er, offenbar um die innere Bewegung zu verbergen, mir, der ich links neben ihm saß, nach Verklingen des letzten Tons unvermittelt einen derben Schlag auf das Bein versetzte und mich dabei mit den Worten anfuhr: „Junger Mann, das ist noch nichts für Sie, an solche Dinge dürfen Sie überhaupt noch nicht denken!“¹⁾

Die „Ernsten Gesänge“ stellen einen herrlichen Nachklang des Baritonosolos aus dem fast drei Jahrzehnte früher entstandenen „Deutschen Requiem“ dar: „Herr, lehre doch mich, daß ein Ende mit mir haben muß, und mein Leben ein Ziel hat, und ich davon muß. Ach wie so gar nichts sind alle Menschen, die doch so sicher leben; sie gehen daher wie ein Schemen.“

Das Werk nimmt in der neuen Literatur eine Ausnahmestellung ein, nicht allein durch die Kraft und Eigenheit seiner Gestaltung, sondern ebenso durch seine alle Einzelversuche weit überragende Wiedererweckung und Neubelebung des geistlichen Liedes. Man muß weit zurückgehen, bis zum 18. Jahrhundert, bis zu Händel, zu Sebastian und Philipp Emanuel Bach, um Seitenstücke zu diesen Solokantaten zu finden, wie man die „Ernsten Gesänge“ nennen könnte. Und doch trennt sie von der Bachschen Welt das Jahrhundert der Instrumentalmusik, und noch tiefer die veränderte Stellung kirchlicher Kunst und religiösen Denkens. Es ist eine Art innersten Bekenkens, ein Ringen mit dem Bibelwort und eigener Lebenserfahrung, das aus dieser Musik herausklingt; kein felsenfestes Durchdrungensein vom Glauben, wie bei Bach

¹⁾ Vgl. G. Ophüls, „Erinnerungen an Johannes Brahms“, Berlin, Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft m. b. H., 1921, S. 28 ff.

und später bei Haydn, sondern ein Zurückdenken an Leben und Schaffen, ein Sichabfinden und ein Hoffen auf Erlösung im Tode. Aus der Auswahl und Komposition der Bibelworte spricht ein Musiker, der seine eigene, im Kampf erstarkte Lebensauffassung in einer letzten künstlerischen Offenbarung verkünden will. Und dieses Prophetische, Weit-hinausweisende gibt den Gesängen die tiefgreifende Wirkung.

Auf die alte Kunst weisen viele Modulationsführungen und tonale Eigenheiten, auf die neue Zeit aber die geradezu orchestral anmutenden Begleitungen und die ganze Welt der Melodien und ihrer harmonischen und rhythmischen Ausstrahlungen.

Noch seien drei Äußerungen über die „Ernstes Gesänge“ wiedergegeben, die von bewährten und sachkundigen Freunden des Komponisten herrühren. Sein Jugendbekannter Julius Otto Grimm schreibt ihm am 13. Juli 1896: „Die Gesänge sind herrlich und erschüttern gewaltig, — unbarmherzig in Wort wie Ton; — ich bewundere gleichmäßig, wie und daß Du diese Texte in Musik gebracht hast“¹⁾; zwei Tage später Heinrich von Herzogenberg: „Sie wissen doch immer neue Überraschungen zu bereiten! Wer ist vor Ihnen auf diese Idee gekommen, Bibelworte in freier, von jeder kirchlichen oder liturgischen Verbindung gänzlich unabhängigen Weise zu komponieren!... Sie haben Ihre Freude vorweg, Stücke von so herrlicher Tiefe geschaffen zu haben; und ich, sie in Ihrer Technik und Ihrem Ausdruck anstaunen zu können. Vor allem das III. (O Tod) ... Mit allem geht's nicht so rasch, und das ist das Schöne, daß überall noch Neues hervorwachsen wird“²⁾; endlich der musikalische Physiologe Professor Engelmann in Utrecht, am 29. September 1896: „Der Eindruck war um so mächtiger, je weniger es möglich schien, für diese Urwahrheiten Töne zu finden. Die vertiefende und verklärende Macht der Musik ist mir kaum je so deutlich zum Bewußtsein gekommen, als bei diesen Gesängen, die so rührend wie erhaben sind. Ich habe nur Bewunderung und Bewunderung für diese Kraft und Wärme des Ausdrucks, bei einer so lapidaren Einfachheit der Mittel. Sie glauben garnicht, wie das erquickt und wie man sich nach solchem Stahlquell sehnt...“³⁾

¹⁾ Vgl. Brahms im Briefwechsel mit J. O. Grimm, herausgegeben von Richard Barth, Berlin, Verlag der Brahms-Gesellschaft (1908), S. 157.

²⁾ Vgl. Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet von Herzogenberg, herausgegeben von Max Kalbeck, Berlin 1907, 2, 274.

³⁾ Vgl. Brahms im Briefwechsel mit Th. W. Engelmann, mit einer Einleitung von Julius Röntgen, Berlin und Leipzig 1918, S. 167.


Nur auf wenige Einzelheiten sei hier noch hingewiesen:

Nr. 1. Die Grundstimmung ist gleich in den ersten Takten, die wie eine dumpfe, schier unerbittliche Bläserinleitung wirken, festgelegt. Und diese majestätische Starrheit bleibt auch bei der Stelle: „daß nichts Bessers ist, denn das der Mensch fröhlich sei in seiner Arbeit“. Wie die Stimme eines Predigers in der Wüste klingen Worte und Melodien, und die Steigerung wächst noch weiter bis zu den besonders eindringlich gestalteten Takten: „Wer weiß, ob der Geist des Menschen aufwärts fahre“¹⁾).

Nr. 2. Heinrich von Herzogenberg, der ebenso wie seine feinsinnige Gattin sich tief in die Brahms'sche Empfindungswelt eingelebt hatte, hebt „die ganze Nr. 2“ hervor, wie wenn er kaum eine Stelle wüßte, die er noch besonders betonen könnte. Und doch tritt bei den Worten: „Und siehe, da waren Tränen“ zum ersten Male eine warme, wohlige Melodie hervor, — es ist wie bei Seb. Bach, der auch mit der Wortwiederholung so oft eine Steigerung und Vertiefung der musikalischen Gedanken bringt. Ja es scheint, als ob Brahms ebenso wenig wie Bach auf die Sanglichkeit der Melodie achtet, wenn er den Ausdruck realistisch fassen will, wie an der Stelle: „keinen Tröster haben konnten“. — Das Instrumentale, das gerade bei den „Ernsten Gesängen“ immer wieder hervorbricht, gibt dem Schluß noch eine klagende, mählich hinsterbende Oboenweise.

Nr. 3. Dem fest und hart einsetzenden Beginn, der wie in alter Holzschnittmanier den Schnitter Tod behandelt, tritt im zweiten Teile der Tod als Freund und Tröster gegenüber. „Wie herrlich schwelgt es sich im *E* dur-Teile; man kann's förmlich nicht erwarten, mit so vollen, lieblich herben und sehnsüchtig weichen Harmonien hinübergezogen zu werden“, schreibt Heinrich von Herzogenberg.

Nr. 4. Mit einem selbständigen orchestralen Motiv, das machtvoll aufsteht, um gleich wieder zurückzufallen, setzt das hohe Lied der Liebe ein. Die Singstimme springt in die untere Oktave um und strebt in gewaltigem Anstieg empor, dem Ganzen einen starken, mitreißenden Aufschwung gebend. Erst dann kommt der weiche Septakkord, der in die Stimmung der hingebenden, demutsvollen Liebe umlenkt. Und wie

¹⁾ Im Manuskript und der Druckvorlage hatte Brahms im ersten Takt des letzten Andante  geschrieben, später aber das Wort sah in sahe

sah ich und das Viertel darüber in zwei Achtel geändert. — Die Vorspiele der Allegroteile bieten ungewöhnlich schwere Klavierpassagen.

breit und weit schwingt die große Melodielinie im Adagio („Wir sehen jetzt“) aus, die zu der letzten großen Steigerung führt: „Die Liebe ist die größte unter ihnen“¹⁾.

„Nun sei aber noch von Herzen für Deine ‚Ernsten Gesänge‘ bedankt. Tief, wie sie sind, hat mich das letzte besonders ergriffen mit seiner milden Wärme bei allem kunstreichen Periodenbau, den man erst merkt, wenn man's recht studiert. Wie schön strahlt die Liebe durch vor dem $\frac{3}{4}$ Takt, und wie herzausweitend tritt der $\frac{1}{4}$ Takt wieder ein! Könnte man das einmal so schön hören, wie man sich's denkt“ schreibt Josef Joachim an Brahms am 28. August 1896²⁾.

Als eine Art Requiem für den Meister selbst wurden die „Ernsten Gesänge“ in den Jahren 1897 und 98 in fast allen deutschen, österreichischen, schweizer und holländischen Städten gesungen, die ihren Konzerten oder Musikfesten eine Art Trauerkundgebung für Brahms einfügten³⁾.

Volks-Kinderlieder mit hinzugefügter Klavierbegleitung. Den Kindern Robert und Clara Schumanns gewidmet. Leipzig, J. Rieter-Biedermann 1858. Der Name von Joh. Brahms fehlt auf dem Titelblatt.

In wenigen Werken zeigt sich Brahms von einer so liebenswürdigen Seite wie in diesen vierzehn Gesängen, die er zwei Jahre nach dem Hinscheiden Robert Schumanns dessen Kindern zugeeignet hat. Das Werk bildet einen Vorklang der 49 Volkslieder, die Brahms 36 Jahre später bearbeitete; während bei diesen aber die Begleitung oft ihre eigenen Wege geht, ist sie in den Kinderliedern einfacher gehalten. Trotz dieser

¹⁾ Die drei Schlußtakt der Singstimme: „unter ihnen“ sind eigentümlicherweise identisch mit dem Schluß des berühmten Liedes: „Wie bist du, meine Königin“ (wonnevoll) op. 32 Nr. 9. — Ursprünglich trug Nr. 4 keine Vortragsbezeichnung; in der Druckvorlage schrieb Brahms zuerst *Andante* vor, dann änderte er das Wort in: *con moto ed anima* (ohne das erst bei der letzten Korrektur hinzugefügte *Andante*). — Zum Schluß stand vor und bei den Worten: „Nun aber bleibet Glaube“ keine Bemerkung, in der Druckvorlage findet sich zwei Takte vorher der handschriftliche Zusatz: „*poco a poco*“ und bei der Singstimme „nun“: *più moto*. Auch die sieben Takte später folgenden Zeichen: „*ritenuto*“ und „*sostenuto un poco*“ sind erst nachträglich eingefügt worden.

²⁾ Vgl. Brahms im Briefwechsel mit Jos. Joachim, herausgegeben von Andreas Moser, Berlin, Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft (1908) 2, 273.

³⁾ Vgl. noch Ed. Hanslick, „Am Ende des Jahrhunderts“ (2. Aufl., Berlin 1899, S. 398) mit einem Bericht Alwin von Beckeraths über den obenerwähnten Besuch von Brahms bei der Familie Weyermann und seinen Vortrag der „Ernsten Gesänge“.

Einfachheit treten eine Fülle von Feinheiten hervor. Wie schön ist in den Liedern 1 und 4 die Märchenstimmung getroffen! Wie behutsam schreiten die Bässe im 1. Lied, wie bedächtig, fast auf Zehenspitzen schleichen sie bei den Pausen der Stimme weiter (Takt 6 und 11). Und im 2. Lied gib't am Schluß noch lustigen Vogelsang: aus der Melodie keimt ein kleines Liedel, das fort und fort klingt, bis es der Baß beendigt. Sehr hübsch ist der Jäger im Wald im 9. Lied gesehen. Wie mit einem guten Freund wandert die Begleitung mit, um sich schließlich frohen Sinnes seine Ausrüstung anzuschauen. Man beachte die behaglich tupfenden Achtel in den Bässen. Ein einziger voller Klang hüllt das Wiegenlied (Nr. 10) in Ruhe und Schlaf. Das *C* im Baß klingt durch das ganze Lied: einschläfernd, beruhigend, und alle wiegenden Harmonien und melodischen Linien mit weichem Klang umfassend. Im 11. Lied geht die Begleitung wie ein kecker Springinsfeld in frischer Achtelbewegung der Weise nach, im 12. fängt das Klavier die Weihnachtsstimmung auf, sie leuchtet in den hohen Lagen und wirft ihren Kerzenschein auf das festliche Singen. Und im „Marienwürmchen“ (Nr. 13) gibt Brahms der Melodie eine wohlige, weiche Begleitung, die zum Schluß noch in Imitationen die letzten Klänge wie eine liebe Erinnerung fortträgt.

Als Quelle diente Brahms für alle 14 Lieder seine Liebessammlung:

Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen. Unter Mitwirkung des Herrn Professor Dr. Maßmann in München, des Herrn von Zuccalmaglio in Warschau und mehrerer anderer Freunde der Volks-Poesie, nach handschriftlichen Quellen herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von A. Kretschmer, Königlichem Geheimen Kriegsrate und Ritter usw. — Erster Teil. Berlin 1840.

und:

Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen. Unter Mitwirkung des Herrn Professor Dr. E. Baumstark und mehrerer anderer Freunde der Volks-Dichtung, als Fortsetzung des A. Kretschmerschen Werkes, gesammelt und mit Anmerkungen versehen von A. Wilh. v. Zuccalmaglio. Zweiter Teil. Berlin 1840.

Über die beiden Ausgaben wird in der Einleitung zu den 49 deutschen Volksliedern ausführlich gesprochen werden. Brahms erachtete diese durch die Herausgeber mit einer Fülle eigenmächtiger Änderungen versehenen Sammlungen, die weniger philologisch als künstlerisch gewertet sein wollen, für zuverlässige Quellenwerke, an die er sich mit solcher Gewissenhaftigkeit hielt, daß er selbst die von Zuccalmaglio gewählten Tonarten ohne Ausnahme beibehielt, unbekümmert

darum, daß dadurch einige der Gesänge wie z. B. das Wiegenlied (Nr. 11) in einer für Kinderstimmen viel zu hohen Lage stehen. Das Ganze aber stellt in seiner Reinheit, Liebenswürdigkeit, Herzlichkeit und in der Meisterschaft der Begleitungen ein sehr reizvolles, bisher noch nicht genügend gewürdigtes Geschenk des Meisters an die deutsche Kinderwelt dar.

Nr. 1. Dornröschen.

In Zuccalmaglios Sammlung: „Deutsche Volkslieder“ 2, 69 steht das Lied mit der Überschrift: „Der Wecker (zur Brunhilde- oder Dornröschen-Sage)“. Über den Noten vermerkte Zuccalmaglio, um seine Autorschaft für Text und Melodie zu verbergen: Am Niederrhein.

Nr. 2. Die Nachtigall.

Aus Zuccalmaglios Volksliedern 2, 482; die Quelle für Zuccalmaglio war die Sammlung: Österreichische Volkslieder mit ihren Singweisen, gesammelt und herausgegeben von F. Tschischka und J. M. Schottky, 1818, S. 96 (Abteilung Kinderlieder).

Dasselbe Lied hat Brahms im Jahre 1891 in seinen dreizehn Kanons für Frauenstimmen (op. 113) vierstimmig bearbeitet.

Nr. 3. Die Henne.

Quelle für das Lied ist dieselbe wie für Nr. 2 (Nr. 2, 657). Tschischka und Schottky gaben dem Liede die Überschrift: „Die verlorene Henne“; die von ihnen abgedruckte Melodie hatte Zuccalmaglio treu übernommen.

In der zweiten Strophe änderte Brahms Zuccalmaglios Lesart: „Futter fressen“ etwas pedantisch in „Futter g'fressen“.

Nr. 4. Sandmännchen.

Vorlage: Zuccalmaglio 2, 647. Für seine inzwischen allgemein verbreitete, zum Volksliede gewordene Melodie hat Zuccalmaglio ein altes katholisches Weihnachtslied aus dem „Geistlichen Psalter“ (Straßburg 1697) verwendet, das im Original so aufgezeichnet ist:

Zu Beth - le - hem ge - bo - ren ist uns ein Kin - de - lein, das
 hab ich aus - er - ko - ren, sein ei - gen will ich sein. Ei -
 - a, ei - a, sein ei - gen will ich sein.

Diese Melodie übernimmt Zuccalmaglio für seinen neuen von ihm selbst gedichteten Text und gibt der Weise durch kleine Umänderungen noch weichere, zartere Umriss. Die Anfangstakte läßt er unberührt, dann aber vermeidet er beim Aufstieg zur Dominante die alte feste Vorhaltsformel der Kadenz und führt schon vom zweiten Takt an in schmiegsamen Sekundschritten zur Quintlage des Dominantakkords:



Nun wiederholt er die ersten vier Takte und geht dann notengetreu mit einer kleinen beweglichen Variante im vierten Takt (*h* statt *d*) seiner Quelle nach, wobei er auch hier wieder die Tonwiederholung in Takt 6 (*c-c*) durch eine leichte aus der Unterterz hergeleitete Bewegung (*a h c*) ersetzt. Auch dieser Teil schließt nicht in der typischen Formel der Kirchenmusik mit Voraussnahme des folgenden Tons, sondern in leichter, volksmäßiger Kadenzierung:



Der Schluß, der im Kirchenlied an all die Lieder des Kindelwiegens mit ihren weichen schaukelnden Melismen erinnert, blieb im Charakter und Tongerüst fast unverändert, nur noch kleine, durch den neuen Text bedingte Varianten wurden angebracht:



Durch diese kleinen Umänderungen hat Zuccalmaglios Lied eine freundliche, sich wundervoll anschmiegende Melodie bekommen, die in keinem Takt mehr auf eine fremde Vorlage weist. Und in dieser naiven, traulichen Weihnachtsweise geht „Sandmännchen“ noch heute zu allen Müttern, die ihre Kleinen in Schlaf und Traum singen. (Vgl. meinen Aufsatz im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für das Jahr 1918: „Zuccalmaglio und das Volkslied. Ein Beitrag zur Stilkritik des Deutschen Volksliedes“.)

Sandmännlein oder Pechmännlein heißt bei der deutschen Kinderwelt der Schlafgott. Diesen hatten die altgriechischen Künstler als einen an den Schläfen geflügelten Jüngling dargestellt, der in raschem Laufe sein Schummerhorn über die Müden ausgießt; im dänischen Märchen führt Ole Augenschliefer eine Zauberspritze und einen Regenschirm mit sich.

(Johannes Boltes Anmerkung im Volksliederbuch für gemischten Chor, Leipzig, Peters, I. 759.)

Nr. 5. Der Mann.

Quelle: Zuccalmaglio 2, 656. — Das Volk singt in der ersten Zeile überall: „Wille, wille, witt“; den Druckfehler Zuccalmaglios: „Wille, wille, will“ hat Brahms übernommen.

Brahms bearbeitete das Lied auch in seinen dreizehn Kanons op. 113 (1891) Nr. 5 vierstimmig.

Nr. 6. Heidenröslein.

Quelle: Zuccalmaglio 1, 198. Zuccalmaglio hatte die Melodie dem im Jahre 1833 anonym erschienenen „Liederbuch für deutsche Künstler“ (S. 236) entnommen, dessen Herausgeber — der Kunsthistoriker und Dichter Franz Kugler und der Maler Robert Reinick — eine Komposition des Berliner Hofkapellmeisters und Goethe-Freundes Johann Friedrich Reichardt mit starken Veränderungen übernommen hatten. Reichardts Original vom Jahre 1797 lautet:

Sah ein Knab' ein Rös - lein steh'n, Rös - lein auf der Hei - den,
 war so jung und mor - genschön, lief er schnell es nah zu sehn, sah's mit vie - len
 Freu - den. Rös - lein, Rös - lein, Rös - lein rot, Rös - lein auf der Hei - den.

Wie man aus Brahms' Liede ersieht, haben der Herausgeber des „Liederbuches für Künstler“ und Zuccalmaglio für ihren Schluß den letzten Takt des alten, Joseph Haydn zugeschriebenen, wahrscheinlich aber von Mozart herrührenden Liedes benutzt: „Liebes Mädchen, hör mir zu“.

In Strophe 3 hat Brahms Zuccalmaglios Lesart: „half i hr doch kein Weh und Ach“ geändert in: „half ihm doch“. (Goethe selbst schwankte zwischen ihr und ihm.)

Nr. 7. Das Schlaraffenland.

Quelle des heiteren Liedes: Zuccalmaglio 2, 582. Zuccalmaglios Vorbild für Melodie und Text bildeten die Lieder: „Was kommt dort von der Höh“ und „Einst reist ich in die Welt“ (Zuccalmaglios Sammlung 1, 261). — Brahms änderte den Text des Schlusses von Strophe 4, der bei Zuccalmaglio lautet:

Vom besten ein,
 Die Tauben fliegen gebraten ein!

und ließ wegen der Bestimmung des Heftes für Kinder die fünfte Strophe ganz aus:

Was nur das Herz begehrt,
Das wird uns hier beschert.
Das Küssen ist uns nicht verwehrt,
Wer hat so was gesehn, wer hat so was gehört?

Nr. 8. Beim Ritt auf dem Knie.

Das einzige Lied aus der Sammlung in einer Molltonart, — übrigens auch unter allen Brahms'schen Gesängen das einzige Lied, das er in seinem heimatlichen Plattdeutsch veröffentlicht hat. Umfang nur 6 Töne. — Quelle: Zuccalmaglio 2, 676; sehr ähnlich war in derselben Sammlung Zuccalmaglios 1, 410 das Lied: „Oll Man wull rieden, wohl had he keen Peerd“. Auf Zuccalmaglio wirkte wohl die Aufzeichnung des Liedes in Erk-Irmers Sammlung: „Die deutschen Volkslieder“, Berlin 1838, 2. Heft Nr. 17. — Erks Melodie stellt eine Pommersche Fassung des sehr alten schlesischen dar: „Unser Bruder Malcher, dar wult a Reiter waren“; vgl. Hoffmann-Richters, Schlesische Volkslieder, S. 302.

Nr. 9. Der Jäger im Walde.

Quelle: Zuccalmaglio 2, 507. Auch für dieses sehr bekannte Volkslied hatte Zuccalmaglio eine Vorlage Erk-Irmers 2, 40 (1838) benutzt:

Der Jäger in dem grünen Wald
Muß suchen seinen Aufenthalt.

Die sehr wenig volkstümlichen Worte: „Mit Hund und Wehr wohl hin und her“ und „Laubgewölb“ kommen allein auf Zuccalmaglios Rechnung.

In Strophe 2 änderte Brahms Zuccalmaglios Lesart: „mein Herz das lacht“ in: „es lacht“.

Nr. 10. Das Mädchen und die Hasel.

Quelle: Zuccalmaglio 1, 127. Brahms wußte nicht, daß der Komponist der Melodie der Berliner Hofkapellmeister Johann Friedrich Reichardt war, der sie für Friedrich Nicolais „Feynen kleynen Almanach“ 1777 geschaffen hatte. (Vgl. darüber die Einleitung zu den 49 Volksliedern S. 159) Der Text steht außer in diesem Almanach auch in Herders „Volksliedern“ (1878), ferner in „Des Knaben Wunderhorn“ (1805) und in den „Deutschen Liedern für Jung und Alt“ (1819).

Bei Zuccalmaglio heißt es in Strophe 2: „wackres Mädchen“; in Strophe 4 und 5: „Morgen kühler Tau auf mich“; Strophe 6: „wenn aber ein Mädchen ihren Kranz will behalten“; Strophe 7: „liebe Hasel“.

Nr. 11. Wiegenlied.

Quelle: Zuccalmaglio 1, 287. An der viel zu hohen Lage der Singstimme trägt Zuccalmaglio die Schuld, dessen Quelle Groos' und Kleins Sammlung: „Lieder für Jung und Alt“ 1818 (S. 28) war. Einfachere, gute Lesarten des Volksliedes bringen u. a. Tschischka-Schottkys Österreichische Volkslieder (1818, — siehe vorher Nr. 2 und 3) und Erk-Irmers, Deutsche Volkslieder (1838) 4, 25. Alle Lesarten des Wiegenliedes gehen zurück auf Johann Friedrich Reichardts alte Melodie: „Schlaf, Kindchen, schlaf“ in Reichardts „Lieder für Kinder“, Hamburg 1781, S. 9; vgl. oben S. 39.

Brahms hat sein Lied auch in die dreizehn Kanons für Frauenstimmen op. 113 Nr. 4 (in dreistimmiger Bearbeitung) aufgenommen¹⁾.

Nr. 12. Weihnachten.

Quelle: Zuccalmaglio 2, 265. — Ein Kunstlied Zuccalmaglios, kein Volkslied; dies zeigen u. a. die der Sprache der Gebildeten entnommenen Verse:

„Vor ewiger Jugend hellem Schein
Sinkt alles Düstere, Alte ein.“

und:

„In neuer Glaubenstaten Schwung
Strömt aus in Festgesang.“

Wie in den Nummern 43—49 der 49 deutschen Volkslieder (vgl. S. 192) ist auch die vorliegende Melodie der Bestimmung Zuccalmaglios gemäß für Vorsänger und Chor eingerichtet.

Nr. 13. Marienwürmchen.

Quelle: Zuccalmaglio 2, 672. Die Melodie rührt wahrscheinlich vollständig von Zuccalmaglio her, der auch im Text ein Wort in bezeichnender Weise änderte. Die Dichtung stammt aus der Sammlung „Des Knaben Wunderhorn“, in der bereits Achim von Arnim das Volkslied, namentlich dessen 3. Strophe bearbeitet hatte. — Sehr bekannt geworden ist Robert Schumanns schöne Komposition der Verse in Schumanns „Lieder-Album für die Jugend“ (op. 79, Nr. 14, 1849).

In Strophe 3 heißt es bei Zuccalmaglio: „deine bunte Flügel sehn“.

Nr. 14. Dem Schutzensel.

Auch diese stimmungsvolle Weise entnahm Brahms Zuccalmaglios Sammlung 2, 260, in denen noch drei weitere Strophen stehen, und

¹⁾ In der Begleitung unseres Liedes bringt die Sext der rechten Hand in Takt 3 einen Vorklang des späteren Wiegenliedes aus der „Schönen Magelone“: „Ruhe, Süßliebchen“ („wiegen zum Schlummer dich ein“).

auch hier dürfen Melodie und Text wohl Zuccalmaglio zugesprochen werden. Aus dessen Begleitung hat Brahms eine Reihe von Takten übernommen, vieles aber geändert; so strich er u. a. im vorletzten Takte in der linken Hand des Klavierparts im dritten Viertel das tiefe *d*.

In allen Brahms'schen Drucken beginnt das Gedicht: „O Engel mein“; da es sich hier augenscheinlich um einen Schreib- oder Druckfehler handelt, ist im vorliegenden Neudruck Zuccalmaglios Lesart: „O Engel rein“ wiederhergestellt worden.

Bei Zuccalmaglio heißt es in Strophe 3: „halt vor dem kurzen Lebenslauf“.

Deutsche Volkslieder mit Klavierbegleitung. Berlin bei N. Simrock, veröffentlicht 1894.

„Es ist wohl das erste Mal, daß ich dem, was von mir ausgeht, mit Zärtlichkeit nachsehe“ schrieb Brahms dem hochgeschätzten Musikschriftsteller Hermann Deiters¹⁾, der als Schulrat in Koblenz wirkte. Das war im Juni 1894, gerade in der Zeit, wo er nach Abschluß seiner Volksliederarbeit ganz erfüllt war von dem Geist und Leben der alten Weisen und Poesien. Und seinem Verleger prophezeit er im Frohgefühl des schöpferischen Künstlers: „Sie werden nicht aufhören zu schwärmen. Ich denke, die Lieder sollen wie ein heller Sonnenschein die Berliner Philister blenden“; und bald darauf nennt er sie „das einzige Werk, dessen Herausgabe mir Spaß macht“²⁾.

Aus diesen Worten des Meisters, der sich sonst selten und dann stets nur mit großer Zurückhaltung über seine Werke äußerte, spricht seine warme und tiefe Liebe zum Volkslied, eine Liebe, die ihn von der Hamburger Jugendzeit bis zum letzten Lebensjahre begleitet hat.

Seit er als Zwanzigjähriger eine volkstümliche Weise in den Mittelpunkt seines ersten gedruckten Werkes, der Klaviersonate in *C* dur, gestellt hat, ist er immer wieder zum deutschen Volkslied zurückgekehrt: in den Jahrzehnten 1850—59: 38 mal³⁾, 1860—69: 39 mal, 1870—79: 50 mal, 1880—89: 24 mal, 1890—94: 56 mal. — Von seiner Beschäftigung mit ausländischen Volksliedern wird weiter unten die Rede sein. Zu deutschen Volkslieddichtungen schuf er im ganzen 40 eigene Kompositionen, dazu 15 Bearbeitungen von Volksliedmelodien für gemischten Chor, 14 Harmonisationen von Kinderliedern für Klavier, endlich die

¹⁾ Vgl. Johannes Brahms von H. Deiters. Sammlung musikalischer Vorträge Nr. 63. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1898; S. 107.

²⁾ Vgl. Brahms' Briefe an Fritz Simrock, herausgegeben von Max Kalbeck, Berlin, Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft, 1919; 4, 121 und 4, 124.

³⁾ In diese Ziffer sind die 21 noch nicht veröffentlichten Bearbeitungen für drei- und vierstimmigen Frauenchor vom Jahre 1859 eingerechnet. Vgl. unten S. 165.

Begleitungen der vorliegenden 49 Volkslieder. Als Quellen benutzte Brahms für die deutschen Volkslieder zum größten Teile die Sammlungen von Friedrich Nicolai und von Andreas Kretschmer und August Wilhelm von Zuccalmaglio.

Nicolais Werk ist eine ausgesprochene Tendenzschrift. Als Herder, Goethe und Bürger mit warmer Begeisterung für die Wiederbelebung des Volksliedes eintraten, witterte der wohlunterrichtete, aber nüchterne Buchhändler Nicolai in dieser Bewegung eine Gefahr für die Aufklärung. Nach seiner Ansicht mußte die Pflege des Volksliedes zu unklarer Verschwommenheit und katholisierendem Mystizismus führen. Um nun solche Bestrebungen von vornherein lächerlich zu machen, gab Nicolai eine Auswahl alter Lieder in einer albern Schreibweise heraus unter dem ebenfalls parodistischen Titel: „Eyn feyner, kleyner Almanach Vol schönerr echterr liblicherr Volckslieder, Berlynn vnnnd Stettyn 1777 und 1778.“¹⁾ Über den Ursprung der beigelegten Melodien schwieg sich Nicolai wohlweislich aus; denn, wie aus seinem Nachlaß hervorgeht, enthielt der Almanach nur 27 echte Volksweisen, 22 hatte der Berliner Hofkapellmeister Johann Friedrich Reichardt auf Nicolais Bestellung komponiert, 11 aber hatte Nicolai selbst seinem Intellekt abgerungen, der von künstlerischer Phantasie weit entfernt war.

Sechzig Jahre später nahmen Kretschmer und Zuccalmaglio nicht weniger als 30 dieser Kompositionen von Reichardt und Nicolai in ihre Sammlung²⁾ auf. Die Herausgeber begnügten sich aber nicht damit ihre Vorlage zu verschweigen, sondern gaben diese Kunstmusik ausdrücklich als echte Volksweisen aus, indem sie rechts über die Noten ganz willkürliche Quellenangaben setzten: Altdeutsch, Aus Westfalen, Aus dem Koburgschen, Aus Norddeutschland u. dergl. — Und Zuccalmaglio, einer der liebenswürdigsten und begabtesten Dichtermusiker, hat sogar seine eigenen, zum Teil vorzüglichen Melodien in gleicher Weise als Volkslieder bezeichnet und unter echte Volksgesänge gemischt, um ihnen dadurch Verbreitung zu sichern³⁾.

Es ist seltsam, daß ein Meister wie Brahms derartige Melodien ganz arglos als altes und echtes Volksgut auffaßte und aus solchen kunstmäßigen Liedern sich seine Vorstellung vom Wesen und der Eigenart

¹⁾ Von diesem Almanach hat Johannes Bolte einen ausgezeichneten mit Einleitung und Anmerkungen versehenen Neudruck veranstaltet, der im Jahre 1918 in Weimar im Verlage der Gesellschaft der Bibliophilen erschienen ist.

²⁾ Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen, vgl. über sie oben S. 152.

³⁾ Vgl. meinen Aufsatz: „Zuccalmaglio und das deutsche Volkslied“ im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1918, S. 53.

des Volksliedes bildete¹⁾. Das hat mit der künstlerischen Bedeutung des Komponisten natürlich nichts zu tun; aber es muß ausgesprochen werden, daß Brahms tatsächlich jenes untrügliche Gefühl für die Echtheit des historischen Volksliedes, wie Grimm oder Uhland, später Liliencron und Erk, nicht besaß. So konnte es ihm geschehen, daß er ein für den Salon zurecht gestutztes Machwerk eines Wilhelm Tappert im Ernst für eine Volkslieddichtung hielt (vgl. weiter unten S. 190) und sogar eine von dem unmusikalischen Friedrich Nicolai in bewußt parodistischer Absicht geschaffene, groteske Weise als Volkslied betrachtete und harmonisierte (Nr. 28). — An den Sammlungen unverfälschter Lieder, wie sie Büsching und von der Hagen im Jahre 1807, Friedrich Silcher seit 1826, Hoffmann-Richter (1842), Dittfurth (1855) und andere mehr herausgegeben haben, fand Brahms wenig Gefallen. Geradezu ärgerlich aber waren für ihn Ludwig Erks vortrefflicher „Deutscher Liederhort“, der seit 1856 starke Verbreitung fand, oder Werke wie etwa Franz Magnus Böhmes „Altdeutsches Liederbuch“ (1877). Der umfangreiche kritische Apparat solcher Arbeiten mußte ja notwendig zu der Erkenntnis führen, daß gerade die Sammlungen, die Brahms vorzugsweise benutzt hatte, als recht anfechtbare, trübe Quellen aufgedeckt wurden. — Dazu kam noch ein Anderes: wie man aus Brahms' eigenhändigen Notizen im Exemplar von Erk-Böhmes „Liederhort“²⁾ ersieht, nahm der Künstler Brahms auch Anstoß an der Masse kurzatmiger Volksmelodien, die der gewissenhafte Sammler Erk natürlich mit der gleichen Liebe wie die bedeutenderen eingereiht hatte. Daß Brahms sich mit Erks Forschungen nicht allzu genau beschäftigt haben kann, beweist ein Brief an Hermann Deiters vom 29. Juni 1894, wo es heißt: „Über den Streit: echt oder unecht, komme ich leicht weg. Erk und Böhme sammelten in Pommern,

¹⁾ Manchmal scheint Brahms doch geahnt zu haben, daß seine Liebblingssammlung die ehrfurchtsvolle Pietät, die er für sie hegte, nicht ganz verdiente, und vielleicht kam es ihm im Laufe der Zeit zum Bewußtsein, daß Zuccalmaglio nicht der zuverlässige Sammler und Verwalter alten Volksguts war, als den er ihn Jahrzehnte lang hochgeschätzt hatte, sondern als Herausgeber geradezu ein Fälscher. Es fiel Brahms außerordentlich schwer, aus dieser Erkenntnis, welche Zuccalmaglios Volksliedern den eigentlichen Zauber nahm, die Folgerungen zu ziehen. Als er endlich genötigt war, es zu tun, wußte er sich in der lebenswürdigsten Weise mit ihr abzufinden: „Keine Volksweise! Gut, so haben wir einen lieben Komponisten mehr“, schrieb er an Spitta — vgl. weiter unten die Notizen zu Nr. 13. Und in der Tat kann man im Lobe noch weiter gehen als Brahms und in dem bisher kaum beachteten Zuccalmaglio den bedeutendsten Schöpfer volkstümlicher Melodien verehren, den die deutsche Musik neben Silcher hatte, zugleich aber auch einen ungewöhnlich begabten Poeten.

²⁾ Im Archiv der Staats-Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien.

Mecklenburg usw., Zuccalmaglio u. a. vor der Eisenbahnzeit in den Rheintälern. Der Anspruch auf Glauben — wie das Zutrauen einer Bearbeitung kommt beiden Parteien in gleicher Weise zu“. Aus Pommern und Mecklenburg stammt aber noch nicht der hundertste Teil der von Erk gesammelten Lieder, unter denen sich andererseits gerade viele, schöne Gaben vom Rhein finden, war doch Erk ein halber Rheinländer. — Nach wie vor bekennt sich Brahms zu Nicolai und Kretzschmer-Zuccalmaglio, über deren Sammlungen er in demselben Briefe schreibt, es seien „viel und, wie ich meine, mit Unrecht geschmähte Bücher, die nicht aufhören, mich zu interessieren“. So blieb es dabei: Texte und Melodien, die, von kunstmäßiger Hand zurechtgestutzt, einer höheren Bildungsschicht angepaßt waren, oder auch Fälschungen, wenn sie nur diesen Ton zu treffen wußten, erhielten seinen Beifall, die echten, ursprünglichen Lieder blieben in der Minderheit. Daß es auch zu seinen Zeiten noch einen solchen Volks-gesang gäbe, wollte Brahms überhaupt nicht wahrhaben. Als ich ihn eben in jenen achtziger Jahren darauf hinwies, daß am Niederrhein, in Hessen, in Thüringen, in Schlesien der Volks-gesang tatsächlich doch noch blühe, erwiderte Brahms: „Ach was, das fassen Sie viel zu gutmütig und optimistisch auf! Glauben Sie mir: das sogenannte Volk singt ja nur noch Gassenhauer“. Von diesem Standpunkt konnte er allerdings zu einer gerechten Würdigung der Verdienste eines Ludwig Erk nicht kommen, der eben daran ging, sein ungeheures Material zu sichten. Und man darf gewiß sein, daß Erk uns eine nicht nur reiche und wissenschaftlich bedeutende, sondern gleichzeitig auch durchaus geschmackvolle Auswahl geboten hätte. Aber mitten in den umfassenden Vorarbeiten rief ihn der Tod im Jahre 1883 ab. Die Herausgabe seines wertvollen Nachlasses wurde dem Volksliedforscher Franz Magnus Böhme anvertraut, einem an sich verdienten Manne, der aber einer Aufgabe, die einen geläuterten Geschmack und eine umfassende Bildung verlangte, nicht gewachsen war. Als dessen unkritische Riesensammlung von mehr als 2000 Liedern¹⁾ im Jahre 1893 erschien, brach in Brahms der lang angesammelte Unwille gegen diese ganze Richtung der Volksliedforschung durch. Ursprünglich wollte Brahms eine Streitschrift gegen „diese ganze Sorte Pächter des Volksliedes“ schreiben²⁾. Später

¹⁾ „Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglicheren Deutschen Volkslieder nach Wort und Weisen aus der Vorzeit und Gegenwart. Gesammelt und erläutert von Ludwig Erk. Im Auftrage und mit Unterstützung der Königlich Preussischen Regierung nach Erks handschriftlichem Nachlasse und auf Grund eigener Sammlung neu bearbeitet und fortgesetzt von Franz M. Böhme.“ 3 Bände. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1893/94.

²⁾ Vgl. Dr. von Graevenitz' Aufsatz: Brahms und das Volkslied (nach ungedruckten brieflichen Äußerungen), „Deutsche Rundschau“ 1906, Novemberheft S. 240.

wiederholte Brahms: „Mit der Streitschrift war es ernst. Aber Sie kriegen sie in, wie ich hoffe, schönerer Verwandlung. Während ich nämlich eifrig und heftig schrieb, dachte ich an diese meine alten lieben Lieder. Ich meine mich selten und wenig in meinem Leben gehäutet zu haben; so war ich begierig, ob die alte Liebe gar so unwürdig gewesen. Joachim könnte sich erinnern, daß er Anno 52 in Göttingen mit für „Gunhilde“ und „das Schwesterlein“ schwärmen mußte. Ich sehe sie heute mit denselben Augen an und empfinde für sie mit demselben Herzen. Ich weiß nicht, wie weit Ihnen die Lieder Neues bringen. Nach den Quellen brauchen Sie keinesfalls zu suchen. Bis auf wenige, die ich vom Rhein mitbrachte, stehen sie alle in Nicolai und Zuccalmaglio.“

So treu hat sich der immer gewissenhafte Brahms an diese vermeintlich echten, in Wahrheit höchst bedenklichen Quellen gehalten, daß er (wie bei den „Volks-Kinderliedern“, vgl. oben S. 152) meistens sogar die von Zuccalmaglio gewählten Tonarten beibehielt — nicht zum Vorteil des Ganzen, wie z. B. aus der viel zu hohen Lage des ersten, gleich mit dem hohen g^2 beginnenden Liedes „Sagt mir, o schönste Schäferin mein“ hervorgeht; nur in sechs Fällen hat Brahms Zuccalmaglios Tonarten zu ändern gewagt und auch dann nur um einen halben oder ganzen Ton.

Am 31. März 1894 schrieb er seinem Verleger Simrock: „durch Ärger über den jetzt erschienenen ‚Liederhort‘ von Böhme“ sei er auf seine „alte Liebe zu einer gewissen Sorte deutscher Volkslieder gekommen“. Am 12. Juni desselben Jahres wirft er in einem Brief an Jakob Baechtold den hochverdienten Sammler Erk und den unzulänglichen Herausgeber Böhme zusammen: „Erk und Böhme gaben seit langem den (sehr philiströsen) Ton an, und meine Sammlung steht ihnen geradezu entgegen“¹⁾.

Aus ähnlicher Stimmung heraus äußerte Brahms: „Ist es denn für die Wissenschaft gar so nötig, daß man jeden Wisch Papier abdruckt oder jeden Dreck von der Landstraße so breit tritt wie Böhme“²⁾. Und noch im Jahre 1896 äußerte er über seine eigene Veröffentlichung: „Es sind nicht die Lieder, welche die Handwerksburschen auf den Straßen singen“³⁾.

Diese Auffassung vom Wesen des Volksliedes, an der also Brahms mit der größten Zähigkeit festgehalten hat, muß auch als Maßstab dienen zur Beurteilung und Würdigung der vorliegenden Sammlung. Sie ent-

¹⁾ A. Steiner: Johannes Brahms. 86. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musik-Gesellschaft in Zürich auf das Jahr 1898.

²⁾ Vgl. den vorher erwähnten, durch Dr. von Graevenitz veröffentlichten Brief.

³⁾ Dr. G. Ophüls: „Erinnerungen an Johannes Brahms“. Berlin, Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft. 1921.

hält 42 einstimmige Gesänge und 7 Lieder für Vorsänger und gemischten Chor — das Ganze eine entzückende Mischung von Herbheit und Anmut, von Kraft und Weichheit, von knorrigem Manneswesen und zarter, fast weiblicher Schalkhaftigkeit, in jedem Zug unverkennbarer Brahms.

Brahms trat seinen Quellen als Künstler gegenüber. Ihm lag nicht viel an peinlicher Genauigkeit in der Technik der Herausgabe, sondern er wollte die Lieder selbst, ihre Melodien und ihre Ausdruckskraft wieder lebendig machen, sie weiten Kreisen in einer Bearbeitung für eine Singstimme mit Klavierbegleitung oder für Vorsänger und kleinen Chor zuführen. So hielt er sich auch in den hinzugefügten Bearbeitungen an einen mehr kunstmäßigen als volkstümlichen Satz. Oft bringt er Vierstimmigkeit in gebundenem, aber auch wieder freiem Stil. Man könnte sagen, daß die Begleitung eine durchaus selbständige Ergänzung, gleichsam ein harmonisches Grundgewebe bringt, von der sich die eigentliche Melodie plastisch abhebt. Nicht selten aber treten auch motivische Bindungen zwischen Singstimme und Klavier ein, die eine Melodie noch fester und einheitlicher fassen wollen. Im einzelnen herrscht große Freiheit und Verschiedenheit. Jedes Lied gebiert sich aus Haltung und Eigenart der Begleitung. Neben streng akkordischem Satz finden sich gebrochene Akkorde, und wieder Wellenlinien, die der Melodie nachgehen oder kleine Akzente und schärfere Betonung, — kurz, Brahms steht seiner Vorlage völlig frei gegenüber, er kennt nur ein Gesetz: das der künstlerischen Belebung und Auslegung der melodischen Bewegung. Von Archaismen, die gerade bei einigen älteren in die Sammlung aufgenommenen Weisen nahe liegen, hält er sich meist fern, wie er denn überhaupt alles Historisierende, Pedantische und Schematische vermeidet. Trotzdem kommt hin und wieder durch Schlichtheit in der Modulation, durch das Nebeneinander der Dreiklänge und ähnliche harmonische Ausdrucksmittel eine gewisse Altertümlichkeit und eine innere, beinahe ursprüngliche Geschlossenheit in die Begleitung, die kaum noch auf eine nachträgliche Ergänzung schließen läßt.

Der Klavierpart tritt so stark hervor, daß die Stilkraft und Ausdrucksspannung der Brahms'schen Begleitung förmlich auf die Melodien überzugreifen scheint. Auch Brahms fühlte das, als er seinem Verleger am 28. April 1894 schrieb: „Wer sie (die Volkslieder) hier sieht und hört, behauptet, sie seien von mir, und sie werden auch wohl den meinen ähnlich sehen — das will sagen: mein bestes Lied kann dort als letztes gelten, das letzte dort aber als mein bestes paradieren!“ Dieses letzte Lied ist das berühmte „In stiller Nacht“, dessen Komposition zum größeren Teile von Brahms selbst herrührt.

Der Wert der neuen Sammlung wurde von dem intimsten Jugendgenossen des Meisters sofort erkannt. Am 27. September 1894 schrieb ihm Joseph Joachim aus Göttingen: „Nirgends hätte ich empfänglicher für Deine herrliche Volksliedergabe, mit der Du uns beschenkt, sein können, als an dem Ort, der so viele schöne Erinnerungen für mich birgt. Oft habe ich in den Liedern gelesen, sie auch mit Agathe



durchgenommen, der ich ein Exemplar kommen ließ. Nicht genug kann man die schlichte, tiefe Kunst bergende, und doch so ausdrucksvoll malende Weise der Begleitung bewundern und lieben! Wie schön fügen sich Wiederholungen an den Schluß, wie abwechslungsreich weißt Du sie auch zu gestalten, malend und doch nur andeutend, wie's für das Volkslied allein angemessen! Auch nicht ein einziges mit vielen Strophen ward mir zu lang. Das wollte ich Dir nur sagen, damit Du weißt, daß Deine Gaben nicht auf unfruchtbaren Boden fallen“¹⁾.

Freilich waren diese Lieder von ihrem Schöpfer mehr für das Haus bestimmt als für den Konzertsaal. Als im Herbst 1894 Frau Amalie Joachim ein Konzert gab, dessen Programm ausschließlich aus den eben erschienenen Volksliedern bestand, äußerte sich Frau Marie Scherer, die Witwe des großen Literaturhistorikers, nicht ganz befriedigt. Darauf antwortete ihr Brahms am 20. Oktober 1894: „Den Gedanken kann ich nicht glücklich finden, einen ganzen Abend nur von diesen Volksliedern zu singen. Einige wenige zwischen andern (ernsthaften und tief sinnigen!) Gesängen könnten wohlthuend und erfrischend sein.“

Jedenfalls spielt das Volkslied in der Lebensarbeit von Johannes Brahms eine Rolle wie bei keinem anderen der großen Musiker. Daß wir von Haydn und Mozart kein einziges Volkslied besitzen, ist erklärlich: Herders Sammlung (1778/79) hat damals nicht viel Erfolg gehabt und Nicolais Almanach war ja gerade darauf angelegt, solche Lieder lächerlich zu machen. Erst im Zusammenhang mit den ganzen Bestrebungen der romantischen Schule vermochte die von Arnim und Brentano herausgegebene Sammlung: „Des Knaben Wunderhorn“ (1805)

¹⁾ Die Göttinger Professorientochter Agathe von Siebold, deren Gesang Brahms und Joachim einst entzückt hatte.

²⁾ Vgl. Brahms im Briefwechsel mit J. Joachim, herausgegeben von Andreas Moser, Berlin, Deutsche Brahms-Gesellschaft (1908) 2, 273.

eine stärkere Wirkung auszuüben und zahlreiche ähnliche Veröffentlichungen hervorzurufen. Trotzdem haben weder Beethoven noch Schubert oder Loewe aus dieser Quelle geschöpft. Nur Carl Maria von Weber hat die neue Anregung in elf Kompositionen zum Ausdruck gebracht. Noch auffallender ist es, daß sich auch die großen Musiker der folgenden Generation nur zögernd dem Volkslied zuwendeten, das sich nun doch in immer wachsender Fülle erschloß. Von Mendelssohn besitzen wir nur drei, von Schumann sieben Lieder dieser Art, und erst Robert Franz nimmt mit 17 Volksliedern einen breiteren Raum ein. Aber was bedeutet auch diese Leistung gegenüber der reichen Fülle von Anregungen, die Brahms aus dem Volksliede gewonnen und gestaltet hat! Er darf in der Tat wohl als der bedeutendste musikalische Interpret der Volkslieddichtungen und Melodien bezeichnet werden, denn er hat ja nicht nur dem deutschen Volkslied seine Aufmerksamkeit zugewandt, sondern gleich Herder schwärmte er auch in den Stimmen fremder Völker: der Orient bot ihm indische, malayische, persische, arabische, türkische Dichtungen, der slawische Osten und Süden russische, lithauische, polnische, böhmische, wendische, mährische, slowakische, Ungarn magyarische und zigeunerische Lieder, und auch englische, schottische, französische, italienische, spanische Texte fehlen nicht¹⁾. Die Vorlagen zu diesen Dichtungen fand er u. a. bei Herder, Rückert, G. F. Daumer, Joseph Wenzig, Siegfried Kapper, Hugo Conrat und Paul Heyse.

Von den 49 Liedern unserer Sammlung hatte Brahms 21 bereits lange Jahre vorher (1859) für drei- und vierstimmigen Frauenchor a cappella gesetzt, und zwar für den durch ihn geleiteten kleinen Hamburger Damengesangsverein²⁾. Es sind die Nummern 2, 3, 4, 6, 7, 9, 10, 12, 13, 15, 16, 17, 29, 31, 32, 35, 36, 38, 42, 46 und 49. Diese Bearbeitungen sind abschriftlich noch erhalten, aber nicht veröffentlicht. Eine von ihnen aber: die dreistimmige von Nr. 6 (Da unten im Tale) hat Brahms im Jahre 1869 den von ihm hochgeschätzten Künstlerinnen Julie von Asten und Anna Schultzen von Asten für ein der Frau Viardot-Garcia zugedachtes Ständchen zur Verfügung gestellt. Später übergaben sie die Bearbeitung ihren Schülerinnen, dem „holländischen Terzett“ der Damen de Jong (Frau Grumbacher de Jong), Corver und Snyders, die das Lied oft in Konzerten zum Vortrag gebracht haben.

Wie aus den vorstehenden Anmerkungen hervorgeht, sind die Texte von zehn Volksliedern, nämlich die der Nummern 4, 6, 14, 31, 35, 36, 38, 42, 49 von Brahms dreimal in verschiedener Weise bearbeitet worden.

¹⁾ Abgedruckt sind diese Unterlagen zu Brahms'schen Kompositionen in Dr. G. Ophüls' schöner Sammlung: Brahms-Texte, Berlin, Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft, 2. Aufl. 1908.

²⁾ Vgl.: Brahms in Hamburg, von Walter Hübbe, (Hamburg, Commetersche Kunsthandlung, 1902) S. 15 ff. und S. 63 ff.

Nr. 1. Sagt mir, o schönste Schäfrin mein.

Die Melodie fand Brahms in Kretzschmer-Zuccalmaglios Volksliedern 1, 340. Es handelt sich aber nicht um ein altdeutsches Lied, wie Zuccalmaglio angibt, sondern die Weise wurde im Jahre 1777 von Johann Friedrich Reichardt für Nicolais „feynen kleynen Almanach“ komponiert. Für Brahms ist bezeichnend, daß er Nicolai-Kretzschmers Vortragsbezeichnung zierlich in zärtlich und lebhaft verändert, also aus dem Konventionell-schäferhaften herausgehoben hat, wie seine Bearbeitung das Lied überhaupt aus dem Idyllischen in eine mehr dramatisch leidenschaftliche Sphäre rückt. Auch hier zeigt die Klavierbegleitung Linien von feinsten harmonischer Struktur. In eng anschmiegender akkordlicher Stützung geht sie den Einzelzügen des Textes nach und bringt für die 4.—6. Strophe Abweichungen, die von leichter Verbreiterung der Grundierung bis zum kunstmäßigen Satze führen (man vergleiche das *Animato* vom siebenten Takte vor Schluß an).

Im Text hat Brahms eine Strophe ausgelassen und Kleinigkeiten geändert; bei Zuccalmaglio steht u. a. in Strophe 5: „komm 'rein“ statt: „komm 'nein“ und in Strophe 6: „ich mach kein'n Schritt“ statt: „ich weich kein'n Schritt“. Über den Schluß der zweiten Strophe schrieb er am 18. Juni 1894 dem Verleger: „Das ‚Umsonst!‘ gehört nicht zum vorigen Satz. Es ist ein Wort, ein Gedanke für sich und muß groß geschrieben werden“.

Nr. 2. Erlaube mir, fein's Mädchen.

Die zierliche Melodie ist um 1850 von einem Freunde des Meisters am Rhein aufgeschrieben worden. Brahms hat sie durch eine stetig wechselnde Ausdeutung und Begleitung reicher und abwechslungsreicher werden lassen, denn im Grunde genommen besteht die Weise nur aus zwei selbständigen viertaktigen Gedanken. Schon die Wiederholung der ersten vier Takte bekommt im Klavierpart neue Führungen, und am Schluß wird die gleiche Melodie mit chromatisch-sehnsüchtigen Seufzern umschrieben, wie wenn die Worte „Schönheit“ und „Jugend“ noch besonders herausgehoben werden sollten. Und dem Ganzen hängt Brahms noch einen kleinen Epilog an, der in gedrängter Kürze den Stimmungsgehalt des Liedes zusammenfaßt, — ähnlich wie bei der „Klage“ op. 105 Nr. 3. Die schlichte Volkstümlichkeit der Melodie ist hier allerdings in die Welt des Kunstliedes übertragen.

Je mehr Brahms auf das Lied¹⁾ hielt — es war eines seiner Lieblinge, — um so unwilliger war er, als er den Text in Erk-Böhmes

¹⁾ Eine Abschrift hatte Brahms schon im Jahre 1883 dem Verfasser dieses Aufsatzes überlassen, der es als vierte Nummer in seinen „Hundert Volkslieder“ (Leipzig, Edition Peters 1886) zum erstenmal im Druck veröffentlichen durfte, mit Begleitung von Eus. Mandyczewski.

„Deutschem Liederhort“ (1893) 2, 462 mit der folgenden Gassenhauerweise fand:



Das Gedicht ist bereits im 17. Jahrhundert notiert. Vergleiche John Meier, *Kunstlieder im Volksmund* (Halle 1906), S. 64 Nr. 403.

Nr. 3. Gar lieblich hat sich gesellet.

Text und Melodie aus Kretschmer-Zuccalmaglios *Volksliedern* 1, 534. Auch für dieses Lied war die Quelle der „feyne kleyne Almanach“ Nicolais, für den Johann Friedrich Reichardt die Melodie (wie alle andern ohne Begleitung) komponiert hatte. Die Bearbeitung ist in ein leicht und ruhig hinfließendes Gleiten und Wogen aufgelöst, aus dem die Bässe wie feste Pfeiler herausragen.

Wie bei Nr. 1 hat Brahms auch in diesem aus dem dritten und vierten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts stammenden Liede manches im Text geändert: Nicolais Überschrift lautet: „Altes Lied“. In Strophe 2 heißt es im ursprünglichen Text:

S. 7, R. 1, T. 3: des Maiens Blüte hab ich mir sie auserkor'n,

S. 7, R. 3, T. 4: ihr ganz untertan, statt: ganz ihr;

in Strophe 3:

S. 8, R. 1, T. 1: ich vergleich, statt: ich gleich,

S. 8, R. 2, T. 3: ihr Mündlein rot als ein Robein,

S. 8, R. 3, T. 1: Armelein, die sind weiß (statt: schmal);

Strophe 4:

S. 8, R. 1, T. 1: Pfeil ist durchschossen,

S. 8, R. 1, T. 4: Schönes Lieb hab kein Verdrießen.

Nr. 4. Guten Abend.

Wie das letzte, so fand Brahms auch das vorliegende Lied in Kretschmer-Zuccalmaglios Sammlung 2, 374; dort ist es: „Spannung“ überschrieben und mit der Bezeichnung: „vom Niederrhein“ versehen. Der Komponist ist A. W. von Zuccalmaglio. Dieser hatte im vorletzten Takte der Singstimme überall eine Fermate vorgezeichnet, die Brahms aus guten Gründen in ein tenuto umgeändert hat. — Die Begleitung ist zu Beginn einstimmig, kontrapunktisch gegen die Melodie geführt; vom 5. Takte an wird sie harmonisch reicher. Auch hier bringt Brahms für die 4. — 6. Strophe einen neuen Klaviersatz, welcher der früheren Achtelbewegung ein flüssiges Spiel der Sechzehntel gegenüberstellt.

Zu demselben Texte hatte Brahms früher bereits eine eigene Melodie komponiert, die im Jahre 1882 als Nr. 5 des op. 84 erschienen ist.

So genau achtete Brahms auf Einzelheiten, daß er den Verleger am 8. Juni 1894 fragte: Muß man trennen „Ander-en“? Sonst wünscht ich „Ande-ren“.

Nr. 5. Die Sonne scheint nicht mehr.

Das Lied kann als Muster einer lebensvollen, ausdrucksverstärkenden Begleitung gelten. Bei aller motivischen Behandlung und trotz harmonischer und rhythmischer Feinheiten ist der Satz stets klar und durchsichtig, und zugleich eine Stütze und Ergänzung des Gesanges. Die Vorausnahme des Anfangs der Melodie mit dem charakteristischen Sextvorhalt und ihre thematische Verwendung im Klavierpart sind von anmutigster Wirkung. — Brahms' Quelle für Melodie und Text war wieder Kretzschmer-Zuccalmaglios Sammlung 1, 502. Auch dieses Lied, trotz Zuccalmaglios Bezeichnung: „Aus dem Westrich“, ist kein echtes Volkslied — ebensowenig wie die beiden vorangegangenen — sondern aus mehreren Stücken zusammengesetzt. Bei verkünstelten Textstellen wie:

Der Tag ist nicht mehr heiter,
So liebeich (!) gar nicht mehr.

scheint der Heidelberger Professor Baumstark mitgeholfen zu haben, der die Verse zuerst in seiner Sammlung „Bardale“ (1829) herausgab. Der Kehrreim „Das Feuer kann man löschen“ usw. ist nach dem Liede; „Ich hab mein Feinsliebchen“ geformt (Erks „Liederhort“ S. 118):

so lan - ge nicht ge - sehn, so lan - ge nicht ge - sehn.

Das ganze Lied hat Zuccalmaglio nach dem Muster des alten Vor- und Nachtanzes ($\frac{2}{4}$ und $\frac{3}{4}$) gebildet.

Nr. 6. Da unten im Tale.

Im Gegensatz zu Nr. 4 und 5 liegt hier ein echtes Volkslied vor, das in der Kretzschmer-Zuccalmaglioschen Sammlung nicht fehlte: 2, 383 und 1, 453; vgl. oben op. 97 Nr. 6 „Trennung“. Erk brachte in seinem „Liederhort“ eine fast gleichlautende Lesart. Denselben Text hatte Brahms bereits im Jahre 1886 unter dem Titel „Trennung“ mit einer eigenen Komposition versehen (op. 97 Nr. 6.), dessen Klavierpart auch in diesem Lied nachklingt, ja das Schlußritornell ist fast notengetreu übernommen. Während Brahms den Grundton beider Bearbeitungen trübe, ja beinahe in leiser Elegie gehalten hat, wird das Lied im Volke eher schelmisch gesungen: das gescheite Mädchen fertigt in Strophe 2 und 4 den gar zu weichen, überschwänglich anschwärmenden Schatz (Str. 1 und 3) derb ab, denn sie durchschaut seine Falschheit¹⁾. Brahms

¹⁾ Ich habe das Lied im Jahre 1896 in dieser Weise als Dialog in St. Johann im Pongau singen hören, — vgl. oben S. 133.

ging von einer anderen Textauffassung aus und scheint durch die schmerzlichen Vorhalte in der Melodie darin bestärkt worden zu sein.

Der Beginn der Volksweise ist i. J. 1843 von Justus W. Lyra, einem im Hannoverschen wirkenden sehr musikalischen Pastor, zu der Melodie von Geibels „Der Mai ist gekommen“ benutzt worden¹⁾.

Nr. 7. Gunhilde.

Auch hier ist die Quelle Zuccalmaglio (2, 104 „Vom Niederrhein“), der einen schönen Text und eine bei aller Einfachheit ergreifende Melodie dem Volksmunde nachgedichtet und nachkomponiert hat. Auf künstliche Umbildung weist vor allem der Mollschluß mit einer Durweise, der sonst im Volkslied ungewöhnlich ist. Brahms bringt ihn in plagaler Form, wie er überhaupt aus der schlichten Melodie durch wechselnde Begleitungen immer neue Stimmungen herauswachsen läßt. Man könnte vom Balladenton im Klavierpart sprechen — so lebendig und eindrucksvoll ist alles gestaltet. Gleich der Anfang beginnt ruhig, erzählend, dann begleitet die Musik nur mit wenigen Stützungen Geschehen und Erleben, bis mit der vierten Strophe die innere Unruhe immer mehr durchbricht. Bezeichnend sind da die chromatischen Treibungen (S. 15 Takt 3) wie die wechselnden Begleitungsformen in Sechzehnteln, Gegenmelodien und schlichtem Satz. Im letzten Teil kündigt sich dann mehr und mehr der kirchliche Ausklang an; der Klaviersatz wird orgelmäßig (S. 15 vom siebenten Takte an) von Bindungen und Vorhalten getragen und zum Schluß immer ruhiger und breiter über dem Orgelpunkt im Baß. Und wie der Dichter die seltsame Lösung nur andeutet, so wird auch die Musik geheimnisvoll, im Ritardando leise hinsterbend. — Vgl. über „Gunhilde“ noch oben S. 162.

Das viertaktige Zwischenspiel des Klaviers zwischen Strophe 3 und 4 und 6 und 7, das einen Auszug wesentlicher Melodieteile bringt, erinnert eigentümlicherweise an Brahms' Tambourliedchen op. 69 Nr. 5.

Brahms hat die 9. Strophe seiner Textvorlage (Zuccalmaglio) ausgelassen:

Hast ja gesungen Tag und Nacht
So wunderschönen Sang,¹⁾
Als nimmer in dem Kloster hier
Zu einer Zeit erklang.

Nr. 8. Ach, englische Schäferin.

Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio 2, 352 „Aus Franken“; eine ältere, gute Lesart findet sich in Büsching und von der Hagens Sammlung deutscher Volkslieder (Berlin 1807) Nr. 39. — Die Melodie gehört ur-

¹⁾ Vgl. die Anmerkungen zu meinem Kommersbuche, Edition Peters S. 190.

sprünglich zu dem weit verbreiteten, auch volkstümlich gewordenen Marienliede:

{ Ma - ri - a zu lie - ben ist all - zeit mein Sinn. }
 { Ich hab' mich ver - schrie - ben, ihr Die - ner ich bin. }

Mein Herz, o Ma - ri - a brennt e - wig zu
 dir von Lie - be und Freu - de, du himm - li - sche Zier!

Erk-Böhme notiert es im „Deutschen Liederhort“ 3, 772 als „Volkswaise vor 1840 bekannt“; es ist aber schon 1742 aufgezeichnet. Wilhelm Bäumker bringt in seinem „Katholischen Deutschen Kirchenliede“ 3, 228 und im „Kirchenmusikalischen Jahrbuch“ 1891, S. 41 nähere Mitteilungen darüber. — Dr. Georg Schünemann hörte die Melodie noch 1917 aus dem Munde russischer Kolonisten in den deutschen Gefangenenlagern.

Einige kleine Varianten der Weise, wie sie hier mit dem neuen Text hineingekommen sind, begegnen auch sonst im Volksmunde.

Brahms läßt, wie sonst so oft, bei den Gegenstrophen eine Zerlegung der Akkorde eintreten und bringt im Anfang vom Takt 9 an kleine Imitationen, aus denen eine Figur förmlich übermütig herauslacht. Interessant ist, wie Brahms die Sexte *e* in Takt 2, Takt 6 usw. harmonisiert; bald wird sie zur Septime (*fis a c e*), zur None (*d fis a e*), zur Grundtonverdoppelung (*e g c*), ja auch zur Quinte (im drittletzten Takte der Singstimme).

Bei Zuccalmaglio lautet die Überschrift: Der Versucher, ferner in Strophe 5: S. 3, R. 3, T. 3: wär mirs, und Strophe 6: S. 4, R. 2, T. 1: gekommen (statt kommen).

Nr. 9. Es war eine schöne Jüdin.

Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio 2, 41 und 1, 126. Der Text kommt im „Wunderhorn“, in schottischer Fassung schon in Herders Volksliedern (1778) vor. — Die Begleitung des rührenden Liedes bringt die Mittelstrophe wieder in Sechzehntelbewegung, während Anfang und Ende in gleicher Linie nur mit kleinen Abweichungen weiter laufen. Ganz eigen berühren in diesen einrahmenden Strophen die synkopischen Herüberbindungen, und sehr stimmungsvoll ist der kurze Nachgesang,

den das Klavier nachruft: die eigentümliche rhythmische Schiebung wirkt ebenso reizvoll wie der Aufschwung in der Melodie.

Bei Zuccalmaglio lautet der Text:

- Str. 1: S. 5, R. 2, T. 2: sie hat ne schöne;
 „ 2: S. 5, R. 1, T. 1: ach liebste, liebste Mutter;
 „ 2: S. 5, R. 2, T. 3: Ach laßt mich eine Weile;
 „ 3: S. 6, R. 3, T. 3: was tut mir mein Herz so weh.

Die charakteristische Vortragsbezeichnung: „Herzlich und warm erzählend“ hat Brahms eigenhändig in die Kopie geschrieben, die als Druckvorlage diente.

Nr. 10. Es ritt ein Ritter.

Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio 1, 129. Die Herausgeber hatten das Lied dem „feynen kleynen Almanach“ Nicolais entnommen, der in der vorerwähnten Handschrift „Volksmelodie“ zu der Weise bemerkt. Sie ist volkstümlich in Motivik und Anlage und wird durch die Begleitung noch gehoben. So verzögert Brahms den Durschluß mit weiser Kunst bis zum sechsten Takte und gibt der Melodie Takt 7—9 über den schaukelnden Bässen durch die hinzugefügten Terzen sinnlichen Wohlklang. — Noch sei auf den balladesken Ton in der Begleitung der Strophen 4 und 5 hingewiesen, wie auch auf den feinsinnigen Schluß des Klavierparts, der sich wieder nach Moll' wendet.

Brahms hat aus dem Gedicht, wie seine — — andeuten, vieles ausgelassen, anderes stark verändert. Es ist nicht ohne Interesse, mit Brahms' Lesart die des Originals zu vergleichen, in dem es nach der zweiten Strophe:

Sie flochte ihr Härlein in Seiden,
 Mit dem Ritter wollte sie reiten

heißt:

Er nahm sie bei ihrem seidenen Schopf,
 Und schwung sie hinter sich auf sein Roß,
 Sie ritten in einer kleinen Welle
 Wohl vier und zwanzig Meilen.

Und da sie zu den Wald raus kamen,
 Das Rößlein, das will Futter han,
 Feins Liebchen, hier wollen wir ruhen,
 Das Rößlein, das will Futter han.

Er spreite seinen Mantel ins grüne Gras,
 Er bat sie, das sie zu ihm saß,
 Feins Liebchen, ihr müsset mir lausen,
 Mein gelb kraus Härlein durchzausen.

Das härt sich des Königs sein Töchterlein,
 Viel heiße Tränen sie fallen ließ,
 Er schaut ihr wohl unter die Augen;
 Warum weinet ihr, schöne Jungfraue?

Warum sollt ich nicht weinen und traurig seyn
 Ich bin ja des Königs sein Töchterlein;
 Hätt' ich meinem Vater gefolget,
 Frau Kaiserin wär ich worden.

Kaum hätt sie das Wörtlein ausgesagt,
 Ihr Häuptlein auf der Erden lag,
 Jung Fräulein hätt'st du geschwiegen,
 Dein Häuptlein das wär dir geblieben.

Er kriegt sie bei ihrem seidenen Schopf,
 Und schlenkert sie hinter einen Holderstock;
 Da liege, feins Liebchen, und faule,
 Mein jung Herze muß trauern.

Er nahm sein Rößlein bei dem Zaum,
 Und band es an einem Wasserstrom,
 Hier steh, mein Rößlein, und trinke,
 Mein jung frisch Herze muß sinken.

Nr. 11. Jungfräulein, soll ich mit euch gehn.

Quelle: Kretschmer-Zuccalmaglio 1, 146. Altdeutsch haben fälschlicherweise die Herausgeber über der Melodie notiert; sie stammt aber aus dem „feynen kleynen Almanach“ und rührt von Johann Friedrich Reichardt her. Aus Nicolais Vortragsbezeichnung „Artiglich“ hat Brahms „Lebhaft, doch zart“ gemacht. Zu der rhythmisch einförmigen Melodie gesellt sich eine zarte, fast schüchterne Begleitung, die bei der Antwort des seiner selbst sicheren Mädchens (Strophe 2 und 4) beweglich wird. In der Schlußstrophe, die gleich mit dumpf hinklingendem Orgelpunkt beginnt, treten im Klavierpart neue harmonische Feinheiten zutage; man beachte die synkopischen Vorhalte bei der Stelle: „Die Mühle ist zerbrochen“.

Bei einigen (nicht sehr wichtigen) Versen stellte Brahms in Zuccalmaglios Text die Lesart des „feynen kleynen Almanachs“ wieder her, dessen Herausgeber Nicolai das Gedicht der Sammlung „Bergkreyen“ (1536) entnommen hat.

Über die letzten Verse des Liedes „Dort hoch auf jenem Berge“ schreibt mir der beste Kenner der Literatur jener Zeit, Geheimrat Professor Johannes Bolte in Berlin: „Die schöne Schlußstrophe von ‚Jungfräulein soll ich mit euch gehn‘ hat Uhland als eine Wanderstrophe einzeln in seine ‚Alten hoch- und niederdeutschen Volkslieder‘ Nr. 33 aufgenommen. Die Betonung von Elend (oder, wie Nicolai nach der Ableitung von Ellenti — anderes Land schreibt: Ellend) auf der letzten Silbe erscheint uns freilich als eine Härte, begegnet aber im 16. Jahrhundert öfter so in Reimversen; vgl. Grimms Deutsches Wörterbuch 3, 147“. = „Elend“ bedeutet also: fremdes Land. In der Fremde, in der Verbannung zu leben, erschien dem heimatbedürftigen Deutschen als das schwerste Unglück, daher ist dem Worte in der Schriftsprache diese letztere Bedeutung: Leid, Trübsal allein geblieben.

Nr. 12. Feinsliebchen, du sollst mir nicht barfuß gehn.

Quelle: Kretschmer-Zuccalmaglio 2, 120. „Aus Norddeutschland“ heißt es hier. Ich hege aber den Verdacht, daß weder Melodie noch Text dem Volksmund entnommen sind, sondern daß Zuccalmaglio der Autor auch dieses Liedes ist. Er scheint den Volkston übrigens wie so oft in feinsinniger Weise nachgeahmt zu haben; sein Vorbild war ohne Frage das alte Gedicht „Es stand eine Lind im tiefen Tal, war oben breit und unten schmal“, und nur Stellen wie:

Ich bin ein arm Dienstmägdelein

und:

Von blauer Seide sind's Strümpfelein

fallen durch ihre Gemachtheit und Süßlichkeit auf. Von den zwölf Strophen des Originals hat Brahms nur acht benutzt. Seine Begleitung

folgt dem in der Melodie enthaltenen Tanz-Rhythmus. Die Harmonisation des Kehrreims „lalala“ wird in den mittleren Strophen reizvoll geändert, und gegen den Schluß wird mit der größeren Wärme im Text auch der Klaviersatz reicher und vollgriffiger; namentlich soll auf die ausdrucksvollen Mittelstimmen der beiden letzten Ritornelle aufmerksam gemacht werden. — Das Lied gehört zu den meistgesungenen der Sammlung.

Bei Zuccalmaglio lautet die Überschrift: Die Versuchung. Nach Brahms' 7. Strophe (ich nehm mir ein Weib, das mir gefällt) folgen bei Zuccalmaglio noch vier von Brahms nicht beachtete Strophen:

Was zog er aus seiner Tasche fein,
 Von blauer Seide sinds Strümpfelein.
 Sie setzte sich nieder auf einen Stein,
 Und zog die Strümpfe an ihre Bein'.
 Was zog er aus seiner Tasche dazu,
 Von blauem Leder ein Paar Schuh!
 Sie zog die Schühlein an den Fuß,
 Und dankte ihm gar sehr dazu.

Nr. 13. Wach auf, mein Hort.

Quelle: Kretschmer-Zuccalmaglio 1, 531. Für Nicolais „feynen kleynen Almanach“, in dem die Melodie ursprünglich stand, hat sie Joh. Friedr. Reichardt komponiert. Die Dichtung, eines der bedeutendsten „Tagelieder“, die wir besitzen (man beachte die schöne letzte Strophe!), ist schon 1547 gedruckt; Brahms hat von den neun Strophen nur sechs benutzt und auf die Auslassung durch — — — hingewiesen. Die kraftvolle Begleitung rauscht stolz und frei dahin. Zweimal (im 3. und 4. Takte und 7. und 8. Takte) schneidet, wie Brahms es auch sonst gern tut, der $\frac{3}{4}$ den $\frac{6}{8}$ Takt. Von plastischer Wirkung ist das Nachspiel, das die Umkehrung der im Dreiklang aufsteigenden ersten Takte mit Gegenbewegung des Basses in Quartensprüngen bringt.

Seine Textlesart hat Brahms teils Nicolais „Almanach“, teils Zuccalmaglios „Volksliedern“, endlich aber auch Franz M. Böhmes „Altdeutschem Liederbuch“ entnommen. Der Künstler, der von Reichardts Autorschaft der Melodie nichts ahnte, merkte wohl, daß die in Kretschmer-Zuccalmaglios Sammlung stehende Weise modernen Ursprungs sei. An Philipp Spitta schrieb er am 6. April 1894 die bezeichnenden Worte: „Ihnen brauchte ich nicht zu sagen, daß ich Melodien zu Liedern, wie ‚Wach auf, mein Hort‘ nicht für gleichaltrig halte, auch durchaus nicht würdig der schönen Worte; daß ich die alten Melodien aus Forster usw. sehr wohl kenne — mich aber trotzdem freue, solche Lieder mit so gesunder, flotter Melodie singen zu können. Keine Volksweise? Gut, so haben wir einen lieben Komponisten mehr und für diesen brauche ich nicht, wie für mich, bescheiden zu sein.“ Diese Briefstelle entnehme ich der demnächst im Drucke erscheinenden Sammlung: „Brahms im Briefwechsel mit Philipp Spitta, herausgegeben von Carl Krebs, Berlin, Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft“. Um dem Leser einen Vergleich zu ermöglichen, sei hier die Originalmelodie aus Forsters Sammlung vom Jahre 1549 abgedruckt:



Wegen der Lesart des vorletzten Verses in Str. 4 war Brahms eine Zeitlang zweifelhaft. Nicolai hatte in seinem „feynen Almanach“ 1778 „dz trawe mir“, Kretzschmer-Zuccalmaglio: „das traue mir“ gedruckt. — Vor der Veröffentlichung seines Liedes, im Juni 1894, bat Brahms den Verleger Simrock, er möchte den großen Berliner Literaturhistoriker Erich Schmidt um Rat fragen, ob es „des traue aus“ oder „das traue du mir“ heißen soll. Aber es scheint, daß Simrock, der Schmidt nicht persönlich kannte, den Gelehrten nicht belästigen wollte. Mein Freund Johannes Bolte (vgl. oben zu Nr. 11) gibt mir jetzt die folgende Auskunft: „Die fraglichen Zeilen in Str. 6 lauten:

in den Bergreihen:
 aus aller not
 schrey ich dir zu,
 das glaub du mir,
 der trew lass mich geniessen.

bei Nicolai und Kretzschmer:
 noch für und für
 lieg ich an dir,
 das trawe mir,
 lass mich dein lieb geniessen.

Wie Brahms zu der Frage gekommen ist, ob es heißen sollte „dess traue aus“ oder „das traue du mir“ verstehe ich beim besten Willen nicht. Die ihm bei Kretzschmer vorliegende Lesart „das traue mir“ (= das glaube mir) bot doch kaum etwas Unverständliches und ist durch den Reim gesichert. Seine Konjekture „dess traue aus“ ist ganz unhaltbar, degleichen Kalbecks Versuch ein nicht existierendes Verbum austrauen zu konstruieren“.

Nr. 14. Maria ging aus wandern.

Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio 2, 38. Der Text ist in verschiedenen Lesarten im westlichen Deutschland verbreitet, wie aus mehreren Aufzeichnungen in Erks Liederhort (1856) hervorgeht¹⁾; mit einer eigenen Weise hatte ihn Brahms bereits 1862 in seinen „Marienliedern“ für gemischten Chor komponiert. Die Melodie unseres Liedes ist wahrscheinlich von Zuccalmaglio zurechtgestutzt²⁾. Brahms behandelt sie altertümlich, wenn auch frei, und überschüttet sie förmlich mit dem ganzen Reichtum seiner Harmonien. Bei der dreimaligen Umgestaltung der Weise werden immer neue Wendungen gebracht, ja das erste zweitaktige Nachspiel hat wie beim vorigen Liede, das Thema in der Umkehrung, während es der Baß in gerader Bewegung in der Unterquinte beginnt.

An den Melodien seiner Vorlage hat Brahms kaum jemals etwas zu ändern gewagt, weil er sie eben für echte Notierung der Volksweise hielt. Im vorliegenden Falle könnte man aber auch an die nachstehende Takteinteilung denken:

¹⁾ Dr. Georg Schünemann hörte ihn auch 1916/18 aus dem Munde der russischen Kolonisten in den deutschen Gefangenenlagern.

²⁾ Abgedruckt steht sie in der von Brahms hochgeschätzten F. W. Arnoldschen Ausgabe Deutscher Volkslieder mit Pianofortebegleitung, Elberfeld um 1865, II S. 24.

Ma - ri - a ging aus wan - dern, so fern ins frem - de Land, so
fern ins frem - de Land bis sie Gott den Her - ren fand.

Bei Zuccalmaglio lautet die irreführende Überschrift: *Marias Wallfahrt* (aus der Zeit der Geißeler, am Niederrhein erhalten).

Strophe 4, S. 18, R. 4, T. 4: das Wort „wohl“ hat Brahms hinzugesetzt.

Nr. 15. Schwesterlein.

Das Lied, das Brahms in Kretzschmer-Zuccalmaglios Sammlung 1, 123 fand, ist kein Volkslied im eigentlichen Sinne des Wortes, sondern ein volkstümlich gewordenes Kunstlied, das A. W. von Zuccalmaglio selbst von Anfang bis zum Ende gedichtet hat¹⁾. Sein Vorbild waren die beiden Vierzeiler aus dem im Jahre 1810 notierten Volksliede: „Laß doch meine Jugend, meine Jugend florieren“:

„Brüderchen, ach Brüderchen, wann gehn wir nach Haus?“

„Früh, wenn der Hahne kräht,

Der Tau auf dem Felde steht:

Brüderchen, ach Brüderchen, dann gehn wir nach Haus!“

„Nur noch einen Walzer, einen Walzer zuletzt!

Seht mal, wie hübsch und nett

Mein Mädchen sein Füßchen setzt!

Nur noch einen Walzer, einen Walzer zuletzt!“

Von diesem lustigen Kehraus, der dem Liebchen fröhliche Abschiedsworte nachruft, übernahm Zuccalmaglio die ersten vier Zeilen, gab aber dem Liede eine neue Wendung und einen ungleich tiefergreifenden Ausgang, den wir in Brahms' Textvorlage finden. Wie reich und geschlossen wirkt diese Umdichtung, wie ergreifend die dramatische Spannung, die von höchster Lebenslust zur Todesmattigkeit hinabsinkt, wie fein ist das Motiv der Eifersucht in der dritten Strophe verwandt! Das dämonische Element fehlt nicht; schon in den ersten Strophen ahnt man, daß es der Tod ist, mit dem das Mädchen tanzt. Wie in den größten Balladendichtungen: Donna Lombarda, Großmutter Schlangenköchin, Edward, Oluf, Erlkönig wird auch hier keine Erzählung ge-

¹⁾ Verräterisch für die Herkunft aus der Kunstpoesie ist der Schluß der 2. Strophe: „Eh end't die Freude nicht, der fröhliche Braus“.

boten, sondern eine fortschreitende Entwicklung durch Rede und Gegenrede¹⁾).

Die Melodie bildete Zuccalmaglio der älteren Weise nach:

Läßt nur der Ju - gend, der Ju - gend, der Ju - gend ih - ren Lauf,
Brü - der - chen, ach Brü - der - chen, wann gehn wir nach Haus, (Fine.)

läßt nur der Ju - gend, der Ju - gend ih - ren Lauf,
Brü - der - chen, ach Brü - der - chen, wann gehn wir nach Haus? D. C. al Fine.

Klei - ne Mä - del wach - sen im - mer wie - der auf, läßt nur der Ju - gend ih - ren Lauf.
Früh - wenn der Hah - ne kräht, der Tau auf dem Fel - de steht.

Bei der Wiederholung in der zweiten Strophe heißt es am Schluß: „Dann gehn wir nach Haus“.

Aus ihr benutzte er die beiden wiederholten Takte des Mittelsatzes, denen er aus Eigenem den rhythmisch feingeformten, stimmungsvollen Beginn und Schluß beifügte; so entstand eines der ergreifendsten volkstümlichen Lieder, die uns die neue Musik geschenkt hat²⁾.

¹⁾ In den Dramen Eduard Stuckens: „Myrrha“ (1908 veröffentlicht) und Georg Reickes „Blutopfer“ (1917) spielt das Lied „Schwesterlein“ eine bedeutende Rolle. Wie Georg Reicke mir mitzuteilen so freundlich war, hat ihn die Bezeichnung des jüngsten Sohnes des Hauses als „Brüderlein“ auf unser Lied gebracht; mit dem neueren Zuccalmaglioschen Texte machte er die Verse zum Grundmotiv seines Stückes, so daß ihr leiser Ton und Klang sich durch das Ganze hindurchzieht. — Unmittelbar vor der Drucklegung dieser Zeilen schreibt mir Eduard Stucken, er habe Brahms' „Schwesterlein“ schon als Kind lieb gewonnen; in seine 1906 gedichtete „Myrrha“ sei das Lied hauptsächlich wegen der Verse aufgenommen worden:

Suche die Kammertür,
Suche mein Bettlein mir.

²⁾ Vgl. meinen Aufsatz „Zuccalmaglio und das Volkslied, ein Beitrag zur Stilkritik des deutschen Volksliedes“ im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für das Jahr 1918, S. 75. — Beim öffentlichen Vortrage des vielgesungenen Liedes würde es angezeigt sein, auf dem Programm zu vermerken: Dichtung und Melodie von August Wilhelm von Zuccalmaglio. — Über Zuccalmaglios geniales Verfahren vgl. man noch op. 84 Nr. 4: „Vergleichliches Ständchen“ (hier S. 108) und Deutsche Volkslieder Nr. 49: „Verstohlen geht der Mond auf“ (hier S. 195). — Bei „Schwesterlein“ haben unverständige Kritiker die Hervorhebung der Nebensilbe „lein“ durch die Erhöhung des Tones und Verlängerung der Note bemängelt; sie bedachten nicht, daß, ähnlich wie Mozart im Don Juan-Duett: La ci darem la mano („Reich mir die Hand mein Leben“) und Weber in der Freischütz-Arie: „Durch die Wälder“, auch Zuccalmaglio in seiner Melodie auf Sänger rechnete, welche die höhergelegte Note ohne jeden Akzent, durchaus im piano zu Gehör brachten.

Brahms' reizvolle Begleitung hält in den ersten Strophen noch den Tanzreigen fest, dessen Bewegung später erlahmt. Zu Beginn singt das Klavier das erste Motiv der Stimme nach, und zwar in den von Brahms so viel verwerteten Synkopen, die die ganze erste Strophe begleiten, die 4. und 5. Strophe bringen mit starkem Wechsel eine ganz andere Stimmung. Vorhalte der kleinen Sexte zur Quint, später auch der None geben schmerzlich seufzende Akzente, und die Harmonisation wird eindringlicher, elegischer, gleichsam dem tragischen Schlusse mit wehmütigem Klang nachtrauernd.

Nr. 16. Wach auf, mein Herzensschöne.

Quelle: Kretschmer-Zuccalmaglio, 1, 498. Joh. Friedr. Reichardt hat die Melodie, die Zuccalmaglio mit der irreführenden Notiz: „Altdeutsch“ bezeichnet, für den „feynen kleynen Almanach“ (II Nr. 3) Friedrich Nicolais komponiert, der den Text aus dem dritten Bande der „Bergreihen“ (1574) entnommen hatte; er ist aber noch älter, denn schon 1525 verfaßte Hans Sachs eine geistliche Umdichtung. — Brahms begleitet das Lied seinem schlichten Charakter entsprechend mit kräftigen Harmonien und würzt sie nur hier und da mit reizvollen Vorhalten — man vergleiche dazu die None bei „Allerliebste“. Das Schlußritonell könnte bei Strophe 2 fremdartig erscheinen, wirkt aber bei Strophe 3 um so schöner.

Bei Zuccalmaglio lautet der Text in der 1. Strophe:

Wach auf, meins Herzens Schöne,
Herzallerliebste mein.

(Die Lesart: „zart Allerliebste“ findet sich aber in Nicolais Almanach.) Aus der großen Zahl von weiteren kleinen Abweichungen vom Text sei nur eine erwähnt: In der 4. Strophe heißt es im Original:

kann mir kein Liebere nie werden,
Feins Lieb schau, daß mein Lieb nicht sey verlorn.

Vier Strophen seiner Vorlage hat Brahms unkomponiert gelassen.

Nr. 17. Ach Gott, wie weh tut Scheiden.

Kretschmer-Zuccalmaglio, aus deren Sammlung (1, 486) Brahms das Lied entnahm, hatten es in E. Baumstarks „Auserlesenen ächten Volksgesängen der verschiedenen Völker“ (I Darmstadt 1836) gefunden. Vorher standen Text und Melodie bereits in der anonym erschienenen, von Karl Groos und Bernhard Klein herausgegebenen Sammlung „Deutsche Lieder für Jung und Alt“ (Berlin 1819, S. 20). Der Komponist der sehr volkstümlich gewordenen Melodie ist der spätere Koblenzer Konsistorialrat Karl Groos, dem wir auch die bekannte Weise zu Schenkendorffs „Freiheit, die ich meine“ verdanken. — In der Begleitung geht die

Harmonie mit reicherem Ausdruck den Textgedanken nach und strahlt in der 3. und 4. Strophe eine fast Schubertsche Wärme der Linienführung aus.

In der Sammlung Kretschmer-Zuccalmaglios, die fälschlicherweise „altdeutsch“ über das Lied schrieb, heißt es im Text von Strophe 1: über die Heiden, Strophe 3: so wollt ich gern bei ihr sein, und die letzte Strophe lautet:

Sollt ich mich meines Buhlen verwegen,
 Als doch so mancher thut,
 Soll führen ein fröhliches Leben,
 Dazu einen leichten Muth,
 So mag es wieder nit geseg'n;
 Gesegne dich Gott vom Herzen,
 Es muß geschieden seyn.

Nr. 18. So wünsch ich ihr ein gute Nacht.

Hier ist die Quelle Kretschmer-Zuccalmaglio (1, 507) wieder Nicolais „feyner kleynen Almanach“, für den Joh. Friedrich Reichardt die Melodie komponiert hat. Zu ihr gesellt sich eine harmonisch reiche und feinrhythmisierte Begleitung. Wie meisterhaft ist in der fünftaktigen Periode (Takt 1—3 und 4—5) in Melodie und Klavierpart die Brücke vom dreitaktigen zum zweitaktigen Teil geschlagen, wie schön wirken die Akzente der Begleitung in den letzten drei Takten der Singstimme! — Die Texte von Nr. 17 und 18 sind alt, und zu beiden Liedern stehen alte echte Volksweisen in Erk-Böhmes Liederhort 2, 551 und 3, 187.

Bei Kretschmer-Zuccalmaglio heißt es in:

Str. 2: Nächten da ich bei ihr war („zu“ hat Brahms hinzugesetzt).

„ 4. S. 10, R. 1, T. 1: der Reiter über die Heiden reit'.

Das Gedicht ist zuerst 1552 in Forsters „frischen Liedlein“, Band 3 veröffentlicht worden.

Nr. 19. Nur ein Gesicht auf Erden lebt.

Auch dieses Lied hat Reichardt für den „feynen kleynen Almanach“ komponiert, aus dem es Kretschmer-Zuccalmaglio übernahmen (1, 479, diesmal ausnahmsweise mit Angabe der Herkunft). Die Begleitung benutzt zu Anfang ein Teilmotiv der Melodie und scheint in ihrer rhythmischen Bewegtheit die erregte Stimmung des Textes wieder zu spiegeln. Auch hier begegnen wir $\frac{3}{4}$ Takten, die in den $\frac{3}{8}$ Rhythmus eingeschoben sind, so in Takt 4, 8, 12, 16.

Für den Text dieses Liedes wie für den mancher vorangegangener hat sich Brahms zum Teil nach der Kretschmer-Zuccalmaglios Lesart, zum andern Teil nach der des „feynen kleynen Almanachs“ gerichtet.

Nr. 20. Schönster Schatz, mein Engel.

Die Nummer gehört zu der kleinen Zahl der von Brahms aus Zuccalmaglios Sammlung (2, 358) genommenen Lieder, die wirklich

aus dem Volksmunde stammen. Ludwig Erk hat das Lied in seinen Deutschen Volksliedern, Berlin 1838, II Nr. 29 mit kleinen Varianten so notiert:

Schön-ster Schatz, mein En-gel, dich lieb ich ganz al-lein,
 Ich hoff, du sollst mein wer-den, sollst auch mein ei-gen sein.

Das Volk liebt solche Verlängerungen wie sie bei Zuccalmaglio und Brahms in Takt 3 und 10 bei „mein“ stehen, und auch dem Musiker erscheint ein Wechsel zwischen vier- und dreitaktigen Perioden reizvoll.

Während Brahms sich in den andern Nummern die Kontrastwirkungen nicht leicht entgehen läßt, hat er hier vorgezogen, für die in der Stimmung ganz verschiedenen Teile des Gedichts dieselbe Begleitung beizubehalten, — auch die durch den Orgelpunkt bedeutungsvoll herausgehobenen vier Takte (8—11).

Zuccalmaglios Überschrift des Liedes: „Uble Vorbedeutung“ hat Brahms nicht übernommen.

Nr. 21. Es ging ein Maidlein zarte.

Im Gegensatz zu Nr. 20 stammt das vorliegende Lied aus einer überaus trüben Quelle. Kretschmer-Zuccalmaglio schreiben (1, 115) „Alt-Deutsch“ über die Melodie — ohne zu verraten, daß sie Weise und Text in dem „feynen Almanach“ (1778) gefunden hatten. Diesmal war es der Spötter Friedrich Nicolai, der aus eigenem dürrer Intellekt eine Komposition lieferte, um den Lesern und Hörern den Geschmack an den verhaßten Volksliedern gründlich zu verleiden. Um so bewunderungswürdiger ist es, wie Brahms die an sich weder bedeutende noch volkstümliche Melodie durch eigenartige Begleitung gehoben hat. Die ersten acht Takte baut er auf den Orgelpunkt des Grundtons auf, der zu Beginn der zweiten und vierten Strophe als Halteton in der Oberstimme erscheint. Die Harmonien des Ganzen sind von erlesener Schönheit, und besonders eigen wirkt im Takt 23 die plötzliche Berührung des *E* dur.

Bei Kretschmer-Zuccalmaglio lautet der Text:

Str. 1: einem Blumengarten.

„ 2: sein Haut, sein Flechsen gar.

Von den 19 Strophen des Gedichts hat Brahms übrigens nur vier benutzt und in diesen manchmal über Zuccalmaglios Lesart auf die des kleynen Almanachs zurückgegriffen.

am Schlusse die wie von einer Geige gesungene Überschwenglichkeit des Nachspiels.

Das Wort: „fürbaß“ in der ersten Strophe bedeutet: besser vorwärts, fortan. Professor Johannes Bolte schreibt mir unter Hinweis auf Grimms Deutsches Wörterbuch 11, 453, er erkläre die Stelle so: „Ich weiß nicht, wie ich es damit weiterhin (in Zukunft) halten soll.“ — Die Auslassung des „ich“ ist in der alten Zeit nicht selten. — Brahms hat die Lesart des Gedichts wortgetreu dem Lautenbuch Melchior Newsidlers entnommen.

Nr. 25. Mein Mädél hat einen Rosenmund.

Mit diesem Liede ist Brahms wieder zu seiner Lieblingsquelle zurückgekehrt: Kretzschmer-Zuccalmaglios Volksliedersammlung 2, 343. „Aus Hessen“ heißt es in seiner Vorlage über der schönen Melodie, die wahrscheinlich von Zuccalmaglio selbst komponiert ist. Dieser hat ohne Frage den Text bearbeitet, was unter anderm aus der etwas künstlichen vierten Strophe hervorgeht:

Du Mädél bist wie der Himmel gut,
Wenn er über uns blau sich wölben tut.

Aus Brahms' flotter, nachschlagender Begleitung mit ihren kräftig auschreitenden Bässen sind die ungeduldigen *crescendi* bei O du besonders einprägsam. Am Schlusse jubelt ein fallendes, echt Brahms'sches Motiv mit synkopierten Bässen nach, das fast wie ein Nachhall der ganzen Melodiebewegung wirkt. — Das Lied ist eines der verbreitetsten der Sammlung geworden.

Bei Kretzschmer-Zuccalmaglio lautet die Überschrift: „Liebesentzücken“.

Nr. 26. Ach könnt ich diesen Abend.

Brahms' Quelle ist: F. W. Arnolds Deutsche Volkslieder, Elberfeld, 7. Heft, S. 4; Arnold scheint für seine Sammlung dieselben mündlichen Quellen benutzt zu haben, wie Karl Simrock für seine berühmte Ausgabe der Deutschen Volkslieder (Frankfurt a. M. 1851). — Das Klavier nimmt die Anfangstakte des Liedes im Dominantklang vorweg, wiederholt die letzte Phrase und geht dann dem Gesang im Baß und Sopran nach, bis schließlich die innige *Legato*-Melodie, von ruhigen Stützakkorden getragen, wie in die Ferne hinklingt.

Bei Arnold lautet die Überschrift: Der Rechte nicht. Ferner heißt es in:

Str. 2: Ach schlafest oder wachest du.

„ 3: der rechte Liebste nicht.

Nr. 27. Ich stand auf hohem Berge.

Quelle wie vorher bei Nr. 26, 7. Heft S. 18.

Aus dem punktierten Achtelmotiv bei dem Worte „Mädchen“ (Takt 8) gewinnt Brahms den Urkeim seiner Klavierbegleitung, jene rhythmisch

scharfgeschnittene Figur, die sich breit und breiter entfaltet und im Wechsel mit durchgehender Achtelbewegung den Übermut des Textes noch zu überbieten scheint. Die bei solcher Führung des Klavierparts leicht entstehende Gefahr der Trivialisierung ist hier aufs glücklichste vermieden.

Bei Arnold lautet:

Str. 1: stund, statt: stand.

„ 4. Geld ist nicht mehr da.

Zwei weitere Textstrophen hat Brahms ausgelassen.

Nr. 28. Es reit ein Herr und auch sein Knecht.

Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio 1, 47. Zur Geschichte dieses Liedes vergleiche man Nr. 21. Die spöttisch-ironische Art des Komponisten Friedrich Nicolai tritt hier noch größer hervor. „Eyn klegliche Mordgeschichte, von ey'm Hern, der wz tot“ lautet die Überschrift des Originals in Nicolais „feynem kleynen Almanach“, und der Vortragsbezeichnung: „Seer kleglich vnnnd stönend“ entspricht denn auch die wahrhaft groteske Melodie:

Ess rey t eyn Herr vnnndt auch sein Knecht, wol üb'r eyn Hey - de

die wz schlecht, ja schlecht, vnnndt al - les wz si red - ten da, wz

all's von ey - ner wun - der - schö - nen Fraw - en, ja Fraw - en.

Zu den hinunterpurzelnden Achteln im drittletzten Takte bemerkt Nicolai in der Handschrift: „Möge man sich in Weimar und Göttingen die Zungen daran zerbrechen“ — ein Seitenhieb auf die verhassten Volksliederfreunde Bürger und Goethe.

Brahms, der das Lied bei Kretzschmer-Zuccalmaglio ohne die Überschrift und Vortragsbezeichnung als altes Volkslied abgedruckt fand, wußte nichts von Nicolais parodistischer Absicht. Ihn lockte wohl das ahnungsvoll Ergreifende, in verborgene Seelenreiche hinüberstrahlende des alten Gedichts, das ursprünglich in den „Anderen schönen Bergkreyen“ v. J. 1547 gestanden hatte, dann von Ludwig Uhland und R. von Liliencron in ihren Sammlungen abgedruckt worden war.

So erwies er der unbeholfenen Melodie die Ehre einer in jeder Strophe charakteristisch geänderten Begleitung, in der er den düstern balladenhaften Ton ebenso gut zu treffen wußte wie in manchen eigenen Liedern, z. B. „Es reit der Herr von Falkenstein“ und „Verrat“.

Gegen Nicolais und Kretzschmer-Zuccalmaglios Fassung des Textes weist Brahms' Lesart eine Reihe von Varianten auf. Die letzte Strophe hat Brahms unkomponiert gelassen:

Wer ist, der uns den Reihen sang?
Matthias Jäger ist er genannt,
Beim Trunk hat er's gesungen,
Gesungen!
Er ist seinem Widersacher im Herzen Feind,
Zu ihm kann er nicht kommen,
Ja kommen!

Goethe schreibt über das Gedicht, das er im „Wunderhorn“ fand: „Bedeutend, seltsam und tüchtig“. Ausführlicher lautet A. F. C. Vilmars Analyse: „Es ist ein Lied von der Untreue, welche lange Zeit mit sich ein lösternes, aber wie sie sich einredet, ungefährliches Spiel getrieben hat — daß aus dem lockeren und lockenden heiteren Spiel furchtbarer Todesernst werden könne, hat sie sich nicht gesagt. Die Frau ist untreu, doch berührt die Untreue eigentlich nur die Oberfläche des Herzens: es ist mehr ein Irrlicht, von dem sie verlockt wird, und welchem sie vorwitzig und übermütig folgt, als daß es eine Flamme wäre, welche aus dem Innersten ihrer Seele, aus der Tiefe ihres Herzens, herausschlüge. Als ihr der Tod ihres Gatten durch den Mörder, den von dem Geliebten bestochenen treulosen Diener seines Herrn, verkündigt wird, ist allerdings das erste Gefühl das der Betriedigung, nun ihrer Neigung folgen zu dürfen; das zweite ist das der alten, wenn auch jetzt nur noch äußerlichen Anhänglichkeit an den Toten — sie will wenigstens sehen, was geschehen ist. Aber als die Ungetreue der Todesstätte nahe kommt, als sie über die Heide reitet, auf welcher der verrathene Gatte um ihretwillen erschlagen liegt, da treten die Gestalten des Todes erst an sie heran: Laub und Gras und Blumen sehen ihr anders aus als sonst, die Lilien neigen sich und klagen sie an. Und als sie zu der Leiche des Ermordeten kommt, muß sie sein Angesicht, das einst liebe, jetzt vom Mordstahl entstellte Angesicht, noch einmal sehen — sie bindet ihm den Helm ab und schaut in die erloschenen Augen. Da ist sie geheilt von ihrer Krankheit, von der Untreue, wenn gleich zu spät, bekehrt: tiefer Schmerz um den, der um ihretwillen, durch ihre Schuld gefallen ist, erfüllt ihre reuige Seele, und sie zieht sich büßend zurück in die Einsamkeit eines Klosters. Vgl. Vilmars Handbüchlein für Freunde des deutschen Volksliedes, 3. Aufl. 1886, S. 133.

Nr. 29. Es war ein Markgraf überm Rhein.

Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio 1, 7. Hier steht bei der Melodie der Vermerk: Rheinländisch. Sie war mit dem Text vorher bereits abgedruckt in Friedrich Silchers „Liederweisen zum Teutschen Liederbuch für Hochschulen“, Stuttgart 1823 Nr. 148 und den gleichfalls anonym erschienenen „Vierundzwanzig alten deutschen Liedern aus dem Wunderhorn mit bekannten meist älteren Weisen“ Heidelberg 1810 Nr. 13; diese letzte Sammlung hat die Weise dem „Katholischen Gesangbuch“ entnommen, das in Wien um 1770 erschienen ist, und zwar steht sie hier zu dem geistlichen Text: „Wir glauben, daß durch seine Macht“. — Eine andere, überaus einfache Volksmelodie, die zu dem Gedicht¹⁾ gesungen wurde, findet sich in Friedrich Silchers wichtiger Sammlung: XII Volkslieder,

¹⁾ „Deutsch, romantisch, frommsinnig und gefällig“ schreibt Goethe darüber in seiner Rezension von „Des Knaben Wunderhorn“.

für vier Männerstimmen gesetzt, Tübingen Heft V Nr. 8 (1836), und ist später in Erks Liederhort aufgenommen. — Gleich den andern Liedern bietet auch dieses eine ganze Reihe von Feinheiten in der Klavierbegleitung. Schon der Anfang ist bezeichnend. Wie aus dem einfachen Naturklang des *e* allmählich der Mollakkord entsteht, das erinnert an alte Sagen und Märchen mit ihrem zeitlosen: „Es war einmal“. Erst mit dem Aufstieg zur Dominante kommt Farbe, Richtung und Ziel in den Klavierpart, der nun Schritt für Schritt den dichterischen und musikalischen Ausdruck belebt. Besonders eigen wirken die breit hinklingenden Dominanttöne *e* – *e* bei „dann gingen sie singend vor Schwesters Tür“. Erst vom Sopran, dann vom Baß gebracht, scheinen sie zart und wehmütig auf den tragischen Schluß zu deuten, und ihre Ausdruckskraft wird noch stärker und inniger, als das *e* harmonisch angedeutet wird und im Halbtonschritt zur Terz des *D* moll-Akkords weiter leitet. Daß gerade Brahms auf diese melodische und harmonische Steigerung den Grundton seiner Begleitung abstimmt, zeigt die Wiederholung des Halbtonschritts im melodischen Nachspiel, die nach jeder Strophe wiederkehrt. Dem dramatischen Verlauf der Erzählung entsprechend wird der Klavierpart in den folgenden Strophen bewegter, um gegen den Schluß wieder zurückzusinken.

Bei Kretschmer-Zuccalmaglio heißt es im Text:

Str. 1: über'n Rhein,

„ 2: viel zu klein,

„ 2 (statt: mein Ehre mir viel lieber ist): ich will erfüllen meine Pflicht,

„ 3: Sag Mägdlein,

„ 3: Wer, wer sind die Eltern dein (statt: so sag).

Wahrscheinlich kannte Brahms die Textfassung aus „Des Knaben Wunderhorn“.

Nr. 30. All mein Gedanken.

Die Melodie stammt aus einer der ältesten deutschen Liederquellen, aus dem berühmten Locheimer Liederbuch, dessen Handschrift in der Fürstlich Stolberg'schen Bibliothek in Wernigerode aufbewahrt wird; dort ist sie „Agdorf 1460“ datiert. Dieser Notiz folgt die Bemerkung: „Wolfein von Lochamen ist das gesenngk puch“. Der Text beginnt im Original:

All mein gedencken dy ich hab dy sind pey dir,
dw außerwelter ayniger trost pleib stet pey mir.

Brahms hat die Melodie aus F. W. Arnolds Ausgabe in Fr. Chrysanders Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft II (Leipzig 1867) notengetreu benutzt. Seine Begleitung ist wieder von erlesener Schönheit. Es sei nur auf den grob und frei schreitenden Baß aufmerksam gemacht. Die un-

regelmäßige Gruppierung in 7 Takten ergänzt Brahms durch die ausdrucksvolle Wiederholung des Periodenschlusses (mit verlängertem Auftakt). In den Takten 12—13 bringt die rechte Hand des Klavierparts kanonisch den Melodieteil: *h a h c d e*. Das Nachspiel schließt an die letzte Wendung an und endet mit einem frei erfundenem Motiv, in das eine Violoncello-Cantilene Sehnen und Liebesglück hineinzusingen scheint.

Nr. 31. Dort in den Weiden steht ein Haus.

Quelle: Kretschmer-Zuccalmaglio II S. 461. Melodie und Text sind wahrscheinlich nicht dem Volksmunde entnommen, sondern von Zuccalmaglio gedichtet und komponiert. Vielleicht ist darauf auch das im deutschen lustigen Volkslied auffallende Moll zurückzuführen. Zuccalmaglio hat, wie so oft, über die Melodie „Vom Niederrhein“ gesetzt, um dem eigenem Liede Volkstümlichkeit und Verbreitung zu sichern; seine Überschrift ist: Schifferlied. Im Klavierpart sind in der dritten Strophe die Gegenbewegung und auch sonst manche harmonische Feinheiten zu beachten. Das Handwerkliche der Zuccalmaglioschen Melodie kann durch Brahms' Begleitung kaum verdeckt werden; ungleich höher steht Brahms' eigene Komposition desselben Textes op. 97 Nr. 4.

Im Texte hat Brahms Kleinigkeiten geändert; so setzte er in der zweiten Strophe „Glühwürmchen“ statt des rheinisch-derberen „Glühhärschchen“ und verkürzte im Schlußverse:

Wo ich dann mit dem Burschen mein
Die Frohsten am Rhein

das Wort „Frohsten“ in das etwas gezwungene „Frohst“.

Nr. 32. So will ich frisch und fröhlich sein.

Johann Friedrich Reichardt ist der Komponist dieses Liedes, das zuerst im „feynen kleynen Almanach“ Nicolais, später in Kretschmer-Zuccalmaglios Sammlung (1, 508) stand. Auch Brahms schöpfte aus dieser Sammlung und konnte somit nicht wissen, daß Reichardt der Melodie die Vortragsbezeichnung „Lieblich, nicht zu geschwind“ gegeben hatte; er selbst schrieb „Frisch und fröhlich“ vor. Seine zu Beginn einfache Begleitung wird im weiteren Verlaufe so kunstmäßig und mit Imitationen durchwirkt, daß der volkstümliche Charakter der Weise zuweilen aufgelöst scheint. Ungewöhnlich ist, wie im Takt 16 im Auftakt die *G*dur-Harmonie vorausgenommen wird.

Bei Kretschmer-Zuccalmaglio lautet die Überschrift: „Altes Lied“, ferner im Str. 1: mit ihr verstricken,
„ 2: mich freun.

Fünf andere Strophen des Liedes hat Brahms nicht komponiert.

Nr. 33. Och Moder, ich well en Ding han.

Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio 2, 348 („aus Köln“); auch bei diesem derben Texte, der sich mit Varianten in vielen Ländern findet und zu den verbreitetsten Stücken der Liedliteratur gehört, hat Brahms kleine Änderungen vorgenommen, zum Teil unter Benutzung der Karl Simrock'schen Sammlung: Die deutschen Volkslieder, Frankfurt a. M., S. 360.— Das übermütige Lied wird übermütig und doch vornehm begleitet. Wie hübsch klingen die Imitationen des Basses im Anfang! In Takt 7 und 8 — die wohl ein *ritenuto* im Vortrag vertragen, — umspielen die Sechzehntel tändelnd und naiv zugleich die neckenden Fragen der Mutter. Recht lustig wirken weiterhin die Vorhalte *fis* im Baß.

Bei Kretzschmer-Zuccalmaglio lautet die Überschrift: Der Tochter Wunsch.

Nr. 34. We kumm ich dann de Poots eren?

Quelle wie vorher, 2, 335. Der Text stand mit einer besseren Melodie bereits in Franz Joseph Mones „Quellen und Forschungen zur Geschichte der teutschen Litteratur und Sprache“ 1, 1830 S. 160, ferner in den Sammlungen Simrocks, Meinerts, Diefurths. — Mädcl und Bursche haben in Brahms' Begleitung ihre eigenen Motive bekommen. So lockt sinnlich geheimnisvoll die schelmische Figur der höheren Klavierlage, die bei der Antwort des Mädchens erklingt, während die Fragen des dumpfen Burschen in der Mittel- oder Baßlage bleiben.

Bei Kretzschmer-Zuccalmaglio lautet die Überschrift: Erkundigung. — Wegen der dialektischen Fassung des Liedes, das gegen die obengenannte Quelle manche Varianten aufweist, schrieb Brahms lustig-derbe Worte seinem vom Rheine stammenden Verleger Fritz Simrock, dem Neffen des Dichters und Volksliedersammlers Karl Simrock. Vgl. Johannes Brahms' Briefe an Simrock, herausgegeben von Max Kalbeck, Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft (1919) XII, 129.

Nr. 35. Soll sich der Mond nicht heller scheinen.

Quelle: F. W. Arnolds Deutsche Volkslieder, Elberfeld, Heft 1 S. 6. Der Klavierpart verstärkt den Eindruck der schönen, traurigen Melodie. Es wird zweimal variiert, rhythmisch sowohl wie harmonisch. Von besonderer Schönheit ist das Nachspiel, das die Stimmung selbst zum Schluß noch verbreitet und vertieft.

Mit einer eigenen Melodie von Brahms begegnet der Text bereits als erste Nummer der „Lieder und Romanzen“ op. 14, komponiert im September 1858.

Bei Arnold heißt es:

Str. 3: uns Zwein,

„ 4: Fenster (statt: Schlaffenster),

„ 6: ja Scheiden.

Nr. 36. Es wohnt ein Fiedler.

Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio 2, 106 „Westerwald“ wird dort als Ursprung der Melodie angegeben; die Weise stammt aber ohne Zweifel von Zuccalmaglio, ebenso wie der Text, für den Zuccalmaglio eine Erzählung „Die zwei buckligen Musikanten zu Aachen“ in P. W. Wolfs Deutschen Sagen und Märchen benutzt hat¹⁾. Daß die Dichtung kein Volkslied ist, zeigen verschnörkelte Wendungen wie:

Der schönen Frauen schmausten gar viel an dem Ort (Str. 1)

ferner:

Walpurgis-Nacht wird heuer gefei'rt (Str. 2)

und

Sie griff ihm behend unters Wamms sofort (Str. 3).

Durch solche kunstmäßigen Wendungen verrät sich Zuccalmaglio auch hier. Seine Melodie ist nicht schlecht, hält aber keinen Vergleich aus mit der reichen Komposition, die Brahms selbst i. J. 1884 über den Text geschaffen hat (op. 93a Nr. 1, für gemischten Chor). — Aus der Begleitung des vorliegenden Liedes sei auf die Unterbrechung und den harmonischen Stillstand in Takt 5 hingewiesen, der wie ein Kolon wirkt, und weiter auf die leeren, das Stimmen der Geige malenden Quinten im Zwischenspiel vor der dritten Strophe. Im zweiten Teile beginnt mit den Triolen der leibhaftige Tanz.

Kretzschmer-Zuccalmaglio gaben dem Liede die Überschrift: „Der bucklichte Fiedler“.

Nr. 37. Du mein einzig Licht.

Quelle: F. W. Arnolds Deutsche Volkslieder, Elberfeld, Heft 9 S. 9 (Überschrift dort: Der Stolzen Schönheit); vorher stand das Lied in Friedrich Silchers XII Volksliedern für vier Männerstimmen, Tübingen 6. Heft Nr. 2 (1839). — Arnold und Silcher wußten nicht, daß der Komponist der schönen Melodie der Dichtermusiker Heinrich Albert in Königsberg war, ein Vetter des großen Heinrich Schütz. Er schrieb die Melodie 1648 zu den Versen seines Freundes Simon Dach (des Dichters von „Ännchen von Tharau“), der bei unserm Liede ein französisches Vorbild benutzt hat:

Ma chère Phillis,
Les roses et les lys“.

Die von Brahms benutzte zweite Textstrophe war von Hermann Kurz für dessen Freund Silcher hinzugedichtet worden.

¹⁾ Wolfgang Menzel nahm Zuccalmaglios Gedicht in seine „Gesänge der Völker“ auf.

Für Brahms sind die kräftigen und doch innigen freien Vorhalte in den ersten vier Takten und ihrer Wiederholung bezeichnend. — Beiden in *A* dur stehenden Strophen fügt Brahms einen Schluß in *Fis* moll hinzu.

Nr. 38. Des Abends kann ich nicht schlafen gehn.

Quelle: Kretschmer-Zuccalmaglio 2, 329 („Gang zur Liebsten“). Der Text ist ein echtes Volkslied, der Kehrreim „Ganz heimelig“ aber und die schöne Melodie stammt von Zuccalmaglio, der in seiner Sammlung in gewohnter Weise darüber schreibt: „vom Niederrhein“.

Von drei in Schlesien aufgeschriebenen wirklichen Volksweisen zu demselben Gedicht mag eine zur Vergleichung dienen:

Ich soll und mag nicht schlafen gehn, will
 vor zu mei-nem Schätz-chen gehn, zu mei-nem Schätz-chen
 un-ter die Wand, da klopf' ich an mit lei-ser Hand.

(Vgl. Hoffmann von Fallersleben und Richter, Schlesische Volkslieder, Leipzig 1842, S. 102.)

Brahms hat zu Zuccalmaglios Melodie eine ganz eigene, anschmiegende Begleitung geschrieben, aus der leise Sehnsucht herausklingt; der Singstimme bietet er nur leichte Stützpunkte.

Völlig anders gestaltet ist Brahms' eigene Komposition zu demselben Texte, die er im Jahre 1858 geschaffen und als Nr. 6 seiner „Lieder und Romanzen“ op. 14 veröffentlicht hat (vgl. oben S. 16).

Nr. 39. Schöner Augen schöne Strahlen.

Kretschmer-Zuccalmaglio, die das Lied in ihrer Sammlung (1, 490) brachten, hatten es dem „Melodienheft zur Sammlung deutscher Volkslieder“ von Büsching und von der Hagen (Berlin 1807) entnommen. — Brahms' Begleitung ist hier wieder verhältnismäßig einfach, akkordlich gehalten, die Harmonie klar und kräftig. In der zweiten Hälfte (Strophe 4—6) werden auch die Nebennoten der Melodie harmonisiert, und zwar von Takt 12 an auf einem pulsierend angeschlagenen Orgelpunkte.

Das zweite Nachspiel setzt, dem herben Schluß entsprechend, in Moll statt Dur ein.

Bei Kretschmer-Zuccalmaglio heißt es in

Str. 1: schöne Augen,
 „ 2: tut mir eine nur gefallen,
 „ 3: Liebes s c h m e r z ,
 „ 4: bleib w e r du bist,
 „ 6: mit den Augen zielen,
 mit den Lippen spielen
 ist mein Verdruß.

Für die Reihenfolge der Strophen scheint Brahms sich nicht nach Kretschmer-Zuccalmaglios Sammlung, sondern nach Simrocks Volksliedern (S. 322) gerichtet zu haben.

Nr. 40. Ich weiß mir 'n Maidlein.

Die Quelle ist wieder Kretschmer-Zuccalmaglio (2, 469), diesmal handelt es sich aber nicht um eine Volksmelodie, sondern um eine Komposition Johann Friedrich Reichardts für den „feynen kleynen Almanach“. Zuccalmaglios Notiz zu der Melodie „Aus Norddeutschland“ ist eine der bei ihm üblichen Irreführungen. — Über Brahms' Bearbeitung liegt eine eigentümlich leichte und doch verführerische Untermahlung der Stimmung, — ja seine in rhythmischer Beziehung recht unruhigen Klavierfiguren zeigen, daß Brahms die Worte: „überzweg anschau“ als Kern des Ganzen genommen hat.

Wie in seiner eigenen Komposition des sehr alten Textes (op. 66 Nr. 5, Duett) behandelt Brahms auch hier als Meister der Variierung den Kehrreim auf mannigfache, in allen Ausdrucksfarben schillernde Weise; während dort der unerwartete Quartsextakkord das warnende „Narren“ spiegelt, so wird hier eine ähnliche Wirkung im Nachspiel erreicht, das freudig mit der großen Terz einsetzend eine schmeichelnde Figur bringt, aber durch Synkopierung unmerklich in den $\frac{3}{4}$ Takt und nach Moll, schließlich aber zum Durchschluß hinleitet.

Bei Kretschmer-Zuccalmaglio lautet die Überschrift: „Nimm dich in Acht“; in der 1. Strophe heißt es dort zweimal: „Ich weiß ein Mädlein“.

Nr. 41. Es steht ein Lind.

Im Gegensatz zu dem letzten Liede ist im vorliegenden der Text teilweise ganz modern, die Melodie aber alt. Diese steht bereits in Johann vom Berg und Virich Newbers 68 Deutschen Liedern, in Nürnberg um 1550 als Nr. 25 gedruckt; vom Texte indessen sind nur die drei Anfangsverse der ersten Strophe authentisch. Die durchaus unvolkstümlichen sentimentaleren weiteren Strophen des Brahmschen Liedes — vom „Vöglein“ und „Brünnlein“ — rühren (was Brahms nicht wußte) von dem Berliner

Musikschriststeller Wilhelm Tappert¹⁾ her, einem nicht gerade charaktervollen Manne, der Brahms öfters in gehässiger Weise angegriffen hatte. — Im ursprünglichen Volksliede ist der Fortgang natürlich weniger weichlich:

So traur, du feines Lindelein,
Und traur das Jahr allein!
Hat mir ein brauns Maidlein verheiß'n,
Sie will mein eigen sein.

heißt es dort, und zum Schluß:

Das Liedlein sei gesungen,
Der Liebsten zu Dienst gemacht.
Ich wünsch ihr viel Freud und Wunne
Und auch viel guter Nacht.

Wie schön und kräftig ist in dieser alten Fassung der Wille zur Bejahung des Daseins ausgedrückt!

Brahms' Eingangsritornell bringt das Thema in der Verlängerung auf der Dominant. Die folgende Begleitung ist bei aller Kunst von einfacher, natürlicher Wirkung und erscheint wie verwachsen mit der Melodie. Es braucht wohl kaum auf einzelne Feinheiten aufmerksam gemacht zu werden, wie z. B. auf die schmerzlichen Vorhalte in Takt 10 und 12 der Singstimme, auf die modulatorische Abweichung in Takt 9 vor Schluß, die Erweiterung in Takt 6 vor Schluß und die Einfügung des $\frac{3}{4}$ Taktes, durch den die ausdrucksvolle Wiederholung der Phrase im Klavier möglich wird.

Nr. 42. In stiller Nacht.

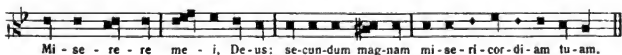
Brahms hat weder für den Text noch die Musik eine Quelle angegeben und beides als Volkslied bezeichnet. Schon i. J. 1902 konnte ich in meinem Aufsatz über Brahms' Volkslieder (im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, Leipzig) mitteilen, daß in irgendeiner der vorhandenen Volksliedersammlungen eine Quelle für das Lied nicht zu finden ist. Die Entstehung des Liedes hat ihre eigene Geschichte:

Als Ausgangspunkt hat Brahms eine kirchliche Weise gedient, welche 1852 in des Pfarrers Albert Gereon Stein „Kölnischem Gesangbuch, Sammlung katholischer Kirchenlieder mit Melodien“, veröffentlicht ist:

3		3	3	3		2	3	3		3	4	5	4		3	2
Bei		finst-	rer	Nacht		zur	er-	sten		Wacht	er-	tönt	ein	ban-	ges	Kla-gen.
2		2	2	2		1	2	2		2	3	4	3		2	1
Am		dū-	stern	Ort		im	Gar-	ten		dort	be-	gann	ein	Herz	zu	za-gen.

¹⁾ Vgl. Tapperts Deutsche Lieder aus dem 15., 16. und 17. Jahrhundert für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte frei bearbeitet, Berlin, Chailier, Nr. 24.

(die unter der Überschrift: „Christus am Ölberge“ stehende Melodie in *F*dur ist ebenso wie alle übrigen mit Ziffern bezeichnet, und zwar steht hier 1 statt *f* (3 also = *a*). Vorzeichnung: $\frac{1}{4}$ Takt). Diese Weise geht auf ein älteres, 1842 in Paderborn gedrucktes geistliches Lied zurück: „Erbarme meiner dich, o Gott“, das Brahms möglicherweise in Hamburg oder während seiner Detmolder Tätigkeit gehört hat. Für beide Melodien aber diente als Grundlage ein bekannter Choralton:



abgedruckt u. a. in dem Werke: Choralgesänge Paderborn 1863 S. 185. — Brahms' eigener Erfindung verdanken wir außer der Harmonisierung des ersten Teils von „In stiller Nacht“ die ganze zweite Hälfte, die in genialer Weise die erste weiter fortführt und vertieft¹⁾.

In der Klavierbegleitung scheint das Rauschen der Nacht zu klingen, von dem sich eine still hinklagende Stimme mehr und mehr abhebt, bis alles in mählichem Verklingen hinstirbt. Etwas eigentümlich Schwebendes kommt durch die rhythmische Verschiebung der gebrochenen Akkorde hinein, wo der Auftakt immer mit dem folgenden Takteil verbunden ist, und ebenso durch die Synkopierungen zum Schluß. Das Ganze gehört mit zu den ergreifendsten, rührendsten Stimmungsbildern der neueren Liedmusik.

Eine Bearbeitung des Liedes für Sopran, Alt, Tenor und Baß hatte Brahms bereits 30 Jahre vorher in seinen „Deutschen Volksliedern für vierstimmigen Chor“ (ohne Opuszahl erschienen) als erste Nummer des zweiten Heftes veröffentlicht.

Der wahrscheinlich schon vor 1635 gedruckte Text rührt von dem berühmten Jesuitendichter Spee her und steht in dessen Sammlung: „Trutznachtigall“ 1649 unter der Überschrift: Trauergesang von der Not Christi am Ölberg in dem Garten.

Von den 15 vierzeiligen Strophen des ursprünglichen Gedichts hat Brahms nur die Hälfte der ersten und die beiden letzten den Noten untergelegt, die eigentliche

¹⁾ Ich konnte die Angelegenheit in meinen Anmerkungen zum „Volksliederbuch für gemischten Chor“, herausgegeben auf Veranlassung des Kaisers, Leipzig C. F. Peters (1915) 1, 752 klarstellen und möchte auch bei dieser Gelegenheit meinem verehrten Freunde Dr. Hermann Müller, Professor der Theologie in Paderborn, für die mir gewährte Auskunft Dank sagen. — In seiner zurückhaltenden, zugleich schelmischen und dunkeln Weise hat Brahms übrigens seine Autorschaft einmal selbst anerkannt. Max Kalbeck zitiert in seiner Brahms-Biographie 4, 352 aus einem an ihn gerichteten Briefe des Meisters die Worte: „Dann fahre ich am größeren Register von Büchern fort, in denen die ‚Stille Nacht‘ nicht vorkommt“ und bemerkt dazu: „Aus dem Brahms'schen ins Deutsche übertragen, heißt das: ‚In stiller Nacht‘ findet sich nirgend anderswo als bei mir.“

Handlung dagegen: das Gebet Jesu am Ölberge und seine Abschiedsrede an Maria fortgelassen. Der Beginn lautet bei Spee:

Bei stiller Nacht, zur ersten Wacht
 Ein Stimm sich gund zu klagen.
 Ich nahm in acht, was die doch sagt;
 That hin mit Augen schlagen.

Ein junges Blut, von Sitten gut,
 Alleinig, ohn Gefährten,
 In großer Noth, fast halber todt
 Im Garten lag auf Erden.

Es war der liebe Gottessohn;
 Sein Haupt er hat in Armen.
 Viel weiß- und bleicher dann (als) der Mon
 Ein' Stein es möcht erbarmen.

Und nun folgt die Klage Jesu, die mit den Worten schließt: daß selbst Mond und Sterne, Vögel und wilde Tiere an seinem Jammer, der Gott nicht zu rühren scheint, teilnehmen. — Friedrich Spitta hat in einem schönen Aufsatz in der Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst (1921, S. 155 ff) darauf aufmerksam gemacht, daß in Spee's Original die Einheitlichkeit waltet, die im Brahms'schen Texte fehlt: nicht das Leid des Mitleidenden, sondern des Leidenden selbst wird geschildert. — Von wem die neuen von Brahms benutzten Verse stammen: „Der mächtige Wind hat leis und lind“ bis: „hab ich sie all begossen“ konnte bisher noch nicht festgestellt werden.

Nr. 43—39. Die Teilung der Ausführenden in Solo und Chor fand Brahms für diese Lieder schon in seiner Vorlage: der Sammlung August Wilhelm von Zuccalmaglios, in der ausdrücklich eine Abwechslung zwischen „Vorsänger“ und „Allen“ vorgesehen ist. — An einen Vortrag dieser Gesänge im Konzertsaal dachte Brahms bei den folgenden Liedern noch weniger als bei den vorausgegangenen Nr. 1—42, denn in dem in der Einleitung S. 164 erwähnten Schreiben an Frau Professor Marie Scherer vom Oktober 1894 heißt es zum Schluß: „Jene (Gesänge) mit Chor aber sind erst gar für den intimsten Genuß im Zimmer!“

Die Lieder haben eine Begleitung *ad libitum*. Anfangs erscheint sie immer nur als eine Stütze der Singstimmen, mit denen sie oft identisch ist, im weiteren Verlaufe aber löst sie sich figurierend selbständig ab.

Nr. 43. Es stunden drei Rosen.

Quelle für das Lied ist Kretschmer-Zuccalmaglios Sammlung (1840) 2, 9. Text und Melodie stammen wohl nicht „vom Niederrhein“, wie in der Sammlung angegeben ist, sondern höchst wahrscheinlich von Zuccalmaglio. — Von den 26 Strophen des Zuccalmaglioschen Originals hat Brahms nur 6 unter die Noten geschrieben. Die übrigen 20 ließ er am Schlusse des Heftes für sich drucken, ebenso bei Nr. 46 die nicht unter die Noten

gesetzten 11 Strophen. An den Verleger Simrock schrieb Brahms hierüber am 10. Mai 1894: „Es ist durchaus nicht gemeint, daß alle Verse in den Chorliedern gesungen werden sollen . . . Deshalb, meine ich, sollen sie nur als Nachtrag auf der letzten Seite der Partitur stehen, in den Stimmen aber gar nicht.“ — Mit dem vollständigen Text wollte Brahms also nur den Dirigenten vertraut machen, und er rechnete darauf, daß dieser in den Proben den Sängern das Wichtigste aus dem Inhalt mitteilen werde.

Ihre Herkunft aus der Kunstdichtung verraten Verse wie:

Drauf sang eine Nachtigall anmutreich

ferner:

O Ritter, o Räuber, o wehl dein Kuf

und viele andere.

Im Verlauf des Liedes wird die Begleitung reicher, zu Beginn der 3. Strophe tritt eine Gegenmelodie im Klavier hinzu, in Strophe 5 und 6 wirkt die Harmonisation sehr reizvoll.

Bei Kretzschmer-Zuccalmaglio lautet die Überschrift: „Der Ritter und die Feine“, ferner in

Str. 2: Lag eine Feine (ohne: „da“),

„ 3: machst du plötzlich Halt (ohne: „so“).

Nr. 44. Dem Himmel will ich klagen.

Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio 2, 681, wo die Verse unter der Überschrift: „Gute Nacht“ stehen. Auch dieses Lied ist trotz der Aufschrift „vom Niederrhein“ wohl zweifellos von Zuccalmaglio gedichtet; tief verräterisch für die Herkunft aus der Kunstpoesie ist der romantisch-sentimentale Kehrreim: „mein Liebblaublümlein“. Zwei weitere Strophen des Zuccalmaglioschen Gedichts hat Brahms unkomponiert gelassen. — Friedrich Wilhelm Arnold in Elberfeld hatte das Lied in seine von Brahms hochgeschätzte Sammlung: „Deutsche Volkslieder aus alter und neuer Zeit“ (Elberfeld 1864) übernommen.

Bei Zuccalmaglio heißt es in

Str. 1: Herz abringt.

Nr. 45. Es saß ein schneeweiß Vögelein.

Eine anonyme, wahrscheinlich von Zuccalmaglio herrührende Handschrift von Text und Melodie hatte Brahms von rheinischen Freunden erhalten. Es konnte ermittelt werden, daß der Text dieser Vorlage von Zuccalmaglio gedichtet ist, und zwar stellt er eine freie Verdeutschung des berühmten vlämischen Liedes aus Willems' Sammlung: Oude vlaamsche Lieder (1848) dar mit dem Beginn:

Daer was een sneuwit vogeltje,
 al op een steken doornetje,
 Din don daine,
 al op een steken doornetje,
 din don don.

Auch die Melodie hatte Zuccalmaglio dem Willemschen Werke entnommen¹⁾.

In den deutschen Volksgesang ist das Lied, das das verbreitete Motiv der Nachtigall als Botin behandelt, seit langer Zeit übergegangen, u. a. findet es sich in F. Wilhelm Schusters Sammlung: „Siebenbürgische Volkslieder“ (Hermannstadt 1865) als Nr. 1 mit dem Beginn: „Et has e kli wältfijeltchen“.

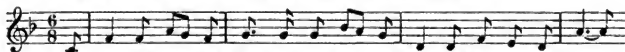
Brahms' Begleitung beschränkt sich zuerst auf wenige Akkorde, in Strophe 3 und 4 aber wird sie reicher und scheint im zierlichen *staccato* das Flattern des Vogels anzudeuten.

Nr. 46. Es war einmal ein Zimmergesell.

Die Quelle für Brahms, der in der Begleitung der drei letzten Strophen wie bei vorangegangenen Liedern eine Gegenmelodie im Klavierpart bringt, waren wieder Kretzschmer-Zuccalmaglios Volkslieder 2, 62; Zuccalmaglio hatte den Text aus „Des Knaben Wunderhorn“ entnommen, aber nach der dritten Zeile jeder Strophe den von ihm gedichteten Refrain: „Zweifle nicht mein Schatz, mein Kind“ hinzugefügt. Auch die Melodie rührt höchstwahrscheinlich von Zuccalmaglio her; wirkliche deutsche Volkslieder kennen die übermäßige Sekunde nicht, wie sie hier im 8. Takte erscheint.

Zuccalmaglios Fassung, die unter der Überschrift: „Der Zimmergesell“ abgedruckt ist, weist gegen Brahms' Lesart eine Reihe kleinerer Varianten auf. Die unter den Noten nicht stehenden Textstrophen 4—14 hat Brahms am Schluß des Heftes für sich abdrucken lassen; vgl. darüber oben Nr. 43.

Der allgemein verbreiteten Volksmelodie zu unserm Liede:



War einst ein jung jung Zim - mer - ge - sell, der baut dem Mark-graf'n ein Haus

hat Joseph Viktor Scheffel im Jahre 1854 sein bekanntes Gedicht: „Im schwarzen Walfisch zu Askalon“ untergelegt.

¹⁾ Zuccalmaglio hatte das Manuskript der Melodie und seiner Textübertragung dem ihm befreundeten Komponisten Friedrich Gernsheim übergeben, der das Lied auf meine Bitte für das Volksliederbuch für gemischten Chor, herausgegeben auf Veranlassung des Kaisers, Leipzig, Peters (1915), 2, 476 bearbeitet hat.

Nr. 47. Es gieng sich unsre Fraue.

Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio 2, 687, hier mit der Überschrift „Lied der Geißelbrüder“ und dem Vermerk „Vom Niederrhein“. Auch dieses Lied ist in Melodie und Text von Zuccalmaglio hergerichtet, und zwar der Text nach dem Fragment eines Geißlerliedes aus der Limburger Chronik vom Jahre 1349.

Es gieng sich unser Fraue, Kyrieleison,
Des Morgens in dem Thau, Halleluja usw.

Nicht überall bewährte sich Zuccalmaglios sonst bewährtes großes technisches und dichterisches Geschick. Wie unvolkstümlich sind z. B. seine Verse:

Er zog zur lustgen Zeche
Mit seinen Brüdern freche,
Erschlug den Bruder über dem Spiel usw.

Auffallend ist übrigens die Ähnlichkeit unserer Melodie mit der von Nr. 45. „Es saß ein schneeweiß' Vögelchen“.

Bei Zuccalmaglio heißt es in Str. 4: Er zog zur lustgen Zeche.

Nr. 48. Nachtigall, sag.

Quelle: Kretzschmer-Zuccalmaglio 2, 140. Auch hier liegt kein wirkliches Volkslied, sondern eine Nachgestaltung Zuccalmaglios vor. — Mehr als in den letzten Liedern nimmt die Begleitung hier malenden Charakter an; sie ist geradezu kunstmäßig, mit großem Nachgeben in der Auswirkung der Textgedanken gehalten.

Bei Kretzschmer-Zuccalmaglio lautet die Überschrift: „Die verzauberte Nachtigall“ und in Str. 1 im vorletzten Verse: Bald wird's in dem Herzen bang.

Nr. 49. Verstohlen geht der Mond auf.

Unser Lied hatte Brahms schon im Jahre 1853 als Thema des Andante-Satzes seiner Joseph Joachim zugeeigneten Klaviersonate in c dur op. 1 benutzt und dort als „Altdeutsches Minnelied“ bezeichnet. Diese Charakteristik war allerdings nicht richtig, denn das Lied rührt in Melodie und Text von Zuccalmaglio her, der es an drei verschiedenen Stellen veröffentlicht hat: zuerst in der von ihm in Gemeinschaft mit Baumstark herausgegebenen Sammlung: Bardale (Braunschweig 1829) und später in den oft erwähnten „Deutschen Volksliedern“ (Berlin 1840) 1, 56 und 2, 36. Handschriftlich bemerkt Zuccalmaglio dazu, daß das Lied am Niederrhein an festlichen Schwingtagen bei der Flachsbereitung zu Ende Oktober gesungen wird. Das ist indessen eine der vielen Eulenspiegelereien Zuccalmaglios, der hier wie sonst so oft seine eigene Dichtung und Komposition als echtes Volksgut einzuschwärzen versucht. Das wirklich im Volke gesungene Lied wir lernen aus einem, wie es scheint, zuverlässigen größeren Aufsatz kennen, der unter dem Titel: „Volksfeste und altertümliche Volksbräuche zwischen

Wupper und Sieg“ in der Kölnischen Zeitung vom 5. Dezember 1847 erschienen ist. Dort heißt es: „Nachdem die Flachs-Schwingerinnen sich in Reihen vor ihren Schwingstöcken geordnet und die klappernde Arbeit begonnen haben — wird der Schwingtag mit einem feierlichen Liede in Molltönen eröffnet, welches anhebt:

Wo geht sich denn der Mond auf?
Blau, blau Blümelein!
Oberm Lindenbaum da geht er auf.
Blumen im Tal,
Mädchen im Saal,
O du tapfre Rosa!

Diese Strophe wird so oft wiederholt, als Schwingerinnen anwesend sind, und das Haus, der Wohnort einer jeden, wird als Ausgangspunkt des Mondes bezeichnet“.

Fast gleichlautend ist die Schilderung des Schwingtages und die Fassung des Liedes in dem Werke: „Das festliche Jahr“ von Otto Freiherrn von Reinsberg-Düringsfeld (Leipzig, 2. Auflage S. 351).

Als echter Poet erkannte der sechszwanzigjährige Zuccalmaglio aus diesen sechs Zeilen die Bedeutung der beiden Kehrreime: „blau, blau Blümelein“ und „Blumen im Tal usw.“, die auch in rhythmischer Beziehung höchst reizvoll wirken. Er benutzte sie als Grundlage für seine vierstrophige Kunstdichtung, deren Beginn schon unvergleichlich feiner (freilich auch kunstmäßiger) als die Vorlage gestaltet ist:

Mondscheinlied.

Verstohlen geht der Mond auf,
Blau, blau Blümelein!
Durch Silberwölkchen führt sein Lauf;
Rosen im Tal,
Mädel im Saal,
O schönste Rosa!

Er steigt die blaue Luft hindurch,
Blau, blau Blümelein!
Bis daß er schaut¹⁾ auf Löwenburg²⁾;
Rosen im Tal, usw.

¹⁾ Nicht scheint, wie Brahm's irrthümlich schreibt.

²⁾ Zu dem Worte Löwenburg vermerkt Karl Simrock in seinem Werke: „Die Rheinländer“ (Leipzig 1840, S. 431): „Der Löwenberg, worauf die Löwenburg stand, ist einer von den sieben Bergen des Siebengebirges. Auf der Löwenburg spielt ein schönes bergisches Volkslied: „Verstohlen geht der Mond auf“ — ein Beweis dafür, daß selbst ein so guter Kenner wie Simrock sich durch den höchst geschickten, lebenswürdigen Fälscher Zuccalmaglio, dessen Lied er in Baumstarks „Bardale“ (siehe oben) fand, hat täuschen lassen.

O schaue Mond durchs Fensterlein,
 Blau, blau Blümelein!
 Schön Trude lock' mit deinem Schein;
 Rosen im Tal, usw.

Und siehst du mich und siehst du sie,
 Blau, blau Blümelein!
 Zwei treu're Herzen sahst du nie;
 Rosen im Tal,
 Mädels im Saal,
 O schönste Rosa!

Zu diesen Versen schuf der Dichterkomponist Zuccalmaglio eine leicht ins Ohr fallende, sehnsüchtige, Kenner wie Laien gleich fesselnde Melodie, die es, wie wir sahen, auch Brahms angetan hatte.

Vielleicht findet sich einmal die obenerwähnte Volksweise zu: „Wo geht sich denn der Mond auf“; dann wird sich wahrscheinlich ergeben, daß Zuccalmaglio Teile aus ihr für seine eigene Melodie benutzte, — ähnlich wie er es in genialer Weise bei „Schwesterlein, Schwesterlein, wann gehn wir nach Haus“ getan hat, — vgl. S. 175.

Brahms hatte im Sinne, mit der vorliegenden letzten Nummer der Volkslieder seine Tätigkeit zu beschließen: am 17. September 1894 schrieb der Einundsechzigjährige seinem Verleger Fritz Simrock: „Ist Ihnen aufgefallen, daß ich als Komponist deutlich Adieu gesagt habe?! Das letzte der Volkslieder und dasselbe in meinem op. 1 (mit 20 Jahren komponiert) stellen die Schlange vor, die sich in den Schwanz beißt, sagen also hübsch symbolisch, daß die Geschichte aus ist“.

Später aber entschloß sich der Künstler doch noch, zwei andere Werke folgen zu lassen: die beiden Klarinetten-Sonaten op. 120 (1895) und die „Vier ernsten Gesänge“ op. 121 (1896). —

A N H A N G.

Mondnacht.

Nach Schumann hat auch der junge Brahms Eichendorffs „Mondnacht“ noch einmal komponiert. Die Dichtung muß auf ihn so starken Eindruck gemacht haben daß er trotz Schumanns herrlicher Schöpfung sich an die Komposition wagte. Aber ein richtiges Gefühl ließ ihn zunächst von der Drucklegung absehen, die erst im Jahre 1872 erfolgte.

Durchgehende Sechzehntel geben bei Brahms wie bei Schumann die Grundfarbe, und in diese lichte Begleitung singt er eine anmutige, weiche Weise, die durch die Terzen der Baßstimme am Anfang noch gehoben wird. Brahms'sche Eigenart zeigen die harmonischen Übergänge und die allmählich hinsterbenden Schlußklänge mit ihrem über zwölf Takte gehaltenen Orgelpunkt.

In der ersten Strophe heißt es bei Eichendorff: „Von ihm nun träumen müßt“; die Änderung: nun in nur hat Brahms aus Schumanns Lied übernommen. In der dritten Strophe steht unter Brahms' Noten im Druck: „flog durch die stillen Räume“ statt: Lande. Da es sich hier augenscheinlich um einen reinen Schreib- oder Druckfehler handelt, ist das Wort unter den Noten selbst verbessert worden.

Regenlied.

Wahrscheinlich 1862 oder 66 komponiert, mehrere Jahre vor dem Liede „Nachklang“ op. 59 Nr. 4 mit gleichlautendem Texte (siehe oben S. 79) — das einzige Beispiel dafür, daß Brahms eine Dichtung zweimal in Musik gesetzt hat.

Wie in Brahms' berühmten Regenliedern op. 59 Nr. 3 und 4 und op. 70 Nr. 4 ist auch hier in der Begleitung das Bild des tropfenden Regens festgehalten. Zu Anfang, im Mittelteil und am Schluß sind es die synkopierten Baßschritte mit den vorangehenden und folgenden Pausen, die an das Bild gemahnen, und auch in der Melodieführung kann man tonmalerisch charakteristische Führungen heraushören. Die Gesangsstimme hält sich an naheliegende Wendungen und bringt manche aus Brahms' Liedern bekannte Lieblingsweisen. Mit dem Schluß greift Brahms wieder auf das Anfangsritornell zurück. Vor den kritischen Augen Brahms' scheint das Lied nicht bestanden zu haben, denn er hat es zwar im Autograph dem Dichter gesandt, im Druck aber nicht erscheinen lassen. Die erste Ausgabe erfolgte erst nach Brahms' Tode in einem für die Mitglieder der Deutschen Brahms-Gesellschaft bestimmten Einzeldruck im Jahre 1908 mit einer Einleitung des Kieler Musikers Hermann Stange.

Klaus Groth hat die Verse nicht in die gedruckten Ausgaben seiner Gedichte aufgenommen. Er schreibt über das Lied: Diesen Text hatte ich für Albert Dietrich gemacht, er bildete den Schluß eines Zyklus, den ich ihm auf seinen Wunsch zur Komposition zusammengestellt hatte. Dietrich hat den Zyklus nicht komponiert. Bei ihm in Oldenburg fand Brahms das Gedicht, das nicht gedruckt ist.

ALPHABETISCHES REGISTER DER ÜBERSCHRIFTEN UND TEXTANFÄNGE.

	Seite
Abenddämmerung (Sei willkommen) — op. 49 Nr. 5	64
Abendregen (Langsam und schimmernd) — op. 70 Nr. 4	95
Abschied (Ach, mich hält der Gram) — op. 69 Nr. 3	91
„Ach, ach, ich armes Klosterfräulein“ — op. 61 Nr. 2	82
„Ach englische Schäferin“ — Deutsche Volkslieder Nr. 8	169
„Ach Gott, wie weh tut scheiden“ — Deutsche Volkslieder Nr. 17	177
„Ach könnt ich diesen Abend“ — Deutsche Volkslieder Nr. 26	181
„Ach könnt ich, könnte vergessen sie“ (Ein Sonett — op. 14 Nr. 4	14
„Ach, Mädchen, liebes Mädchen“ — („So laß uns wandern!“) op. 75 Nr. 3	105
„Ach, mein Hennlein, bi, bi, bil!“ (Die Henne), Volks-Kinderlieder Nr. 3	153
„Ach, mich hält der Gram gefangen“ — Abschied. op. 69 Nr. 3	91
„Ach, mir fehlt, nicht ist da“ — Klage. op. 69 Nr. 1	90
„Ach, Mutter, liebe Mutter“ — Guter Rat. op. 75 Nr. 2	104
„Ach! und du, mein kühles Wasser“ — Mädchenlied. op. 85 Nr. 3	111
„Ach wende diesen Blick“ — op. 57 Nr. 4	67
„Ach, wer nimmt von meiner Seele“ — Todessehnen. op. 86 Nr. 6	119
Adel (Wie schienen die Sternlein). op. 85 Nr. 4	112
„Ätherische, ferne Stimmen“ — Lerchengesang. op. 70 Nr. 2	94
Agnes (Rosenzeit, wie schnell vorbei) — op. 59 Nr. 5	79
„Alle Winde schlafen“ — Die Meere. op. 20 Nr. 3	21
„All' mein' Gedanken“ — Deutsche Volkslieder Nr. 30	184
Alte Liebe (Es kehrt die dunkle Schwalbe) — op. 72 Nr. 1	100
„Alt Mann wullt reiten“ (Beim Ritt auf dem Knie), Volks-Kinderlieder Nr. 8b	156
„Am jüngsten Tag ich aufersteh“ — Mädchenlied. op. 95 Nr. 6	126
„Am Sonntag Morgen, zierlich angetan“ — op. 49 Nr. 1	58
Am Strande (Es sprechen und blicken) — op. 66 Nr. 3	88
An den Mond (Silbermond) — op. 71 Nr. 2	97
An die Nachtigall (Geuß nicht so laut) — op. 46 Nr. 4	51
An die Stolz (Und gleichwohl kann ich anders nicht) — op. 107 Nr. 1	144
An die Tauben („Fliegt nur aus, geliebte Tauben“) — op. 63 Nr. 4	85
„An dies Schiffein schmiege“ — Auf dem See. op. 106 Nr. 2	143
An eine Äolsharfe (Angelehnt an die Epheuwand) — op. 19 Nr. 5	20
An ein Bild („Was schaust du mich so freundlich an“) — op. 63 Nr. 3	85
An ein Veilchen (Birg, o Veilchen) — op. 49 Nr. 2	59
„Angelehnt an die Epheuwand“ — An eine Äolsharfe. op. 19 Nr. 5	20
Anklänge (Hoch über stillen Höhen) — op. 7 Nr. 3	9
Auf dem Kirchhofe (Der Tag ging regenschwer) — op. 105 Nr. 4	140
Auf dem Schiffe (Ein Vögelein fliegt) — op. 97 Nr. 2	131
Auf dem See (An dies Schiffein schmiege) — op. 106 Nr. 2	143

	Seite
Auf dem See („Blauer Himmel, blaue Wogen“) — op. 59 Nr. 2	77
„Auf der Heide weht der Wind“ — Willst du, daß ich geh'? op. 71 Nr. 4	98
„Auf die Nacht in der Spinnstub'n“ — Mädchenlied. op. 107 Nr. 5	146
„Aus der Erde quellen Blumen“ — Klänge. op. 66 Nr. 1	88
„Aus der Heimat hinter den Blitzen rot“ — In der Fremde. op. 3 Nr. 5	4
„Bei dir sind meine Gedanken“ — op. 95 Nr. 2	125
Beim Abschied (Ich müß mich ab) — op. 95 Nr. 3	125
Beim Ritt auf dem Knie (Ull Mann wull riden; Alt Mann wollt reiten) Volks-Kinderlieder Nr. 8a und 8b	156
„Birg, o Veilchen“ — An ein Veilchen. op. 49 Nr. 2	59
„Bitteres zu sagen denkst du“ — op. 32 Nr. 7	27
„Blauer Himmel, blaue Wogen“ (Auf dem See) — op. 59 Nr. 2	77
Blinde Kuh („Im Finstern geh ich suchen“) — op. 58 Nr. 1	70
Botschaft (Wehe, Lüftchen) — op. 47 Nr. 1	52
„Brauner Bursche führt zum Tanze“ — Zigeunerlieder. op. 103 Nr. 5	136
„Da die Welt zur Ruh gegangen“ (Die Nonne und der Ritter) — op. 28 Nr. 1	21
„Da unten im Tale“ — Trennung. op. 97 Nr. 6	133
„Da unten im Tale“ — Deutsche Volkslieder Nr. 6	168
„Dämmernd liegt der Sommerabend“ — Sommerabend. op. 85 Nr. 1	110
„Dämmerung senkte sich von oben“ — op. 59 Nr. 1	75
Das Lied vom Herrn von Falkenstein (Es reit' der Herr“) — op. 43 Nr. 4	48
Das Mädchen (Stand das Mädchen, stand am Bergesabhang) — op. 95 Nr. 1	124
Das Mädchen spricht (Schwalbe, sag mir an) — op. 107 Nr. 3	145
Das Mädchen und die Hasel (Es wollt ein Mädchen), Volks-Kinderlieder Nr. 10	156
Das Schlaraffenland (In Polen steht ein Haus), Volks-Kinderlieder Nr. 7	155
„Dein blaues Auge hält so still“ — op. 59 Nr. 8	81
„Dein Schwert, wie ist's von Blut so rot?“ — Edward. op. 75 Nr. 1	103
„Dem Himmel will ich klagen“ — Deutsche Volkslieder Nr. 44	193
Dem Schutzengel (O Engel mein), Volks-Kinderlieder Nr. 14	157
„Den gordischen Knoten, den Liebe sich bannt“ — Weg der Liebe. op. 20 Nr. 2	21
„Den Wirbel schlag ich gar so stark“ — Tambourliedchen. op. 69 Nr. 5	92
„Denn es gehet dem Menschen“ — Vier ernste Gesänge. op. 121 Nr. 1	148
Der Frühling (Es lockt und säuselt) — op. 6 Nr. 2	6
Der Gang zur Liebsten („Es glänzt der Mond nieder“) — op. 48 Nr. 1	55
Der Jäger im Walde (Der Jäger in dem Walde), Volks-Kinderlieder Nr. 9	156
Der Jäger (Mein Lieb ist ein Jäger) — op. 95 Nr. 4	125
Der Jäger und sein Liebchen („Ist nicht der Himmel“) — op. 28 Nr. 4	23
Der Kranz (Mutter, hilf mir armen) — op. 84 Nr. 2	107
Der Kuß (Unter Blüten des Mai's) — op. 19 Nr. 1	17
Der Mann (Wille, wille, will), Volks-Kinderlieder Nr. 5	155
„Der Mond steht über dem Berge“ — Ständchen. op. 106 Nr. 1	142
„Der Reiter“ — Deutsche Volkslieder Nr. 23	180
Der Schmied (Ich hör meinen Schatz) — op. 19 Nr. 4	19
„Der Strom, der neben mir verrauschte“ — op. 32 Nr. 4	26
„Der Tag ging regenschwer“ — Auf dem Kirchhofe. op. 105 Nr. 4	140
„Der Tod, das ist die kühle Nacht“ — op. 96 Nr. 1	127
Der Oberläufer (In den Garten wollen wir gehen) — op. 48 Nr. 2	55
„Des Abends kann ich nicht schlafen gehn“ — Deutsche Vplkslieder Nr. 38	188

„Des Abends kann ich nicht schlafen gehn“ (Gang zur Liebsten) — op. 14 Nr. 6	16
Des Liebsten Schwur (Ei, schmolte mein Vater nicht) — op. 69 Nr. 4	91
„Die Blümelein, sie schlafen“ (Sandmännchen), Volks-Kinderlieder Nr. 4	153
Die Boten der Liebe (Wieviel schon der Boten) — op. 61 Nr. 4	83
Die Flamme hier, die wilde, zu verhehlen — Liebesglut. op. 47 Nr. 2	52
Die Henne („Ach, mein Hennlein, bi, bi, bi!“), Volks-Kinderlieder Nr. 3	153
„Die ihr schwebet um diese Palmen“ — Geistliches Wiegenlied. op. 91 Nr. 2	120
Die Kränze (Hier ob dem Eingang) — op. 46 Nr. 1	49
Die Liebende schreibt (Ein Blick von deinen Augen) — op. 47 Nr. 5	54
Die Marnacht („Wann der silberne Mond“) — op. 43 Nr. 2	45
Die Meere (Alle Winde schlafen) — op. 20 Nr. 3	21
Die Nachtigall (Sitzt a schöns Vögerl), Volks-Kinderlieder Nr. 2	153
Die Nonne und der Ritter („Da die Welt zur Ruh gegangen“) — op. 23 Nr. 1	21
Die Schale der Vergessenheit (Eine Schale des Stroms) — op. 46 Nr. 3	50
„Die Schnur, die Perl' an Perle“ — op. 57 Nr. 7	68
„Die Schwälble ziehet fort“ — op. 7 Nr. 4	10
Die Schwestern (Wir Schwestern zwei) — op. 61 Nr. 1	81
„Die Sonne scheint nicht mehr“ — Deutsche Volkslieder Nr. 5	168
Die Sprüde („Ich sah eine Tigrin“) — op. 58 Nr. 3	71
Die Trauernde (Mei Mueter mag mi net) — op. 7 Nr. 5	10
„Die Wellen blinken und fließen dahin“ — „Es liebt sich so lieblich im Lenz!“ — op. 71 Nr. 1	96
Dornröschen (Im tiefen Wald im Dornenhag), Volks-Kinderlieder Nr. 1	153
„Dort in den Weiden steht ein Haus“ — op. 97 Nr. 4	132
„Dort in den Weiden steht ein Haus“ — Deutsche Volkslieder Nr. 31	185
„Du mein einzig Licht“ — Deutsche Volkslieder Nr. 37	187
„Du milchjunger Knabe, wie schaut du mich an?“ — Therese. op. 86 Nr. 1	113
„Dunkel, wie dunkel“ (Von ewiger Liebe) — op. 43 Nr. 1	43
„Du sprichst, daß ich mich täuschte“ — op. 32 Nr. 6	27
Edward (Dein Schwert, wie ist's von Blut so rot?) — op. 75 Nr. 1	103
„Ein Blick von deinen Augen in die meinen“ — Die Liebende schreibt. op. 47 Nr. 5	54
„Eine gute, gute Nacht“ — op. 59 Nr. 6	80
„Eine Schale des Stroms“ — Die Schale der Vergessenheit. op. 46 Nr. 3	50
„Ein Mädlein saß am Meeresstrand“ — Treue Liebe. op. 7 Nr. 1	8
Ein Sonett („Ach könnt' ich, könnte vergessen sie“) — op. 14 Nr. 4	14
„Ein Vögelein fliegt über den Rhein“ — Auf dem Schiffe. op. 97 Nr. 2	131
Ein Wanderer (Hier wo sich die Straßen scheiden) — op. 106 Nr. 5	144
„Ei, schmolte mein Vater nicht wach und im Schlaf“ — Des Liebsten Schwur — op. 69 Nr. 4	91
Entführung (O Lady Judith) — op. 97 Nr. 3	132
Erinnerung („Ihr wunderschönen Augenblicke“) — op. 63 Nr. 2	85
„Erlaube mir, feins Mädchen“ — Deutsche Volkslieder Nr. 2	166
Ernste Gesänge, vier. op. 121 Nr. 1—4	147
„Es brausen der Liebe Wogen“ — Versunken. op. 86 Nr. 5	118
„Es ging ein Maidlein zarte“ — Deutsche Volkslieder Nr. 21	179
„Es ging sich unsre Frauen“ — Deutsche Volkslieder Nr. 47	195
„Es glänzt der Mond nieder“ — Der Gang zum Liebchen. op. 48 Nr. 1	55
„Es hing der Reif“ — op. 106 Nr. 3	143

	Seite
„Es kehrt die dunkle Schwalbe“ — Alte Liebe. op. 72 Nr. 1	100
„Es liebt sich so lieblich im Lenze!“ (Die Wellen blinken und fließen dahin) — op. 71 Nr. 1	96
„Es lockt und säuselt um den Baum“ — Der Frühling. op. 6 Nr. 2	6
„Es rauschet das Wasser“ — op. 28 Nr. 3	23
„Es reit' der Herr von Falkenstein“ (Das Lied vom Herrn von Falkenstein) — op. 43 Nr. 4	48
„Es reit' ein Herr und auch sein Knecht“ — Deutsche Volkslieder Nr. 28	182
„Es ritt ein Ritter“ — Deutsche Volkslieder Nr. 10	171
„Es saß ein Salamander“ — Salamander. op. 107 Nr. 2	145
„Es saß ein schneeweiß' Vögelein“ — Deutsche Volkslieder Nr. 45	193
„Es schauen die Blumen alle“ — op. 96 Nr. 3	128
„Es sprechen und blicken die Wellen“ — Am Strande. op. 66 Nr. 3	88
„Es steht ein' Lind'“ — Deutsche Volkslieder Nr. 41	189
„Es stunden drei Rosen“ — Deutsche Volkslieder Nr. 43	192
„Es träumte mir, ich sei dir teuer“ — op. 57 Nr. 3	66
„Es war, als hätt' der Himmel“ — Mondnacht. Ohne Opuszahl	197
„Es war ein Markgraf überm Rhein“ — Deutsche Volkslieder Nr. 29	183
„Es war eine schöne Jüdin“ — Deutsche Volkslieder Nr. 9	170
„Es war einmal ein Zimmergesell“ — Deutsche Volkslieder Nr. 46	194
„Es weht um mich Narzissenduft“ (Frühlingstrost) — op. 63 Nr. 1	84
„Es wohnt ein Fiedler“ — Deutsche Volkslieder Nr. 36	187
„Es wollt ein Mädchen brechen gehn“ (Das Mädchen und die Hasel), Volks- Kinderlieder Nr. 10	156
„Es wollt ein Mädchen früh aufstehn“ (Vom verwundeten Knaben) — op. 14 Nr. 2	13
„Feinsliebchen, du sollst“ — Deutsche Volkslieder Nr. 12	172
„Feinsliebchen, trau du nicht“ — Klage. op. 105 Nr. 3	139
Feldeinsamkeit (Ich ruhe still im hohen, grünen Gras) — op. 86 Nr. 2	116
„Fliegt nur aus, geliebte Tauben“ (An die Tauben) — op. 63 Nr. 4	85
Frühlingslied (Mit geheimnisvollen Düften) — op. 85 Nr. 5	112
Frühlingstrost („Es weht um mich Narzissenduft“) — op. 63 Nr. 1	84
Gang zur Liebsten („Des Abends kann ich nicht schlafen gehn“) — op. 14 Nr. 6	16
„Gar lieblich hat sich gesellet“ — Deutsche Volkslieder Nr. 3	167
Geheimnis (O Frühlingsabenddämmerung) — op. 71 Nr. 3	97
„Geh' schlafen, Tochter, schlafen“ — Sommerabend. op. 84 Nr. 1	107
Geistliches Wiegenlied (Die ihr schwebet um diese Palmen) — op. 91 Nr. 2	120
„Geliebter, wo zaudert dein irrender Fuß“ — op. 33 Nr. 13	41
Gestillte Sehnsucht (In goldnem Abendschein) — op. 91 Nr. 1	120
„Geuß nicht so laut der liebentflammten Lieder“ — An die Nachtigall. op. 46 Nr. 4	51
Gold überwiegt die Liebe (Sternchen mit dem trüben Schein) — op. 48 Nr. 4	56
„Günhilde“ — Deutsche Volkslieder Nr. 7	169
„Guten Abend, guten Abend, mein tausiger Schatz!“ — Deutsche Volkslieder Nr. 4	167
„Guten Abend, gut' Nacht“ — Wiegenlied. op. 49 Nr. 4	61
„Guten Abend, mein Schatz“ — Vergebliches Ständchen. op. 84 Nr. 4	108
Guter Rat (Ach Mutter, liebe Mutter) — op. 75 Nr. 2	104
„Gut'n Abend, mein tausiger Schatz!“ — Spannung. op. 84 Nr. 5	110
„Gut Nacht, gut Nacht“ (Ständchen) — op. 14 Nr. 7	16
„Hab' ich tausendmal geschworen“ — Unüberwindlich. op. 72 Nr. 5	102

Heidenröslein (Sah ein Knab' ein Röslein stehn), Volks-Kinderlieder Nr. 6 . . .	155
„He, Zigeuner, greife in die Saiten ein“ — Zigeunerlieder. op. 103 Nr. 1 . . .	134
Heimkehr (O brich nicht, Steg) — op. 7 Nr. 6	12
Heimweh I („Wie traulich war das Fleckchen“) — op. 63 Nr. 7	86
„ II („O wüßt ich doch den Weg zurück“) — op. 63 Nr. 8	87
„ III („Ich sah als Knabe Blumen blühn“) — op. 63 Nr. 9	88
Herbstgefühl (Wie wenn im frost'gen Windhauch) — op. 48 Nr. 7	58
„Hier ob dem Eingang seid befestiget“ — Die Kränze. op. 46 Nr. 1	49
„Hier, wo sich die Straßen scheiden“ — Ein Wanderer. op. 106 Nr. 5	144
„Hinter jenen dichten Wäldern“ — Sehnsucht. op. 49 Nr. 3	60
„Hochgetürmte Rimaflut“ — Zigeunerlieder. op. 103 Nr. 2	134
„Hoch über stillen Höhen“ — Anklänge. op. 7 Nr. 3	9
„Holder klingt der Vogelsang“ — Minnelied. op. 71 Nr. 5	99
Hüt' du dich! (Ich weiß ein Mädlein) — op. 66 Nr. 5	89
„Ich blicke hinab in die Gasse“ (In der Gasse) — op. 58 Nr. 6	73
„Ich hör' meinen Schatz“ — Der Schmied. op. 19 Nr. 4	19
„Ich legte mich unter den Lindenbaum“ (Vorüber) — op. 58 Nr. 7	74
„Ich möh' mich ab, und kann's nicht verschmerzen“ — Beim Abschied. op. 95 Nr. 3	125
„Ich muß hinaus, ich muß zu dir“ — Liebe und Frühling. op. 3 Nr. 3	2
„Ich rufe vom Ufer verlorenes Glück“ — Vom Strande. op. 69 Nr. 6	92
„Ich ruhe still im hohen, grünen Gras“ — Feldeinsamkeit. op. 86 Nr. 2	116
„Ich sah als Knabe Blumen blühn“ (Heimweh III) — op. 63 Nr. 9	88
„Ich sahe eine Tigrin“ (Die Spröde) — op. 58 Nr. 3	71
„Ich saß zu deinen Füßen“ — In Waldeseinsamkeit. op. 85 Nr. 6	112
„Ich schell mein Horn ins Jammertal“ — op. 42 Nr. 3	47
„Ich schleich umher betrübt und stumm“ — op. 32 Nr. 3	26
„Ich sitz' am Strande der rauschenden See“ — Verzagen. op. 72 Nr. 4	101
„Ich stand auf hohem Berge“ — Deutsche Volkslieder Nr. 27	181
„Ich stand in einer lauen Nacht“ — Verrat. op. 105 Nr. 5	141
„Ich wandte mich und sahe“ — Vier ernste Gesänge. op. 121 Nr. 2	147
„Ich weiß ein Mädlein hübsch und fein“ — Hüt' du dich! op. 66 Nr. 5	89
„Ich weiß mir 'n Maidlein, hübsch und fein“ — Deutsche Volkslieder Nr. 40	189
„Ihr wunderschönen Augenblicke“ (Erinnerung) — op. 63 Nr. 2	85
„Im Finstern geh ich suchen“ (Blindekuh) — op. 58 Nr. 1	70
„Im Garten am Seegestade“ — op. 70 Nr. 1	94
„Im tiefen Wald im Dornenhag“ (Dornröschen), Volks-Kinderlieder Nr. 1	153
„Immer leiser wird mein Schummer“ — op. 105 Nr. 2	138
„In dem Schatten meiner Locken“ — Spanisches Lied. op. 6 Nr. 1	5
In den Beeren (Singe, Mädchen, hell) — op. 84 Nr. 3	107
„In den Garten wollen wir gehen“ — Der Überläufer. op. 48 Nr. 2	55
In der Ferne (Will ruhen unter den Bäumen) — op. 19 Nr. 3	18
In der Fremde (Aus der Heimat) — op. 3 Nr. 5	4
In der Gasse („Ich blicke hinab in die Gasse“) — op. 58 Nr. 6	73
„In goldnen Abendschein getaucht“ — Gestillte Sehnsucht. op. 91 Nr. 1	120
„In meiner Nächte Sehnen“ — op. 57 Nr. 5	67
„In Polen steht ein Haus“ (Das Schlaraffenland), Volks-Kinderlieder Nr. 7	155
„In stiller Nacht, zur ersten Wacht“ — Deutsche Volkslieder Nr. 42	190
In Waldeseinsamkeit (Ich saß zu deinen Füßen) — op. 85 Nr. 6	112

	Seite
„Ist nicht der Himmel“ (Der Jäger und sein Liebchen) — op. 28 Nr. 4	23
Ivan (Weit über das Feld) — op. 3 Nr. 4	4
Jägerlied (Jäger, was jagst du die Häselein?) — op. 66 Nr. 4	89
„Jäger, was jagst du die Häselein“ (Jägerlied) — op. 66 Nr. 4	89
„Josef, lieber Josef mein“ (Altes Lied) — Bratschensolo in op. 91 Nr. 2	120
Juchhe! (Wie ist doch die Erde so schön) — op. 6 Nr. 4	7
Junge Lieder I („Meine Liebe ist grün“) — op. 63 Nr. 5	86
„ II („Wenn um den Hollunder“) — op. 63 Nr. 6	86
„Jungfräulein, soll ich mit euch gehn“ — Deutsche Volkslieder Nr. 11	172
„Kein Haus, keine Heimat“ — op. 94 Nr. 5	124
„Keinen hat es noch gereut“ — op. 33 Nr. 1	31
Klage (Ach mir fehlt) — op. 69 Nr. 1	90
Klage (Feins Liebchen, trau du nicht) — op. 105 Nr. 3	139
Klage (O Felsen, lieber Felsen) — op. 69 Nr. 2	91
Klänge L „Aus der Erde quellen Blumen“ — op. 66 Nr. 1	88
II. „Wenn ein müder Leib begraben“ — op. 66 Nr. 2	88
Klosterfräulein (Ach, ach, ich armes Klosterfräulein) — op. 61 Nr. 2	82
Komm bald (Warum denn warten) — op. 97 Nr. 5	133
„Kommt dir manchmal in den Sinn“ — Zigeunerlieder. op. 103 Nr. 7	136
„Langsam und schimmernd fiel ein Regen“ — Abendregen. op. 70 Nr. 4	95
„Leise um dich nicht zu wecken“ (Serenade) — op. 58 Nr. 8	75
Lerchengesang (Ätherische, ferne Stimmen) — op. 70 Nr. 2	94
„Liebe kam aus fernen Landen“ — op. 33 Nr. 4	34
„Lieber Gott, du weißt“ — Zigeunerlieder. op. 103 Nr. 4	134
Liebesglut (Die Flamme hier) — op. 47 Nr. 2	52
Liebesklage des Mädchens (Wer sehen will zween lebendige Brunnen) — op. 48 Nr. 3	56
Liebestreu (O versenk, o versenk dein Leid) — op. 3 Nr. 1	1
Liebe und Frühling L „Wie sich Rebenranken schwingen“ — op. 3 Nr. 2	2
II. „Ich muß hinaus, ich muß zu dir“ — op. 3 Nr. 3	2
„Liebliches Kind, kannst du mir sagen“ — Serenade. op. 70 Nr. 3	94
„Lieb' Mutter, heut Nacht heulte Regen und Wind“ — Walpurgisnacht. op. 75 Nr. 4	106
Lied (Lindes Rauschen in den Wipfeln) — op. 3 Nr. 6	5
Lied aus Ivan (Weit über das Feld durch die Lüfte) — op. 3 Nr. 4	4
„Lindes Rauschen in den Wipfeln“ — Lied. op. 3 Nr. 6	5
Mädchenfluch (Ruft die Mutter, ruft der Tochter) — op. 69 Nr. 9	93
Mädchenlied (Ach, und du, mein kühles Wasser) — op. 85 Nr. 3	111
Mädchenlied (Am jüngsten Tag ich aufersteh) — op. 95 Nr. 6	126
Mädchenlied (Auf die Nacht in der Spinnstub'n) — op. 107 Nr. 5	146
Magyarisch (Sah dem edlen Bildnis) — op. 46 Nr. 2	50
Maienkätzchen (Maienkätzchen, erster Gruß) — op. 107 Nr. 4	146
„Maienkätzchen, erster Gruß“ — Maienkätzchen. op. 107 Nr. 4	146
„Maria ging aus wandern“ — Deutsche Volkslieder Nr. 14	174
Marienwürmchen (Marienwürmchen, setze dich), Volks-Kinderlieder Nr. 13	157
Meerfahrt (Mein Liebchen, wir saßen beisammen) — op. 96 Nr. 4	128
„Mei Mueter mag mi net“ — Die Trauernde. op. 7 Nr. 5	10
„Meine Liebe ist grün“ — op. 63 Nr. 5	86
Meine Lieder (Wenn mein Herz beginnt zu klingen) — op. 106 Nr. 4	144

	Seite
„Mein Herz ist schwer, mein Auge wacht“ — op. 94 Nr. 3	123
„Mein Liebchen, wir saßen beisammen“ — Meerfahrt. op. 96 Nr. 4	128
„Mein Lieb ist ein Jäger“ — Der Jäger. op. 95 Nr. 4	125
„Mein Mädcl hat einen Rosenmund“ — Deutsche Volkslieder Nr. 25	181
„Mein Schatz ist nicht da“ (Sehnsucht) — op. 14 Nr. 8	16
„Mein wundes Herz verlangt nach milder Ruh“ — op. 59 Nr. 7	80
Minnelied (Holder klingt der Vogelsang) — op. 71 Nr. 5	99
„Mir ist ein schön's braun's Maidelein“ — Deutsche Volkslieder Nr. 24	180
„Mir ist so weh ums Herz“ (Schwermut) — op. 58 Nr. 5	73
„Mit geheimnisvollen Düften“ — Frühlingslied — op. 85 Nr. 5	112
„Mit vierzig Jahren ist der Berg erstiegen“ — op. 94 Nr. 1	122
Mondenschein (Nacht liegt auf den fremden Wegen) — op. 85 Nr. 2	110
Mondnacht (E- war, als hätt' der Himmel) — Ohne Opuszahl	197
Murrays Ermordung („O Hochland und o Südland“) — op. 14 Nr. 3	14
„Muß es eine Trennung geben“ — op. 33 Nr. 12	41
„Mutter, hilf mir armen Tochter“ — Der Kranz. op. 84 Nr. 2	107
Nachklang („Regentropfen aus den Bäumen“) — op. 59 Nr. 4	79
Nachtigall (O Nachtigall, dein süßer Schall) — op. 97 Nr. 1	129
„Nachtigall, sag', was für Grüß“ — Deutsche Volkslieder Nr. 48	195
„Nachtigallen schwingen lustig ihr Gefieder“ — op. 6 Nr. 6	7
„Nacht liegt auf den fremden Wegen“ — Mondenschein. op. 85 Nr. 2	110
Nachtwandler (Störe nicht den leisen Schlummer) — op. 86 Nr. 3	117
Nachwirkung (Sie ist gegangen) — op. 6 Nr. 3	7
„Nicht mehr zu dir zu gehen“ — op. 32 Nr. 2	25
„Nur ein Gesicht auf Erden lebt“ — Deutsche Volkslieder Nr. 19	178
„O brich nicht, Steg, du zitterst sehr“ — Heimkehr. op. 7 Nr. 6	12
„O Engel mein“ (Dem Schutzengel), Volks-Kinderlied Nr. 14	157
„O Felsen, lieber Felsen“ — Klage. op. 69 Nr. 2	91
„O Frühlingsabenddämmerung“ — Geheimnis. op. 71 Nr. 3	97
„O Hochland und o Südland“ (Murrays Ermordung) — op. 14 Nr. 3	14
„O komme, holde Sommernacht“ — op. 58 Nr. 4	72
„O kühler Wald! wo rauschest du“ — op. 72 Nr. 3	101
„O Lady Judith, spröder Schatz“ — Entführung. op. 97 Nr. 3	132
„O liebliche Wangen, ihr macht mir Verlangen“ — op. 47 Nr. 4	53
„O Nachtigall, dein süßer Schall“ — Nachtigall. op. 97 Nr. 1	129
„O Tod, wie bitter bist du“ — Vier ernste Gesänge. op. 121 Nr. 3	148
„O versenk, o versenk dein Leid“ — Liebestreu. op. 3 Nr. 1	1
„O wüßt ich doch den Weg zurück“ (Heimweh II) — op. 63 Nr. 8	87
„Och Moder, ich well en Ding han“ — Deutsche Volkslieder Nr. 33	186
Parole (Sie stand wohl am Fensterbogen) — op. 7 Nr. 2	8
Phänomen (Wenn zu der Regenwand Phöbus sich gattet) — op. 61 Nr. 3	83
Regenied („Regentropfen aus den Bäumen“) — ohne Opuszahl.	198
Regenlied („Walle, Regen, walle“) — op. 59 Nr. 3	77
„Regentropfen aus den Bäumen“ (Nachklang) — op. 59 Nr. 4	79
„Regentropfen aus den Bäumen“ (Regenlied) — ohne Opuszahl.	198
„Rosen brach ich Nachts mir am dunkeln Hage“ — Sapphische Ode. op. 94 Nr. 4	123
„Rosenzeit, wie schnell vorbei“ (Agnes) op. 59 Nr. 5	79
„Röslein dreie in der Reihe“ — Zigeunerlied. op. 103 Nr. 6	135

„Rote Abendwolken ziehn am Firmament“ — Zigeunerlieder. op. 103 Nr. 8 . . .	137
„Ruft die Mutter, ruft der Tochter“ — Mädchenfluch. op. 69 Nr. 9	93
„Ruhe, Süßliebchen“ — op. 33 Nr. 9	38
„Sagt mir, o schönste Schäf'rin mein“ — Deutsche Volkslieder Nr. 1	161
„Sah dem edlen Bildnis in des Auges“ — Magyarisch. op. 46 Nr. 2	50
„Sah ein Knab ein Röslein stehn“ (Heidenröslein), Volks-Kinderlieder Nr. 6	155
Salamander (Es saß ein Salamander) — op. 107 Nr. 2	145
Salome (Singt mein Schatz wie ein Fink) — op. 69 Nr. 8	93
Sandmännchen (Die Blümelein, sie schlafen), Volks-Kinderlieder Nr. 4	153
Sapphische Ode (Rosen brach ich Nachts) — op. 94 Nr. 4	123
Scheiden und Meiden (So soll ich dich nun meiden) — op. 19 Nr. 2	18
„Schlaf, Kindlein, schlaf!“ (Wiegenlied), Volks-Kinderlieder Nr. 11	157
„Schön war, das ich Dir weihte“ — op. 95 Nr. 7	126
„Schöner Augen schöne Strahlen“ — Deutsche Volkslieder Nr. 39	188
„Schönster Schatz, mein Engel“ — Deutsche Volkslieder Nr. 20	178
„Schwalbe, sag' mir an“ — Das Mädchen spricht. op. 107 Nr. 3	145
Schwermut („Mir ist so weh ums Herz“) — op. 58 Nr. 5	73
„Schwesterlein, Schwesterlein“ — Deutsche Volkslieder Nr. 15	175
„Schwor ein junges Mädchen: Blumen nie zu tragen“ — Vorschneller Schwur. op. 95 Nr. 5	125
Sehnsucht („Hinter jenen dichten Wäldern“) — op. 49 Nr. 3	60
Sehnsucht („Mein Schatz ist nicht da“) — op. 14 Nr. 8	16
„Sei willkommen, Zwielichtstunde!“ — Abenddämmerung. op. 49 Nr. 5	64
Serenade („Leise um dich nicht zu wecken“) — op. 58 Nr. 8	75
Serenade (Liebliches Kind, kannst du mir sagen) — op. 70 Nr. 3	94
„Sie ist gegangen, die Wonnen versanken“ — Nachwirkung. op. 6 Nr. 3	7
„Sie stand wohl am Fensterbogen“ — Parole. op. 7 Nr. 2	8
„Silbermond, mit bleichen Strahlen“ — An den Mond. op. 71 Nr. 2	97
„Sind es Schmerzen, sind es Freuden“ — op. 33 Nr. 3	33
„Singe, Mädchen, hell und klar“ — In den Beeren. op. 84 Nr. 3	107
„Singt mein Schatz wie ein Fink“ — Salome. op. 69 Nr. 8	93
„Sitz a schöns Vögerl!“ (Die Nachtigall), Volks-Kinderlieder Nr. 2	153
„So hab' ich doch die ganze Woche“ — Sonntag. op. 47 Nr. 3	53
„So laß uns wandern!“ — „Ach Mädchen, liebes Mädchen“ — op. 75 Nr. 3	105
„So soll ich dich nun meiden“ — Scheiden und Meiden. op. 19 Nr. 2	18
„So stehn wir, ich und meine Weide“ — op. 32 Nr. 8	27
„So tönet denn, schäumende Wellen“ — op. 33 Nr. 10	39
„So will ich frisch und fröhlich sein“ — Deutsche Volkslieder Nr. 32	185
„So willst du des Armen“ — op. 33 Nr. 5	35
„So wünsch' ich ihr ein' gute Nacht“ — Deutsche Volkslieder Nr. 18	178
„Soll sich der Mond nicht heller scheinen“ — Deutsche Volkslieder Nr. 35	186
„Soll sich der Mond nicht heller scheinen“ (Vor dem Fenster) — op. 14 Nr. 1	13
Sommerabend (Dämmernd liegt der Sommerabend) — op. 85 Nr. 1	110
Sommerabend (Geh' schlafen, Tochter) — op. 84 Nr. 1	107
Sommerfäden (Sommerfäden hin und wieder) — op. 72 Nr. 2	100
Sonntag (So hab' ich doch die ganze Woche) — op. 47 Nr. 3	53
Spanisches Lied (In dem Schatten meiner Locken) — op. 6 Nr. 1	5
Spannung (Gut'n Abend, mein tausiger Schatz) — op. 84 Nr. 5	110

	Seite
Ständchen (Der Mond steht über dem Berge) — op. 106 Nr. 1	142
Ständchen („Gut Nacht, gut Nacht“) — op. 14 Nr. 7	16
„Stand das Mädchen, stand am Bergesabhang“ — Das Mädchen. op. 95 Nr. 1	124
„Steig auf, geliebter Schatten“ — op. 94 Nr. 2	122
„Sternchen mit dem trüben Schein“ — Gold überwiegt die Liebe. op. 48 Nr. 4	56
„Störe nicht den leisen Schlummer“ — Nachtwandler. op. 86 Nr. 3	117
„Strahlt zuweilen auch ein mildes Licht“ — op. 57 Nr. 6	68
Tambourliedchen (Den Wirbel schlag ich) — op. 69 Nr. 5	92
Therese (Du milchjunger Knabe) — op. 86 Nr. 1	113
Todessehnen (Ach, wer nimmt von meiner Seele) — op. 86 Nr. 6	119
„Traun: Bogen und Pfeil“ — op. 33 Nr. 2	32
Trennung (Da unten im Tale) — op. 97 Nr. 6	133
Trennung („Wach auf, wach auf“) — op. 14 Nr. 6	15
„Treue Liebe dauert lange“ — op. 33 Nr. 15	43
Treue Liebe (Ein Mägdlein saß am Meeresstrand) — op. 7 Nr. 1	8
„Tritt auf, tritt auf“ (Vor der Tür) — op. 28 Nr. 2	22
Trost in Tränen (Wie kommt's, daß du so traurig bist) — op. 48 Nr. 5	57
„Über die Berge, über die Wellen“ — Weg der Liebe I. op. 20 Nr. 1	20
„Über die Heide hallet mein Schritt“ — op. 86 Nr. 4	118
„Über die See, fern über die See“ — op. 69 Nr. 7	92
„Ull Mann wull riden“ (Beim Ritt auf dem Knie), Volks-Kinderlieder Nr. 8a	156
„Unbewegte laue Luft“ — op. 57 Nr. 8	69
„Und gleichwohl kann ich anders nicht“ — An die Stolze. op. 107 Nr. 1	144
„Uns leuchtet heut der Freude Stern“ (Weihnachten), Volks-Kinderlieder Nr. 12	157
„Unter Blüten des Mai's spielt ich“ — Der Kuß. op. 19 Nr. 1	17
Unüberwindlich (Hab' ich tausendmal geschworen) — op. 72 Nr. 5	102
„Vergangen ist mir Glück und Heil“ — op. 48 Nr. 6	57
Vergebliches Ständchen (Guten Abend, mein Schatz) — op. 84 Nr. 4	108
Verrat (Ich stand in einer lauen Nacht) — op. 105 Nr. 5	141
„Verstohlen geht der Mond auf“ — Deutsche Volkslieder Nr. 49	195
Verzunken (Es brausen der Liebe Wogen) — op. 86 Nr. 5	118
Verzagen (Ich sitz' am Strande) — op. 72 Nr. 4	101
Vier erste Gesänge. op. 121 Nr. 1—4	147
Volkslied (Die Schwälble ziehet fort) — op. 7 Nr. 4	10
Volkslieder, deutsche — Ohne Opuszahl	197
„Voller, dichter tropft“ (Während des Regens) — op. 58 Nr. 2	71
Vom Strande (Ich rufe vom Ufer verlorenes Glück) — op. 69 Nr. 6	92
Vom verwundeten Knaben („Es wollt ein Mädchen früh aufstehn“) — op. 14 Nr. 2	13
Von ewiger Liebe („Dunkel, wie dunkel“) — op. 43 Nr. 1	43
„Von waldbekränzter Höhe“ — op. 57 Nr. 1	65
Vor dem Fenster („Soll sich der Mond“) — op. 14 Nr. 1	13
Vor der Tür (Tritt auf, tritt auf“) — op. 28 Nr. 2	22
Vorschneller Schwur (Schwor ein junges Mädchen) — op. 95 Nr. 5	125
Vorüber („Ich legte mich unter den Lindenbaum“) — op. 58 Nr. 7	74
„Wach' auf, mein' Herzensschöne“ — Deutsche Volkslieder Nr. 16	177
„Wach auf, mein Hort“ — Deutsche Volkslieder Nr. 13	173
„Wach auf, wach auf, du junger Gesell“ (Trennung) — op. 14 Nr. 5	15
Während des Regens („Voller, dichter tropft“) — op. 58 Nr. 2	71

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 00787 0556



