

Johannes
BRAHMS

Rhapsodie op. 53
(Alt-Rhapsodie)

Alto solo, Coro (TTBB)
2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 2 Corni
2 Violini, Viola, Violoncello, Contrabbasso

herausgegeben von / edited by
Rainer Boss

Urtext

Partitur / Full score



Carus 10.397

Vorwort

Johannes Brahms wurde 1833 in die zentrale Stilepoche der Romantik hineingeboren. Zunehmend spielten Sujets aus der poetischen und persönlichen Erlebniswelt eine Rolle bei der Gestaltung von Musik. Dass es bei solch energetischer Aufladung zu unglaublichen Eruptionen der neuen Klangsprache kam wie bei Wagner und Bruckner, verwundert nicht. Ausgesprochen progressiv sprachen diese Komponisten in einer hochmodernen Architektur aus, was sie innerlich bewegte. Brahms hingegen, nicht zuletzt durch die Hamburger Heimat geprägt, gab sich sowohl in seiner musikalischen Sprache wie auch im Umgang mit den Menschen scheinbar (laut der nun schon über 120 Jahre währenden Rezeption seit Brahms Tod am 3.4.1897) gemäßigter, traditioneller und weniger offen als die Kollegen der „Neudeutschen Schule“. So analysierte Brahms in einem Brief an Hermann Deiters: „daß ich ungern von mir spreche [...] J. B., geb. 1834 zu Altona am 7. März (nicht, wie öfter angegeben, 7. Mai 33 zu Hamburg), so lese ich oft zu meinem Pläsier, und das Eingeklammerte ist richtig.“¹

Brahms eingegrenztes Mitteilungsbedürfnis ist damit belegt, was aber nicht bedeuten muss, wie oft behauptet wird, dass er wegen dieser Mentalität norddeutscher Schweigsamkeit auch entsprechende Scheu hatte, sich in seinen Kompositionen klar auszusprechen. Clara Schumann, die mit Brahms seit dessen Düsseldorfer Zeit eng verbunden war und seine Persönlichkeit und Werke von daher sehr gut kannte, formulierte es in aller Deutlichkeit, als er ihr seine Komposition der *Alt-Rhapsodie* am Abend des Hochzeitstages ihrer Tochter Julie als persönliches Geschenk 1869 überreichte:

Ende September. Johannes brachte mir vor einigen Tagen ein wundervolles Stück, Worte von Goethe aus der Harzreise, für Alt, Männerchor und Orchester. Er nannte es seinen Brautgesang. Es erschütterte mich so durch den tiefsinnigen Schmerz in Wort und Musik, wie ich mich lange nicht eines solchen Eindrucks erinnere ... Ich kann dies Stück nicht anders empfinden als wie die Aussprache seines eigenen Seelenschmerzes. Sprache er doch ein Mal nur so innig in Worten!²

Schon früh setzt Brahms persönliche Beziehungen kompositorisch um, indem er Clara seine *Klaversonate* op. 2 widmet. Parallelen zu Johann Wolfgang von Goethes „Lotte“ werden deutlich, zu welcher der Dichter in vergleichbarer Weise entflammte, ohne Erfüllung zu finden, da die Auserwählte schon anderweitig gebunden war. Was Goethe unmittelbar (1774) in seinem weltbekanntesten Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers* verarbeitete, der an einer unglücklichen Liebe zugrunde geht. Goethe wie auch

Brahms haben dagegen die aus ihren Lebenserfahrungen entstandenen emotionalen Kräfte produktiv verwandelt, was bei beiden ohnehin ihrem unabhängigen Künstlertum und dem damit verbundenden Streben nach Freiheit entsprach. 1857 schreibt Brahms an Clara: „Ruhig in der Freude und ruhig im Schmerz und Kummer ist der schöne, wahrhafte Mensch. Leidenschaften müssen bald vergehen.“³

Als ein ganz besonderer Fall entpuppte sich Brahms' Beziehung zu Claras Tochter Julie (1845–1872), weil sie quasi unausgesprochen und zudem einseitig ablief, aber offensichtlich aus Sicht des Komponisten umso intensiver, betrachtet man die dazu umgesetzte musikalische Verarbeitung. Brahms, der Julie bereits seit seiner Zeit bei der Schumann-Familie 1853 in Düsseldorf kannte, begann schon früh ein Faible für die ausgesprochen attraktive Schumann-Tochter zu entwickeln. Brahms widmete *Variationen über Robert Schumanns letzten musikalischen Gedanken*⁴ (1861) der verehrten 16-jährigen Julie. 1868 schließlich scheint sich Brahms tatsächlich mit dem Gedanken einer engeren Bindung auseinandergesetzt zu haben, worauf ein kurioser Brief an Clara (2.2.) hinweist: „das arme Mädchen (an das man wirklich nicht wohl ohne einige Schwärmerei denken kann) [...] Ich bin jetzt sehr in Versuchung, mir in Wien eine unmöblierte Wohnung zu nehmen.“⁵

Ganz offensichtlich hatte sich Brahms da mehr ausgerechnet, als möglich war. Die offene Darlegung seiner wahren Gedanken lag ihm nicht, also verpackte er zwischen den Zeilen, wie er Clara zugeht: „Übrigens schreibe ich eigentlich immer nur halbe Sätze, und es ist nötig, daß der Leser die andere Hälfte dazu deutet.“⁶

Doch Brahms sollte in diesem besonderen Fall enttäuscht werden, denn Julie selbst hatte ganz andere Pläne. Wenn er sich im Sommer 1868 im Umfeld von Bonn und im Frühsommer 1869 im ebenso idyllischen Lichtenthal (Baden-Baden) noch ganz inspiriert *Liebeslieder-Walzern* widmet, so spielte sicher so mancher Gedanke an die still verehrte Julie eine Rolle. Doch dann kommt die für Brahms schockierende Nachricht von Julies Verlobung mit einem italienischen Adligen, der zudem den überaus lautmalerischen wie imponierenden Namenstitel Graf Vittorio Amadeo Radicati di Marmorito trägt, worauf sich Brahms erst gar nicht auf ein „Duell“ einlässt. Die für 7.9.1869 geplante Hochzeit fand wegen eines Trauerfalls in der Familie des Grafen zwei Wochen später am 22. statt. Brahms reagiert wie üblich, er setzt die Dinge schöpferisch-kreativ um, und in diesem persönlich tangierten Fall besonders ausdrucksstark mit der Komposition einer *Rhapsodie* für eine Altstimme,

¹ Bad Ischl, 8.8.1880, Brief an Hermann Deiters, in: *Brahms, Briefwechsel*, Bd. III: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reinthaler, Max Bruch, Hermann Deiters, Friedr. Heimsoeth, Karl Reinecke, Ernst Rudolf, Bernhard und Luise Scholz*, Berlin 1908, S. 122.

² Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. III, Leipzig 1920, S. 232.

³ Detmold, 11.10.1857, in: B. Litzmann (Hrsg.), *Clara Schumann – Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, Leipzig 1927.

⁴ Siegfried Kross, *Brahms. Versuch einer kritischen Dokumentar-Biographie*, Bonn 1997, Bd. 2, S. 581f.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

Männerchor und Orchester op. 53. Den dazu passenden Text aus Goethes Gedicht-Hymnus *Harzreise im Winter* hatte Brahms bei Deiters 1868 in Bonn entdeckt. Schon im Folgejahr vertont er in Lichtenthal drei ausgewählte Strophen (5–7):

Ich erinnere, bei Ihnen ein Heft Lieder von Reichardt [...] gesehen zu haben, in dem ein Absatz aus Goethes Harzreise („aber abseits, wer ist's?“) stand. Könnten Sie mir das Heft auf kurze Zeit leihen? Ich brauche kaum dazu zu schreiben, daß ich es eben komponiert und gern die Arbeit meines Vorgängers sehen möchte. Ich nenne mein Stück ‚Rhapsodie‘, glaube aber, daß ich diesen Titel auch schon meinem verehrten Vorredner zu danken habe.⁷

Johann Friedrich Reichardt komponierte 1794 *Lieder zu Goethe's Lyrischen Gedichten*, darunter auch eine „Rhapsodie zur Harzreise“. Wobei allerdings nur die Strophen 6–7 Verwendung finden und die für Brahms' Vertonung bedeutende 5. Strophe zum Lebensgefühl des „Abseitsers“, wie Brahms sich öfter selbst in Anspielung auf sein „Widmungswerk“ *Alt-Rhapsodie* zu bezeichnen pflegte, fehlt. Das Goethe-Gedicht tangiert zudem die Brahms-Welt durch seine auf besagte *Werther*-Problematik bezogene Entstehungsgeschichte. Goethe beschreibt nach einer selbst erlebten Begebenheit das Schicksal eines Mannes (Friedrich Victor Leberecht Plessing), der sich von der Menschheit zurückgezogen hat und bewegt vom *Werther* dem Dichter schreibt, worauf dieser sich auf eine Harzreise im Spätherbst 1777 begibt, um Plessing in Wernigerode nahe des Brockens aufzusuchen. Die Harzreise gestaltete sich zu einem Naturerlebnis, als Goethe den winterlichen Brocken bestieg, was er ebenso wie das Plessing-Schicksal in seinem Gedicht verarbeitete. Die Darstellung der in Eis und Schnee erstarrten Natur als Sinnbild für den frostigen Zustand des menschlichen Herzens inspirierte Brahms' *Alt-Rhapsodie* ebenso wie Schuberts *Winterreise*, zumal im Zusammenhang mit dem „geheimen Liebeskummer“. Zur Ankündigung von Julies Verlobung (Turin, 11.7.1869) zeigte sich Clara bereits im Mai 1869 in ihrem Tagebuch über Brahms' Verhalten verwundert, während dieser zornig und ironisch reagiert:

„Sonntag den 11. sagten wir unsern Bekannten die Verlobung, ich natürlich Johannes zuerst, der sich gar nichts erwartet zu haben schien und ganz erschrocken schien. [...] Johannes war von dem Augenblick an, wo ich ihm Mittheilung von Julies Verlobung machte, wie umgewandelt, er kommt selten und ist einsilbig; auch gegen Julie, gegen die er vorher so liebenswürdig war. Hat er sie wirklich lieb gehabt? Doch er dachte ja nie ans Heirathen und Julie hatte nie Neigung für ihn.“
[Brahms:] „Hier habe ich ein Brautlied geschrieben für die Schumannsche Gräfin – aber mit Ingrimme schreibe ich derlei – mit Zorn! Wie soll's da werden!“
„Lustige Rhapsodie“, „Postludium zu op. 52 [= *Liebeslieder-Walzer*] oder gar „Schnadahüpfer!“.⁸

⁷ Ebd., S. 580.

⁸ Litzmann 1920 (Anm. 2), S. 229f. [Brahms:] an Simrock 28.9.1869, vgl. Margit L. McCorkle, *Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1984, S. 221. Kross 1997 (Anm. 4), S. 589.

Immerhin begleitete Brahms dennoch die Hochzeit sogar als Trauzeuge, wenn auch etwas mürrisch, wie der Kirchenbucheintrag bestätigt. Denn dort ist der wohl flüchtig dahingebummte Name „Komponist Schrams“ zu lesen. Zudem spielte Brahms selbst auf:

Den 21. waren wir abends ganz gemüthlich zusammen mit dem Brautpaar, Frau Schlumberger, Levi, Brahms und wurde es sogar ganz heiter. Die Kinder-Symphonie von Haydn machten wir! Ich spielte mit Johannes einige ungarische Tänze und dann Straußsche Walzer bei Ananasbowle. [...] Am 22. fand die Trauung in der Lichtenthaler katholischen Kirche statt ... Nach der Kirche hatten wir noch ein Frühstück zu Haus und dann reiste das Paar ab.⁹

Dass Brahms erst nach der Trauung Clara das fertige Manuskript seines „Brautliedes für die Schumannsche Gräfin“ überreichte, war „dramaturgisch inszeniert“: „Lieber Levi, Allerdings bitte ich, die Rhapsodie nicht an Frau Sch[umann] zu schicken [...]“.¹⁰ Die Zurückhaltung übertrug sich auch auf die Überlegungen zur Drucklegung: „wenn ich diese etwas intime Musik dann auch nicht drucken oder aufführen werde.“¹¹

Gegenüber Joseph Joachim bemerkte er, dass man auf den Druck des Stimmenmaterials für öffentliche Aufführungen wohl verzichten könne. Mit Bezug auf die 3. Strophe hob er aber wie auch gegenüber dem Verleger Fritz Simrock die Bedeutung des Schlussteils hervor: „Es ist das Beste, was ich noch gebetet habe, und wenn's auch die Altstimmen nicht gleich begierig singen werden, so gibt's genügend Leute, die ein derartig Gebet nötig haben.“¹² Auch nachdem der Erstdruck dann doch recht rasch im Januar 1870 an die Öffentlichkeit ging, äußerte sich Brahms weiterhin „humoristisch“: „Am Sonntag höre ich hier leider meine Rhapsodie.“ [...] mich wundert immer, daß die Leute sich das Stück gefallen lassen“.¹³

Wenige Wochen nach der Hochzeit wurde die Uraufführung im Rahmen einer Generalprobe am 6.10.1869 in Karlsruhe vorbereitet. Die UA fand am 3.3.1870 im Rosensaal von Jena unter der Leitung von Ernst Naumann statt.

Die dreiteilige Komposition setzt „Adagio“ an mit einer 18-taktigen instrumentalen Einleitung, die ausgesprochen ausdrucksvoll das Bild des „abseits“ Wanderers malt, der sich in der einsamen „Öde“ der winterlichen Natur verliert. Dass Brahms bei der Darstellung des bizarren Inhalts zu geradezu progressiver musikalischer Gestaltung gelangt, weist darauf hin, wie aufgewühlt und persönlich tangiert der Komponist an die Sache ging. So beginnt das Geschehen harmonisch verschleiert auf dem Leitton *h* in den tiefen, dunklen Stimmregionen (Fg, Vc, Kb), um erst auf dem letzten Taktviertel in typischer Brahms'scher Konflikt-rhythmik die Grundtonart c-Moll auf unbetonter Zeit zu erreichen. Zu dem

⁹ Clara, Tagebucheintrag, vgl. Litzmann 1920 (Anm. 2), S. 232.

¹⁰ Ganz bewusst hielt Brahms das Werk vor der eigenen Übergabe zurück! Vgl. Kross 1997 (Anm. 4), S. 584f.

¹¹ Ebd., S. 585f.

¹² Ebd., S. 590.

¹³ Ebd., S. 585, 589.

Bassvorhalt gesellt sich auf 2. Zählzeit die Großterz *es-g* im Tremolo der Violinen und Bratschen sowie in den ebenso „sforzato“ dynamisch hervorgehobenen Hornklängen. Damit greift Brahms auf expressive Klangmittel zurück, die schon in der inhaltlich vergleichbaren *Winterreise* Schuberts von 1827¹⁴ Anwendung fanden und sich mit Liszts *Faust-Symphonie* 1854–57¹⁵ manifestierten. Der von der 3. Stufe (*es*) der harmonischen *c-Moll*-Skala herzuleitende übermäßige Dreiklang (mit übermäßiger Quinte *h*) wirkt gerade an so exponierter Stelle direkt bei Werkbeginn ähnlich dissonant aufgeladen wie Wagners „Tristan-Akkord“. Die der bemerkenswerten Vorhaltskonstruktion mit übermäßigem Spannungsakkord und inhärenter Ganztonskalik folgende punktierte Motivik führt zu gantzönig abwärts sequenzierten Wiederholungen der Einleitungsthematik. Ein dynamischer Höhepunkt (T. 9/10) kombiniert sich mit dem Aufbau dominantischer Spannung auf *G* und einer Kette von verminderten Akkorden, um die Tonika als harmonisches Ziel vorzubereiten. Über *Des-Dur* leitet Brahms dann in eine ambivalent zwischen *Dur-* und *Mollterz e/es* wechselnde Harmonik, was die Entwicklung des gesamten Werkes vom *c-Moll*-Beginn zur *C-Dur*-Hymnik am Ende vorstrukturiert. Der *G-Dur*-Septakkord beschließt die Einleitung mit Dominantspannung auf den Einsatz der Vokalstimme gerichtet.

Die Altstimme beginnt einsamst ohne jegliche instrumentale Begleitung mit der dominantischen Septakkordbrechung über *g-h-d-f*, um dann auf *es* die erste Textzeile „Aber abseits, wer ist's?“ zu beschließen, womit auch das Orchester mit der Wiederholung der bizarren übermäßigen Einleitungsakkorde erneut ansetzt. Melodisch noch stark an die orchestralen Vorgaben gebunden, übernimmt die Singstimme vielfach die Geigenmelodik und scheint beinahe unauffällig im Gesamtkonzept mit Orchester in rezitativischer Weise unterzugehen, was symbolträchtig den Textinhalt „Ins Gebüsch verliert sich sein Pfad“ umsetzt. Erst am Schluss des 1. Teils, der wie die Einleitung dominantisch auf *G* gegen den nächsten Abschnitt gerichtete Spannung aufbaut, beginnt die Alt-Stimme sich zu verselbständigen, indem sie völlig unabhängig vom Orchester, das „morendo“ im Pianissimo der tiefen Streicher verklingt, expressiv mit einem in aufsteigende Quart- und Quintintervalle eingebetteten Nonensprung abwärts die Worte „die Öde verschlingt ihn“ adäquat umsetzt.

Der „Poco Andante“ im bewegteren $\frac{6}{4}$ -Takt wieder in *c-Moll* ansetzende 2. Teil gibt nach Art eines in Bogenform (A-B-A) gehaltenen „Ariosos“ der Singstimme mehr Raum zur Gestaltung der dramatischen Inhalte. Abgesehen davon, dass die bis dahin weitgehend syllabische Vertonung nun reicher, melismatischer gearbeitet ist, greift Brahms auf bedeutungstragende Intervalle barocker Figurenlehre zurück und baut zur wiederholten Darstellung von „Menschenhass“ so dissonante Intervalle wie die verminderte Sept (T. 55) oder die verminderte Quint (T. 60f.) ein. Dass dann das gleiche verminderte Intervall *f-h* zur Duodezime in Umkehrung *h-f* geweitet bei „Fülle der Liebe“ wenige Takte später (T. 66) wieder auftaucht, deutet auf die Textinterpretation des Komponisten, der der „Liebe“ dann scheinbar doch mehr Raum

geben möchte als dem „Hass“. Dem auch nur tendenziell nach (*As-*)*Dur* aufhellenden Mittelteil ab T. 73 folgt wieder die düstere *c-Moll*-Stimmung mit der Reprise des A-Teils ab T. 90. Dass nun in Variation die verminderten Intervalle zu „Menschenhass“ zu Oktaven (T. 97, 99) geweitet sind, weist auf die zunehmende Emotionalisierung, aber lässt auch schon einen Weg aus „dissonanter Sackgasse“, die Lösung im 3. Teil erahnen.

Der Schlussteil setzt, nachdem wiederum die Dominantspannung auf *G* in leisen *pp*-Tönen „diminuendo“ aufgebaut wurde, in T. 116 „Adagio“ bei geradem $\frac{4}{4}$ -Takt an. Die synkopisch versetzte Konfliktrhythmik des ersten „Adagios“ vom Werkbeginn ist hier ebenso einem gleichmäßigen Fluss gewichen wie die dunkle Mollschwere einem zuversichtlichen *C-Dur*-Aufschwung. Dass zudem die bislang isolierte Alt-Stimme nun eingebettet ist in einen vierstimmigen Männerchorsatz, lässt bereits den versöhnlichen Schluss der Rhapsodie erkennen, die dem „Abseiter“ einen Lösungsweg aus der selbst gewählten „Öde“ zeigt. Eine von den scharfen Dissonanzsprüngen der vorangegangenen Teile zum Kampf von „Hass“ und „Liebe“ befreite Melodik fokussiert in entspannender Choral-Hymnik die Vertonung der 3. Strophe ganz auf ein Gebet an den „Vater der Liebe“, dessen göttliche Fähigkeiten zur „Erquickung des Herzens“ durch „Öffnung des umwölkten Blicks über die tausend Quellen“ dem „Durstenden in der Wüste“ eine große Hoffnung bieten, auch wenn sie wie im Schicksalslied möglicherweise erst posthum über den Tod auf Erden hinaus Gültigkeit bekommt. Und wenn nach mehrfacher Wiederholung der Fürbitten-Inhalte ab T. 163 eine geradezu göttliche Polyphonie in imitatorisch verzahnten Einsätzen aller Chorstimmen gemeinsam mit der Solo-Stimme aufblüht, um wenige Takte später zusammen den versöhnlichen Schluss in strahlender *C-Dur*-Akkordik zu zelebrieren, dann haben sich sämtliche Zweifel des „Abseiters“ scheinbar aufgelöst in eine große Hoffnung und Stabilität dissonanzfreier Klänge, die einen Blick in eine andere Welt zu werfen scheinen.

Pia-Lotte für nun schon Jahrzehnte andauernde herausragende Zusammenarbeit in strahlendem *C-Dur* zugeeignet!

Bonn, im Sommer 2018

Rainer Boss

¹⁴ 15. Lied „Die Krähe“, *c-Moll*, übermäßiger Akkord bei den Worten „wunderliches Tier“.

¹⁵ Nach Goethes Drama *Faust*. Thematik basiert auf übermäßigen Dreiklängen.

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 10.397), Klavierauszug (Carus 10.397/03),
Chorpartitur (Carus 10.397/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 10.397/19).

Foreword

Johannes Brahms was born in 1833 into the central style epoch of Romanticism. Increasingly, subjects from the poetic and personal world of experience played a role in the creation of music. It is not surprising that such an energetic charge led to the incredible eruptions in the new language of sound of, for example, Wagner and Bruckner. In a markedly progressive manner, these composers expressed what moved them inwardly within an ultra-modern architecture. Brahms, on the other hand, not least thanks to the influence of his Hamburg origins, seems to have been more moderate, more traditional and less open than his colleagues from the "Neudeutsche Schule" (New German School), both in his musical language and in his dealings with people (according to general perception that has now endured for over 120 years since Brahms's death on 3 April 1897). Thus Brahms analyzed in a letter to Hermann Deiters: "since I do not like to speak about myself [...] J. B., born 1834 at Altona on 7 March (not, as often stated, 7 May, 33 in Hamburg) – this I often read to my amusement, and the bracketed facts are correct."¹

Brahms's limited need for communication is thus documented; however, this does not necessarily mean that – as is frequently claimed – this mentality of North German reticence made him reluctant to express himself clearly in his compositions. Clara Schumann, who had been closely associated with Brahms since his time in Düsseldorf and therefore knew his personality and works very well, formulated it very clearly when he presented her with his composition of the *Alto Rhapsody* as a personal gift on the evening of her daughter Julie's wedding day in 1869:

At the end of September. A few days ago, Johannes brought me a wonderful piece, words by Goethe from the Harzreise, for contralto, male choir and orchestra. He called it his bridal song. The profound pain expressed in words and music devastated me so much; I cannot remember having been so moved for a long time... I experience this piece as nothing else but an expression of the pain of his own soul. If only he would once speak so intimately in words!²

Already at an early stage, Brahms expressed personal relationships in his work by dedicating his *Piano Sonata* op. 2 to Clara. Parallels to Johann Wolfgang von Goethe's "Lotte" become apparent, for whom the poet became inflamed in a similar way without finding fulfillment, since the chosen one was already committed elsewhere. Goethe processed this directly in his world-famous epistolary novel *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), in which Werther perishes from unrequited love. Goethe and Brahms, on the

other hand, productively transformed the emotional forces arising from their life experiences, which for both men corresponded in any event to their independent artistry and the associated striving for freedom. In 1857, Brahms wrote to Clara: "Tranquil in joy and tranquil in pain and sorrow – that is a beautiful, truthful person. Passions must soon dissipate."³

Brahms's relationship to Clara's daughter Julie (1845–1872) turned out to be a very particular case, because it was practically tacit and, moreover, one-sided; considering the extent of musical processing that it gave rise to, however, it was clearly all the more intense from the composer's point of view. Brahms, who had known Julie since his time with the Schumann family in Düsseldorf in 1853, began early on to develop a fondness for the extremely attractive Schumann daughter. Brahms dedicated *Variationen über Robert Schumanns letzten musikalischen Gedanken* (Variations on Robert Schumann's Last Musical Thoughts)⁴ (1861) to the revered 16-year-old Julie. In 1868, Brahms finally seems to have actually considered the idea of a closer bond, as he hints in a curious letter to Clara (2 February): "the poor girl (whom one really cannot think of without considerable rapture) [...] I am now very tempted to take an unfurnished apartment for myself in Vienna."⁵

Obviously Brahms had hoped for more than could be realized. An unequivocal expression of his true thoughts was not his style, so he concealed them between the lines, as he admitted to Clara: "By the way, I actually always write only half sentences, and it is necessary for the reader to interpret the other half as well."⁶

But Brahms was fated to be disappointed in this particular instance, because Julie herself had completely different plans. Many a thought of the silently adored Julie will certainly have played a role when, in the summer of 1868 in the vicinity of Bonn and in the early summer of 1869 in the equally idyllic Lichtenthal (Baden-Baden), he devoted himself, still full of inspiration, to the *Liebeslieder-Walzer*. But then Brahms was shocked by the news of Julie's engagement to an Italian nobleman, who furthermore bore the extremely onomatopoeic and impressive title of Count Vittorio Amadeo Radicati di Marmorito; and Brahms refrained from even attempting to "compete." The wedding planned for 7 September 1869 took place two weeks later on the 22nd because of bereavement in the Count's family. Brahms reacted as usual, transforming events by means of creative work; in this case, which deeply affected him personally, composing the particularly expressive *Rhapsody* for contralto, male choir and orchestra op. 53. In

¹ Bad Ischl, 8 August 1880, letter to Hermann Deiters, in: Brahms, *Briefwechsel*, vol. III: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reinthaler, Max Bruch, Hermann Deiters, Friedr. Heimsoeth, Karl Reinecke, Ernst Rudolf, Bernhard und Luise Scholz*, Berlin 1908, p. 122.

² Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*. vol. III, Leipzig 1920, p. 232.

³ Detmold, 11 October 1857, in: B. Litzmann (ed.), *Clara Schumann – Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, Leipzig 1927.

⁴ Siegfried Kross, *Brahms. Versuch einer kritischen Dokumentar-Biographie*, Bonn 1997, vol. 2, pp. 581f.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

1868, Brahms had discovered the appropriate text from Goethe's poetic hymn *Harzreise im Winter* (Journey to the Harz in winter) at Deiters in Bonn. Already in the following year he set three selected verses (5–7) to music in Lichtenthal:

I remember seeing a booklet of songs by Reichardt with you [...] in which there was a paragraph from Goethe's *Harzreise* ("but who stands apart?"). Could you lend me the booklet for a short time? I hardly need to write that I have just composed it and would like to see the work of my predecessor. I call my piece 'Rhapsodie,' but I believe that I already have to thank my esteemed predecessor for this title.⁷

In 1794, Johann Friedrich Reichardt composed songs to *Goethe's Lyrische Gedichte*, including a "Rhapsodie on the Harzreise." However, only verses 6–7 are used; the 5th verse, which is significant in Brahms's musical setting as it concerns the sensibilities of the "outsider" – as Brahms often used to call himself in allusion to his "dedication work," the *Alto Rhapsody* – is missing. The Goethe poem also has relevance to Brahms's world through its history of origin, concerning the aforementioned *Werther* predicament. After a situation he himself experienced, Goethe described the fate of a man (Friedrich Victor Leberecht Plessing) who had withdrawn from mankind and being moved by *Werther*, wrote to the poet, whereupon Goethe set off on a journey to the Harz in late autumn 1777 to visit Plessing in Wernigerode near the Brocken mountain. The Harz journey turned into a nature experience when Goethe climbed the wintry Brocken, which he included in his poem as well as Plessing's fate. The depiction of nature frozen in ice and snow as a symbol of the frosty state of the human heart inspired Brahms's *Alto Rhapsody* as well as Schubert's *Winterreise*, particularly in connection with "secret lovesickness." Regarding the announcement of Julie's engagement (Turin, 11 July 1869), Clara's diary expressed her wonderment at Brahms's behavior already in May 1869, whereas he reacted angrily and ironically:

"On Sunday the 11th we revealed the engagement to our acquaintances, I told Johannes first, of course, who seemed to have expected nothing at all and seemed completely unnerved. [...] From the moment I informed him of Julie's engagement, Johannes was transformed; he visits rarely and is monosyllabic, even towards Julie, to whom he was so charming before. Did he really love her? But he never thought about getting married, and Julie never had any inclination towards him."
[Brahms:] "Here I have written a bride's song for the Countess Schumann – but with wrath I write such things – with anger! How should succeed!"
"Lustige Rhapsodie," "Postludium zu op. 52" or even "Schnadahüpferl." [Merry Rhapsody, Postlude to op. 52 (the *Liebeslieder-Walzer*) – or even a satirical song].⁸

Nevertheless, Brahms even attended the wedding as a witness to the marriage – albeit somewhat grumpily, as the church register entry confirms. It records his name as "composer Schrams" which Brahms probably growled perfunctorily. Brahms himself also performed:

On the evening of the 21st we were very comfortable together with the bride and groom, Mrs. Schlumberger, Levi, Brahms and things even became very cheerful. We played Haydn's Children's Symphony! I played with Johannes some Hungarian dances and then Strauss waltzes to accompany the pineapple punch. [...] On the 22nd, the wedding ceremony took place in the Lichtenthal Catholic Church ... After the church we had breakfast at home and then the couple departed.⁹

The fact that Brahms did not present Clara with the completed manuscript of his "Bride Song for the Countess Schumann" until after the wedding ceremony was "a dramatic staging": "Dear Levi, However, I would ask you not to send the Rhapsody to Mrs. Sch[umann] [...]"¹⁰ Brahms's restraint also extended to the considerations concerning printing: "if I don't print or perform this somewhat intimate music then either."¹¹

Brahms remarked to Joseph Joachim that one could probably do without the printing of the voice material for public performances. With reference to the 3rd verse, however, he emphasized the importance of the final section, as he did to the publisher Fritz Simrock: "It is the best thing I have yet prayed, and even if contralto voices will not rush eagerly to sing it, there are enough people who need such prayer."¹² Even after the first edition was published quite quickly in January 1870, Brahms continued to express himself humoristically: "On Sunday I will unfortunately hear my Rhapsody here. [...] I'm always surprised that people put up with the piece."¹³

A few weeks after the wedding, the premiere was prepared during a dress rehearsal on 6 October 1869 in Karlsruhe. The premiere took place on 3 March 1870 in the "Rosensaal" of Jena under the direction of Ernst Naumann.

The composition in three sections begins "Adagio," with an 18-bar instrumental introduction which paints a most expressive portrait of the "outsider," the wanderer who loses himself in the lonely "wasteland" of winter nature. The fact that Brahms achieves an almost progressive musical interpretation in his depiction of the bizarre content indicates how agitated and personally moved the composer approached the composition. Thus, the opening begins harmonically obscured on the leading note *b natural* in the low, dark instrumental regions (bassoon, violoncello, double bass), only reaching the fundamental key of C minor on the last quarter note of the measure – in typical Brahms contradictory rhythm on the

⁷ Ibid., p. 580.

⁸ Litzmann 1920 (fn. 2), pp. 229f. [Brahms:] to Simrock 28 September 1869, cf. Margit L. McCorkle, *Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, (Munich, 1984), p. 221. Kross, 1997, (fn. 4), p. 589.

⁹ Clara: diary entry, cf. Litzmann, 1920 (fn. 2), p. 232.

¹⁰ Brahms kept back the work with full awareness until he has presented the manuscript himself to Clara. See Kross, 1997, (fn. 4), pp. 584f.

¹¹ Ibid., pp. 585f.

¹² Ibid., p. 590.

¹³ Ibid., p. 585, 589.

unstressed beat. In addition to the bass appoggiatura, the major third *e flat-g* is sounded on the second beat by violins and violas tremolo, as well as in the equally “sforzato,” dynamically accented horn entry. Brahms thus falls back on expressive sound resources which were already used in Schubert's *Winterreise* of 1827¹⁴ – a work of comparable content – and manifested themselves in Liszt's *Faust Symphony* of 1854–57.¹⁵ The augmented triad (with the augmented fifth *b natural*) could be deduced from the mediant (*e flat*) of the harmonic C minor scale. In such an exposed position right at the beginning of the work, it has as dissonantly charged an effect as Wagner's “Tristan chord.” The dotted motives which follow the remarkable appoggiatura construction with its augmented tension chords and an inherent whole tone scale lead to sequenced repetitions of the introductory theme descending in whole tones. A dynamic climax (measure 9/10) is combined with the build-up of dominant tension on *g* and a chain of diminished chords to prepare the tonic as a harmonic destination. Over *d flat*, Brahms then leads into a harmony changing ambivalently between the major and minor third *e/e flat*, which forecasts the development of the entire work from the C minor beginning to the C major hymn at the end. The G major seventh chord concludes the introduction with dominant tension directed towards the entry of the vocal part.

The alto voice begins in isolation without any instrumental accompaniment, with the dominant seventh arpeggio over *g-b natural-d-f*, to conclude the first line of text “Aber abseits, wer ist's” on *e flat*, at which point the orchestra enters again with a reiteration of the bizarre augmented opening chords. The singing voice is still strongly tied melodically to the orchestral music, often doubling the violin melody and, in a recitative manner, seeming to vanish almost inconspicuously into the overall orchestral sonority, thus symbolically portraying the text “Ins Gebüsch verliert sich sein Pfad” (Into the bush his path vanished). At the end of the first section which, like the introduction, builds up a dominant harmonic tension on G which is directed towards the following section, the contralto voice becomes completely independent of the orchestra: as the latter fades away “morendo” in pianissimo and triple piano of the low strings, the contralto expressively and graphically renders the words “the wasteland devours him” with a descending ninth interval embedded in ascending fourth and fifth intervals.

The “Poco Andante” of the second section, which begins again in C minor in a more animated $\frac{6}{4}$ meter, gives the singing voice more room to portray the dramatic content in the manner of an arch-shaped “arioso” (A-B-A). Apart from the fact that the previously largely syllabic setting is now richer and more melismatic, Brahms resorts to significant intervals from the Baroque theory of musical rhetoric and, for the repeated depiction of “Menschenhass” (human hatred) uses such dissonant intervals as the diminished seventh (m. 55) or the diminished fifth (mm. 60f). The fact that the same diminished interval re-appears, inverted and expanded into a twelfth *b natural-f*, a few measures later (m. 66) for “Fülle der Liebe” (fullness of love) points to the composer's interpreta-

tion of the text – he evidently wished to give “love” more room than “hate.” The middle section starting at measure 73, which only fleetingly tends to brighten into (A flat) major, is followed again by the somber C minor mood of the recapitulation of the A section which starts at measure 90. The fact that the diminished intervals on “human hatred” (mm. 97, 99) are now extended to octaves points to the increasing emotional intensity, but also hints at a way out of a “dissonant dead end,” the solution in the third part.

After the dominant tension on G has once again been built up in quiet pianissimo diminuendos, the final section begins in measure 116, “Adagio,” with even $\frac{4}{4}$ meter. The syncopically displaced conflict rhythm of the first “Adagio” from the beginning of the work has given way to an even flow just as the dark minor weight has given way to a confident C major uplift. The fact that the previously isolated contralto voice is now embedded in a four-part male choir movement already reveals the conciliatory conclusion of the *Rhapsodie*, which shows the “Abseiter” a way out of the self-chosen “wasteland.” A melody freed from the sharply dissonant leaps of the preceding sections portraying the battle of “hate” and “love” focuses the setting of the 3rd verse, a more tranquil chorale hymn, entirely on a prayer to the “Vater der Liebe” (Father of Love), whose divine abilities to “Erquickung des Herzens” (refresh the heart) offer great hope to the “Durstenden in der Wüste” (thirsty man in the desert) by “Öffnung des umwölkten Blicks über die tausend Quellen” (opening the clouded gaze over the thousand sources), even if – like in the *Schicksalslied* – it possibly only comes into effect posthumously, beyond death on earth. And when, after the intercessions have been repeated several times from measure 163 onwards, an almost divine polyphony blossoms out in interlocked imitational entries of all the choir voices together with the solo part, only to celebrate the conciliatory conclusion together a few bars later in radiant C major, then all the doubts of the “outsider” seem to have dissolved into a great sense of hope and the stability of dissonance-free harmonies that seem to cast a glance into a different world.

Dedicated to Pia-Lotte for decades of outstanding collaboration in brilliant C major!

Bonn, summer 2018

Rainer Boss

Translation: Gudrun and David Kosviner

¹⁴ 15th Lied *Die Krähe*, C minor, augmented chord on the words “wunderliches Tier” (peculiar animal).

¹⁵ After Goethe's drama *Faust*. The themes are based on augmented triads.

The following performance material is available: full score (Carus 10.397), vocal score (Carus 10.397/03), choral score (Carus 10.397/05), complete orchestral material (Carus 10.397/19).

Rhapsodie op. 53

(„Alt-Rhapsodie“)

Johannes Brahms (1833–1897)
Text: Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832)

Adagio

Flauto I, II
Oboe I, II
Clarinetto I, II
in Si^b / B
Fagotto I, II
Corno I, II
in Do / C
Alto solo
Tenore I
II
Basso I
II
Violino I
II
Viola
Violoncello
Contrabbasso

Adagio
con sord.

sf *p* *sf* *p* *sf* *sf*

Aufführungsdauer / Duration: ca. 14 min.

© 2018 by Carus-Verlag, Stuttgart – 1. Auflage / 1st Printing – CV 10.397

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Urtext
edited by Rainer Boss

7

A

p *sf* *f* *p*

p cresc. *sf*

p cresc. *sf* *f* *p*

p cresc. *sf* *f* *p*

p cresc. *sf* *f* *dim.*

Alto solo

p cresc. *sf* *f* *dim.* *p*

p cresc. *sf* *f* *p*

p cresc. *sf* *f* *dim.* *p*

p cresc. *sf* *f* *dim.* *p*

p cresc. *sf* *f* *dim.* *p*

p cresc. *sf* *f* *dim.* *p*

p cresc. *sf* *f* *dim.* *p*

13 Fg

Alto solo

pp

A - ber

colla

colla

colla

colla

colla

pp

pp

pp

ab - seits, wer ist's? Ins Ge - büsch ver - liert sich sein Pfad,

voce *sf* *p* *sf* *p* *sf* *sf*

voce *sf* *p* *sf* *p* *sf* *sf*

voce *sf* *p* *sf* *p* *sf* *sf*

voce *sf* *p* *sf* *p* *sf* *sf*

voce *sf* *p* *sf* *p* *sf* *sf*

voce *sf* *p* *sf* *p* *sf* *sf*

voce *sf* *p* *sf* *p* *sf* *sf*

B

Flauti *p* *sf* *p* *f*

Oboi *p* *sf* *p* *f*

Clarineti *p cresc.* *sf* *f* *p*

Fagotti *p* *sf* *f* *p*

Corni *p cresc.* *sf* *f* *p*

hin - ter ihm schla - gen die

p cresc. *sf* *f* *dim.* *p* *f*

p cresc. *sf* *f* *dim.* *p* *f*

p cresc. *sf* *f* *dim.* *p* *f*

p cresc. *sf* *f* *dim.* *p* *f*

p cresc. *sf* *f* *dim.* *p* *f*

p cresc. *sf* *f* *dim.* *p* *f*

pp

pp

Sträu - che zu - sam - men, das Gras steht wie - der auf, _

p dim.

p dim.

Vc/Cb p dim.

pp

pp

pp

pp

das Gras steht wie - der auf, _ die Ö - de ver - schlingt ihn.

pp

pp

pp

pp

pp

pp

dim.

ppp

* Noten im Kleinstich sind original. / The notes in smaller print are original.

** Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

Poco Andante

Musical score for measures 48-54. The top system consists of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) which are currently empty. The bottom system consists of five staves (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello/Double Bass, and Piano). The piano part includes a dynamic marking *p* and a tempo marking *poco andante*.

Musical score for measure 54. The vocal staff shows a fermata over the final note. The piano accompaniment includes a dynamic marking *p* and a second ending bracket labeled "II".

Ach, — wer hei - let die Schmer - zen des, dem Bal - sam zu Gift ward? Der sich

Musical score for measures 55-59. The vocal staves contain the lyrics. The piano accompaniment includes dynamic markings *p* and *p espress.*, and a performance instruction marked with an asterisk (*).

Men - schen - hass aus — der Fül - le — der Lie - be trank!

Musical score for measures 60-64. The vocal staves contain the lyrics. The piano accompaniment includes dynamic markings *p* and *sf*.

Musical score for measures 65-69. The vocal staves contain the lyrics. The piano accompaniment includes dynamic markings *p* and *sf*.

Men - schen - hass aus — der Fül - le — der Lie - be trank!

Musical score for measures 70-74. The vocal staves contain the lyrics. The piano accompaniment includes dynamic markings *sf* and *p*.

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report

pp

I
p *espress.* *dim.* *pp*
p

pp

pp

Erst ver - ach - tet, nun ein Ver - äh - ter,

p
p
pp
p

I
pp

I
p
pp

zehrt er heim - lich auf sei - nen eig - nen Wert in un - g'nü - gen - der Selbst - sucht.

pp
pp
pp
Vc
pp
Vc
Cb
p

Musical score for measures 84-89. The score includes parts for Violoncello and Contrabbasso. Dynamics include *mf cresc. molto* and *ffz*. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

E

Musical score for measures 90-94. It features an Alto solo with the lyrics: "Ach, wer heilet die Schmerzen des dem Balsam zu Gift ward?". The piano accompaniment includes Violoncello and Contrabbasso parts. Dynamics include *p* and *ffz*. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

Musical score for measures 96-99. The top system includes strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos/Double Basses) and Corni. Dynamics include *p* and *sf*. The Corni part has a first position marking (*I*) above the staff.

Der sich Men - - schen - hass, Men - - schen -

Musical score for measures 99-103. It features a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *sf* and *p*. A large watermark is visible across the score.

Musical score for measures 100-103. It features strings and piano accompaniment. Dynamics include *pp* and *p*. A large watermark is visible across the score.

hass aus der Fül - le, aus der

Musical score for measures 103-106. It features a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *pp*, *p*, and *dim.*. A large watermark is visible across the score.

Musical score for measures 105-108. The score includes piano (p) and string parts. Dynamics include *dim.* and *p*. The piano part has a second ending marked with a double bar line and a Roman numeral II.

Musical score for measures 109-110. It includes vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: "Fül - le der Lie - - - be - - - trank!". Dynamics include *pp* and *p*. A large watermark "CARUS" is overlaid on the score.

Musical score for measures 110-113. It includes piano (p), violin (Vc), and cello (Cb) parts. Dynamics include *dim.*, *pp*, and *p dim.*. A large watermark "CARUS" is overlaid on the score.

Adagio

Piano accompaniment for the first system, including staves for right and left hand. The right hand part features chords and arpeggiated figures, while the left hand provides a steady bass line. Dynamics include *p* and *pp*.

Piano accompaniment for the second system, including staves for right and left hand. The right hand part features chords and arpeggiated figures, while the left hand provides a steady bass line. Dynamics include *p* and *pp*.

Alto solo

Vocal line for the Alto solo part. The lyrics are: Ist auf dei - nem Psal - ter, Va - ter der Lie - be,

pp mezza voce

Vocal line for the Soprano part of the choir. The lyrics are: Ist auf dei - nem Psal - ter, ter der Lie - be,

pp mezza voce

Vocal line for the Alto part of the choir. The lyrics are: Ist auf dei - ter, - ter der Lie - be,

pp mezza voce

Vocal line for the Tenor part of the choir. The lyrics are: Ist - ter, Va - ter der Lie - be,

pp voce

Vocal line for the Bass part of the choir. The lyrics are: Is - ter, Psal - ter, Va - ter der Lie - be,

Adagio

senza sord.

Piano accompaniment for the second system, including staves for right and left hand. The right hand part is mostly silent, while the left hand features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. Dynamics include *p* and *pizz.*

120 Fagotti
II

Corni

ein Ton sei-nem Oh - re ver-nehm - lich, so er - qui - - - cke sein _

ein Ton sei-nem Oh - re ver-nehm - lich, so er - qui - cke sein

ein Ton sei-nem Oh - re ver-nehm - lich, so er - qui - cke sein

ein Ton sei-nem Oh - re ver-nehm - lich, so er - qui - cke sein

Violoncello

Contrabbasso

124

Herz, er - - - cke sein Herz!

Herz, so er - qui - - - cke sein Herz!

Herz, so er - qui - - - cke sein Herz!

Herz, so er - qui - - - cke sein Herz!

Herz, so er - qui - - - cke sein Herz!

p dolce

Öff - ne den um-wölk-ten Blick ü - ber die - send Quel - len

p dolce

Öff ne den um wölk-ten Blick - ber die tau - send Quel -

ne den um-wölk-ten Blick ü - ber die tau - send Quel -

Öff ne den um-wölk-ten Blick ü - ber die tau - send Quel -

Öff - ne den um-wölk-ten Blick ü - ber die tau - send Quel -

p dolce

p dolce

p dolce

p

p

pp
I
espress.
P dolce
I

pp

ne - ben dem Durs - ten-den in der Wüs - - te.

len
len
len
len

pp
pizz.
pizz.
pizz. 3
p
p
p
6
arco
p
arco
p
arco
p
p

G

musical score for the first system, measures 1-4. It includes vocal staves and piano accompaniment. Dynamics include *p*, *pp*, and *dim.*

musical score for the second system, measures 5-6. It includes vocal staves and piano accompaniment. Dynamics include *pp*.

musical score for the third system, measures 7-8. It includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *p*.

ne - ben dem Durs - ten - den in der Wüs - - -
 - ben der - ten - den in der Wüs - - -
 ne - ben dem Durs - ten - den in der Wüs - - -
 ne - ben dem Durs - ten - den in der Wüs - - -

G

musical score for the fourth system, measures 9-12. It includes piano accompaniment with triplets and pizzicato markings. Dynamics include *dim.*, *pp*, and *p*.

I

espress. cresc.

p cresc.

f

a 2

p cresc.

f

te.

te.

te.

te.

espress.

p cresc. poco a poco

f

arco 6

p cresc. poco a poco

f

arco 6

p cresc. poco a poco

f

P cresc. poco a poco

f

p cresc. poco a poco

f

p

p

Ist auf dei - nem Psal - ter, Va - ter der Lie - be,

p espress.

Ist auf dei - nem Psal - ter, Va - ter der Lie - be,

p espress.

Ist auf dei - nem Psal - ter, Va - ter der Lie - be,

p espress.

Ist auf dei - nem Psal - ter, Va - ter der Lie - be,

p espress.

Ist auf dei - nem Psal - ter, Va - ter der Lie - be,

p

pizz. 3

p

pizz. 3

II

pp

ein Ton sei-nem Oh-re ver-nehm-lich, so - cke sein _

ein Ton sei-nem Oh-re ver-nehm-lich so er qui cke sein _

ein Ton sei-nem er-nehm-lich, er - qui - cke sein

ein Oh - re-nehm-lich, so er - qui - cke, so, _

ein Ton sei-nem re ver-nehm-lich, so er - qui - cke sein

First system of the musical score. It features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staves. The piano part includes a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a bass line. A first ending bracket labeled 'I' spans the first two measures of the vocal line.

Second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "Herz, so er - qui - - - cke". The piano accompaniment provides harmonic support with chords and a steady bass line.

Third system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "Herz, so er - qui - - - cke in - - - Herz, - - -". The piano accompaniment continues with chords and a bass line. A large watermark "CARUS" is overlaid on this system.

Fourth system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "Herz, so er - qui - - - cke sein Herz, - - -". The piano accompaniment continues with chords and a bass line. A large watermark "CARUS" is overlaid on this system.

158 **H** cre - - - - - scen - - - - - do

p dolce *cresc.* *p* cke,

- qui - cke sein Herz,

er - cke sein Herz,

er - qui - cke sein Herz,

er - qui - cke sein Herz,

H *p dolce* *p*

p dolce *p*

arco *pizz.*

p dolce *p* *p*

arco *pizz.*

p cresc. *p* *p*

p cresc. *p*

Musical score for Carus, measures 162-164. The score includes vocal parts and piano accompaniment.

Measures 162-164:

- Vocal 1:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 2:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 3:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 4:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 5:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 6:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 7:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 8:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 9:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 10:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 11:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 12:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 13:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 14:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 15:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 16:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 17:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 18:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 19:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 20:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 21:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 22:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 23:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 24:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 25:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 26:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 27:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 28:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 29:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 30:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 31:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 32:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 33:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 34:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 35:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 36:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 37:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 38:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 39:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 40:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 41:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 42:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 43:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 44:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 45:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 46:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 47:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 48:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 49:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 50:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 51:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 52:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 53:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 54:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 55:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 56:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 57:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 58:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 59:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*
- Vocal 60:** *cresc.* *p* *cresc.* *a poco*

Lyrics: er - qui - - - cke sein

Instrumentation:

- Piano:** *p*, *f*, *cresc.*, *p*, *cresc.*, *a poco*
- Violin I:** *p*, *cresc.*, *p*, *cresc.*, *a poco*
- Violin II:** *p*, *cresc.*, *p*, *cresc.*, *a poco*
- Viola:** *p*, *cresc.*, *p*, *cresc.*, *a poco*
- Cello:** *p*, *cresc.*, *p*, *cresc.*, *a poco*
- Double Bass:** *p*, *cresc.*, *p*, *cresc.*, *a poco*

musical score for the first system, including vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *f*.

musical score for the second system, including vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *p* and triplets.

musical score for the third system, including vocal line and piano accompaniment. Lyrics: qui - cke, er - qui - cke sein Herz, —

musical score for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment. Lyrics: so er - qui - cke sein Herz, — er qui - cke, er -

musical score for the fifth system, including vocal line and piano accompaniment. Lyrics: qui - cke sein er - qui - cke, er -

musical score for the sixth system, including vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *f*. Lyrics: ke sein Herz, er - qui - cke, er -

musical score for the seventh system, including vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *f*. Lyrics: Herz, er - cke sein Herz, er - qui - cke, er -

musical score for the eighth system, including vocal line and piano accompaniment.

musical score for the ninth system, including vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *f* and *dim.*. Includes *arco* and triplet markings.

musical score for the tenth system, including vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *f* and *dim.*.

musical score for the eleventh system, including vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *f* and *dim.*.

Four staves of music. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. All staves begin with a piano (*p*) dynamic marking. The music consists of sustained notes and rests.

Two staves of music. The top staff contains a triplet of eighth notes, marked with a '3' above it. The bottom staff continues with piano (*p*) dynamics and a *dim.* (diminuendo) marking.

Vocal line with lyrics: "er - qui - - - cke se - - - - - Herz". The music is marked with *f dim.* (forte diminuendo).

Four staves of music. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). Lyrics include: "qui - cke, er - qui - - - cke sein Herz!" and "qui cke, er qui - - - cke sein Herz!".

Four staves of music. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). A large slur covers the first two staves. The bottom staff has a piano (*p*) dynamic marking.

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Dieser Neuausgabe von Brahms' *(Alt-)Rhapsodie* op. 53 liegt als Hauptquelle der Erstdruck von 1870 zugrunde. Die 1. Auflage (Sigle: **B**) erschien im Januar beim Verlag N. Simrock in Berlin unter den Plattennummern 374–377 für Partitur, Klavierauszug, Chor- und Orchesterstimmen. Brahms' Handexemplare der Erstdrucke enthalten üblicherweise die letzten Korrekturen vom Komponisten selbst. Im Fall der *Alt-Rhapsodie* wurden diese sogleich in die ebenfalls 1870 publizierte 2. Auflage (Sigle: **A**) eingearbeitet, so dass damit der maßgebende Notentext vorliegt und autographe Quellen nicht zwingend berücksichtigt werden müssen, da sie letztendlich nur Vorstufen für die final korrigierte Druckausgabe darstellen, wie Brahms selbst belegt.¹ Die wie üblich vor Drucklegung an den Verlag geschickte Partitur-Stichvorlage von 1869 ist (laut Brahms-Institut in Lübeck) verschollen, wie auch die des Klavierauszuges. Die autographe Partitur befindet sich in der New York Public Library. So hebt auch die alte Brahms-Gesamtausgabe (Sigle: **GA**), die ergänzend bei fraglichen Stellen zu Rate gezogen wurde und ohne Autograph auskommt, die Bedeutung der von Brahms korrigierten „Originalausgabe“ als Hauptquelle hervor. In der **GA** wie auch im Brahms-Werkverzeichnis von Margit McCorkle² findet sich der Hinweis auf die Berücksichtigung von Brahms' Handexemplarkorrekturen der Erstausgabe des Erstdrucks in dessen Zweitauflage. So konnte neben einigen kleinen Stichfehlern vor allem die eine wichtige Korrektur von Brahms' Händen vorgenommen werden, die er „bald nach dem Erscheinen der Originalausgabe gemacht haben muß“, wie im Prezensbericht der **GA** zu lesen ist. Es handelt sich kurz vor Ende der Partitur um einen Unisonogang der Alt-Solostimme mit dem Chor, der, auftaktig in T. 167, Zählzeit 4, in 2 Takte in 8 Viertelnoten bis zur Zählzeit 3 in der Zweitauflage noch vorhanden ist, während die Zweitauflage (S. 38) auf Basis von Brahms' Handexemplar darauf verzichtet und die Alt-Solostimme erst vier Viertel vor T. 169 einsetzen lässt (vgl. auch ...).

A: Erstdruck, 2. Auflage 1870
Der Bonner Verlag N. Simrock übernahm im Erscheinungsjahr der *Alt-Rhapsodie* unter neuer Leitung von Fritz Simrock ab dem 1. Januar 1870 die zunächst neu in Berlin begonnene Nummerierung der Musikserien, worunter auch die Erstausgabe des Erstdrucks der *Alt-Rhapsodie* (374ff.) fiel, wurde nach Zusammenlegung des Bonner und Berliner Verlagshauses am 1. August 1870 wieder aufgegeben zugunsten der alten Zählung der Druckplatten. So dass die Zweitauflage unter den Verlagsnummern 7034–7037 (Lithographie) erschien und die alte Bonner Reihe fortgesetzt hat. Ein Exemplar der Hauptquelle **A** fand sich in der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek München (D-Mbs), Signatur *Mus.pr.* 2447.

Die Partitur im Oktavformat mit der Plattennummer 7034 trägt den nahezu originalen Titel der Erstausgabe³: „RHAPSODIE I (Fragment aus Goethe's Harzreise im Winter.) I für I eine Altstimme, Männerchor I und I ORCHESTER I von I JOHANNES BRAHMS. I Op. 53.⁴ Der Notentext folgt auf S. 2 bis 39. Das 13-zeilige Notensystem ist eingeteilt von oben nach unten (Instrumenten- und Stimmenbezeichnungen in originaler Schreibweise):

„2 Flöten. I 2 Oboen. I 2 Clarinetten I in B. I 2 Fagotte. I 2 Hörner. I In tief C. I 1^e. Violine. I 2^e. Violine. I Bratsche. I Alt Solo. I [2 mit Chorklammerklammer verbundene Systeme:] I I u. II^r. Tenor. I I u. II^r. Bass. I [geschweifte Akkoladenklammer für 2 Systeme:] Violoncello. I Bass.“

B: Erstdruck, 1. Auflage Januar 1870

Die Erstausgabe des Erstdrucks ist im digitalen Archiv des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck einsehbar. (Weitere Angaben im einleitenden Abschnitt von „I. Die Quellen“ sowie bei Quelle **A**.)

GA: *Johannes Brahms, Sämtliche Werke*. Ausgabe der Gesellschaft der Musikfreunde, hrsg. von Eusebius Mandelstam und Hans Gál, Band XIX: *Chorwerke mit Orchester III*, Wien/Leipzig 1926⁵ (= „alte Gesamtausgabe“; vgl. zusätzliche Informationen im einleitenden Abschnitt von „I. Die Quellen“).

II. Zur Edition

Die vorliegende Partitur basiert auf dem Erstdruck in 2. Auflage als Hauptquelle **A**, die dortigen Korrekturen von Brahms' Handexemplar der Erstausgabe berücksichtigt sind und somit der authentische Notentext nach den Revisionsmaßnahmen seitens des Komponisten selbst vorliegt. Um Herausgeberentscheidungen zu stützen und alternative Varianten aufzuzeigen wurden die Erstausgabe des Erstdrucks und die alte Brahms-Gesamtausgabe (**GA**) als sekundäre Nebenquellen hinzugezogen. Alle Änderungen und Ergänzungen des Herausgebers gegenüber Quelle **A** sind als Einzelanmerkungen in Teil III des Kritischen Berichts belegt bzw. im Notentext diakritisch gekennzeichnet, insofern darstellbar: ergänzte Bögen und Gabeln für Crescendo/Decrescendo durch Strichelung, Akzidentien sowie Angaben zu Dynamik und Artikulation im Kleinstich (resp. kursiv wie bei *dim.*, *cresc.* etc.), Punkte (Punktierung, Staccato) in Klammern und textliche Ergänzungen (*div.* etc.) kursiv gesetzt.

Die Partitur wurde entsprechend heutiger Editionspraxis modernisiert. Das betrifft u. a. die Akkoladenanordnung, die Bogensetzung sowie die Wiedergabe der Chorstimmen auf einzelnen Systemen. Den Chorstimmen wurde dabei auch der Text jeweils komplett unterlegt. Die Bogensetzung ist zudem konsequenter und bezüglich der Bogenlängen präzisiert. Die Schlüsselung des Erstdrucks konnte mit Ausnahme der Hinzufügung eines Tiefok-

³ „Göthe's“ statt „Goethe's“ und „componirt von“ statt „von“.

⁴ Zudem unter den Titel gesetzte Angaben zur englischen Übersetzung, die aber zum deutschen Gesangstext in der Partitur nicht vorliegt: „Translated into English by R. H. Benson. I [Preise von Partitur und Aufführungsmaterial] I Entd“ Stats Hall. [Entered (= registered) at Stationer's Hall (Angabe zum Schutz des Urheberrechts für Publikationen vor 1924)] I Verlag und Eigentum I von I N. SIMROCK IN BERLIN. I Lith. Anst. V. C. G. Röder, Leipzig“.

⁵ 1949 gab es einen Reprint für den nordamerikanischen Markt, 1965 eine weitere Neuauflage mit Korrekturen von Gál. In der neuen *Johannes-Brahms-Gesamtausgabe* (JBG), erstellt von der Forschungsstelle Kiel in Verbindung mit der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, ist die *Alt-Rhapsodie* bislang (2018) noch nicht erschienen.

¹ „Die Handschrift ist nicht maßgebend, sondern die von mir korrigierte gestochene Partitur!“ Vgl. Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck, „32 Stichvorlagen von Werken Johannes Brahms“, in: *Patrimonia*, Heft 107, 1995, S. 18.

² Margit L. McCorkle, *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1984, S. 223.

tavierungszeichens bei den Tenorstimmen komplett beibehalten werden. Warnakzidentien unterliegen keiner editionskritischen Kennzeichnung im Notentext, so dass ohne Nachweis überflüssige getilgt und notwendige ohne diakritischen Kennzeichnung eingefügt sind. Über den Takt(strich) gehaltene Noten mit Akzidentien erhalten im Erstdruck trotz Haltebogens die Akzidentien nochmals zu Beginn des neuen Taktes. Die Neuausgabe verzichtet darauf. Abgekürzte Angaben zum Ausdruck wie „dol.“ sind ohne Nachweis ausgeschrieben: „dolce“. Die im Erstdruck fehlenden Taktzahlen wurden neben den vorhandenen Buchstaben zur besseren Orientierung hinzugefügt.

Auf polyphone Pausensetzung in Systemen für 2 Instrumente (Fagott I, II etc.) wurde vielfach zugunsten von separierenden Stimmenangaben „I“ und „II“ verzichtet, ebenso bei gleichrhythmischen Verlauf zweier Stimmen in einem System auf Separathaltung, Unisono wurde durch „a 2“ gekennzeichnet; verzichtet wurde ebenfalls auf doppelte Bogensetzung (ein Bogen für gemeinsam gehalte Intervalle/Akkorde) sowie auf doppelte Angaben zu Dynamik etc. Die deutschen Instrumentenbezeichnungen wie „2 Fagotte“ oder „2 Klarinetten in B“ wurden durch italienische wie „Fagotto I, II“, „Clarinetto I, II in Si^b / B“ usw. ersetzt. Fehlende Triolenziffern wurden ergänzt, wie auch Abbrüviaturen bei Triolen etc. weitgehend ausnotiert sind.

Der deutsche Text dieser Partitur-Ausgabe folgt dem Hauptquellentext der Erstausgabe, den Brahms als dreistrophiges „Fragment“ (Strophen 5–7) dem 11-strophigen Gedicht „Harzreise im Winter“ von Johann Wolfgang von Goethe entnommen hat. Goethe hat diesen Hymnus 1777 geschrieben. 1789 ist er erstmals im Druck erschienen im Sammelband *Goethes Schriften. Aelterer Band* (G. J. Göschen, S. 193–197). Wobei McCorkle⁶ neben einer Ausgabe ohne Jahresangabe (keine) die Stuttgarter Ausgabe des J. G. Cotta'schen Verlags (Jahre 1860 bes. *Goethe's Sämmtliche Werke. Neue Ausgabe in sechs Bänden*). Die Orthographie und die Kommasetzung sind modernisiert, auffällige Konventionen gegen die Hauptquelle A sind aber gelegentlich in Fußnoten mit einer Fußnotennummer (Vgl. Johann Wolfgang Goethe *Sämtliche Werke nach Chronologie seines Schaffens*, Bd. 2, S. 193–197) angegeben.

III. Einzelhinweise

Abkürzungen: Fl = Fagott, Ob = Oboe, Clt = Clarinetto, Fg = Fagotto, Cor = Corno, A = Contralto, Cb = Contrabasso, Vc = Violoncello, Violino, Va = Viola, Vc = Violoncello, Zitierfolge: Takt – Seitenzahl – Takt (Note, Pause) – Lesart der Quellen (Signale A, B, GA).
Fehlt beim Zitat paarweise besetzter Stimmen die Unterscheidung durch römische Ziffern, sind beide Stimmen gemeint.


Adagio

| | | |
|----|-----------|--|
| 11 | Fg I 2 | A: Decrescendo-Gabel erst ab 3. In Anpassung zum unisono geführten Vc vorgezogen. |
| 12 | Fg I 1–4 | A: Decrescendo-Gabel geht nur bis 3. In Anpassung zum unisono geführten Vc verlängert. |
| 18 | Vc | Fermate bei unterer Stimme vom Herausgeber ergänzt |
| 21 | A 2 | A: Schreibweise „In's“, während GA „Ins“ schreibt |
| 30 | Fl, Clt 1 | A: Bögen T. 28/29 nach Seitenwechsel nicht übernommen |
| 33 | VI, Va 4 | A: Decrescendogabeln bis zur Viertelpause in T. 34 reichend |
| 38 | A 3 | A, GA: alternative Oberstimme im Kleinstich (keine Herausgeberergänzung) |
| 39 | Clt 4 | A: Bogen nur bis über 3 reichend |

Poco Andante

| | | |
|--------------------|------------|--|
| 48 | A 1 | A: Schreibweise „Ach“ ohne Komma wie im originalen Goethetext; in GA „Ach,“ wie auch in der Reprise von A ab T. 90 |
| 49 | Va 3 | A: es statt <i>d</i> , während GA und auch die Reprise in A (T. 91.3) <i>d</i> setzen (dort Vc statt Va) |
| 51, 81, 128 | A 1 | A: alte Schreibweisen „dess“, „Werth“, „Oeff-ne“ |
| 55 | Vc, Cb | A: Decrescendogabeln nur bis 2; Länge an andere Streicher angepasst |
| | Cb 1 | A: Stichfehler: Statt einem <i>sf</i> ist nur der Ansatz zu einem <i>f</i> erkennbar, in B korrekt <i>sf</i> . |
| 56, 60/61, 98, 100 | A | A: Schreibweise „-hass“ statt dem originalen „-haß“ bei der literarischen Vorlage von Goethe resp. der GA |
| 57 | A 1 | A: falsche Schreibweise „ans“ statt „aus“, in B und GA korrekt „aus“ |
| 61 | VI I 2–4 | GA: ohne Bogen |
| 62 | Fl II | A: ohne Verlängerungspunkt zu <i>ges</i> ² ; in B und GA vorhanden |
| 86 | Va, Vc, Cb | A: „molto cresc.“ statt „cresc. molto“ |
| 94 | Cb | A: Crescendogabel nur bis kurz hinter Note |
| 104 | Clt 1 | A: Pausenzeichen ohne Verlängerungspunkt |
| 105 | Fg II 1 | A: Pausenzeichen ohne Verlängerungspunkt |
| 108–109 | Fl I | A: großer Bogen T. 108.1–109.2 fehlt; stattdessen nur Bogen T. 108.3–109 |

Adagio

| | | |
|---------|----------------------|--|
| 121 | Fg II 2 | A: irrtümlich mit Verlängerungspunkt |
| 122 | T II 2–3 | A: mit Bogen |
| 127 | B I 1 | A: irrtümlich mit Verlängerungspunkt |
| 130 | Fl II, Clt II 1–4 | A: trotz Parathaltung keine eigenen Bögen |
| 132 | T, B 1 | A: Punkt nach „Quelle“ (T. 138 geht der Text mit „neben“ weiter) |
| 134 | Fl | A: Decrescendogabel nur bis zum <i>cis</i> ¹ in Fl II. |
| 134 | Fg | A: Decrescendogabel nur 3. Zählzeit bis nach 4. Zählzeit |
| 141 | Va 10 | A: Decrescendogabel nur bis 7 (an Vc angeglichen) |
| 141 | Fl I 1 | GA: <i>p</i> ; A hingegen ohne <i>p</i> (3 Takte vorher schon gesetzt) |
| 142 | Vc 3–5 | A: Bogen nur 4–5 |
| 143 | Fl 1–2 | GA: ohne Bogen |
| 144ff. | Fl | A: statt „a 2“ (GA) polyphone Doppelhaltung |
| | | A: Crescendogabel erst ab 4; an andere Stimmen angeglichen |
| 147 | T, B | A: Punkt nach „Psal-ter“ statt Komma wie in GA. Letzteres ist richtig ist, da T. 148 der Text mit „Vater“ weitergeht. |
| 155 | B I 1–2 | A: mit Bogen; in GA nicht vorhanden gemäß Silbentverteilung „so“ und „er-“ |
| 157 | Va 9 | A: Decrescendogabel nur bis 6 |
| | Vc 1 | A: Decrescendogabel erst ab 4 |
| 161 | Coro | A: Decrescendogabeln im Sinne einer Rahmendynamik für alle Chorstimmen nur über T I und unter B II; die Neuausgabe setzt für alle Chorstimmen Gabeln |
| 163 | Fl I 2–5 | A: Bogen nur 3–4; GA: ohne Bogen |
| | Fl I 4 | A: ohne <i>b</i> -Akzidenten; GA: <i>es</i> ³ |
| | Fl II, Ob II 2–3 | A: ohne Bogen, vgl. Parallelstelle T. 159 |
| 165 | Fl I 1 | GA: mit „cresc.“ |
| 166–167 | T, B | A: ohne Crescendogabeln (T. 166) und Decrescendogabeln (T. 167.1–2), vgl. Parallelstelle T. 160–161 sowie GA |
| 167–168 | Va, Vc, Cb | GA: Decrescendogabeln setzen früher als in A auf 2. Viertelszählzeit T. 167 an und schließen bereits Ende T. 167. Zudem ist in A „dim.“ gleichzeitig zum Einsatz der Gabeln in der 2. Takthälfte von T. 167 gesetzt, während GA „dim.“ erst T. 168 bringt. |
| 167–169 | A | B: führt T. 167.4–169.3 die Alt-Solostimme unisono zur 1. Tenor-Chorstimme, was in A gestrichen wurde. Daher fehlt in B auch die Dynamikangabe <i>f</i> zur Auftaktnote <i>e</i> ⁷ T. 169.4, die in A T. 169.3 gesetzt ist zum Neuansatz der Alt-Stimme. Das im folgende „dim.“ fehlt ebenso in B. B: |
| | |  |
| 170 | T, B | GA: <i>p dim.</i> statt <i>pp</i> in A |
| 170 | Va | GA: <i>p</i> statt <i>pp</i> in A |
| 174 | Fl, Ob, Clt, Fg, Cor | A: Decrescendogabel nur bis Anfang T. 174 reichend |

⁶ McCorkle 1984 (Anm. 3), S. 221.