

Johannes
BRAHMS

Nänie

op. 82

Coro (SATB)

2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti
2 Corni, 3 Tromboni, Timpani, Arpa (ad lib.)
2 Violini, Viola, Violoncello, Contrabbasso

herausgegeben von / edited by
Rainer Boss

Urtext

Partitur / Full score



Carus 10.398

Vorwort

Im Jahre 1862 hatte Clara Schumann (1819–1896) für die alljährlichen Sommerpausen ein Haus in Baden-Baden gekauft. Johannes Brahms (1833–1897) ließ es sich nicht nehmen, einige Sommeraufenthalte dort zu verbringen. 1865 entdeckte er dabei über Julius Allgeyer (1829–1900, Fotograf/Kupferstecher) Reproduktionen der Kunstwerke des Malers Anselm Feuerbach (1829–1880).¹ Nicht nur, dass sich Brahms für dessen Historienmalerei und antikisierende Bilder (*Iphigenie* ...) begeisterte; er lernte ihn auch persönlich kennen, da Feuerbach, gerade von einer Italienreise kommend, sich 1865 mit seiner Stiefmutter Henriette (1812–1892) ebenso in Baden-Baden eingemietet hatte. Nicht zuletzt ist wohl dieser Bekanntschaft Brahms' Interesse für Stoffe der Antike zu verdanken, die sich in diversen eigenen Werken wie dem *Schicksalslied* wiederfinden.² Offensichtlich erkannte Brahms in künstlerischer Hinsicht, wenn auch auf anderer Ebene, kongeniale Ansätze „in den glanzvollen Farben Feuerbachs bei gleichzeitig strengster Bildarchitektur“.³ Feuerbach verband klassische Formenstrenge mit Stilelementen der Romantik, wobei er die Darstellung von antiken Themen vor allem der griechischen Mythologie bevorzugte und deren moderne Farbbehandlung durch die Plastik klassischer Formen zu bändigen verstand. Das korrelierte mit Brahms' stilistischen Gestaltungsvorlieben.

Als Feuerbach starb, verhielt sich Brahms zwar äußerlich äußerst still und kondolierte nicht in offizieller Form, innerlich war er aber doch bewegt und begann sogleich im Todesjahr 1880 während seines Ferien-Aufenthaltes in der Sommerfrische Bad Ischl mit einer neuen Komposition, vollendet im Folgesommer 1881 in Preßbaum bei Wien. Er stimmte ein Klagelied an auf Worte Friedrich von Schillers (1759–1805) in dem Gedicht *Nänie*. Die antike Totenklage *Nänie* diente als Trauergesang im alten Rom (Seneca der Jüngere ...) und hat bis in die musikalische Neuzeit (Carl Orff ...) Verwendung gefunden. Schillers *Nänie* entstand 1799 in der Epoche der Weimarer Klassik, deren Sujets vielfach aus der griechischen Mythologie entnommen sind. Das Ideal antiker Ästhetik und formenstrenger Dichtkunst ließ Brahms in Erinnerung an die antikisierende Kunst Feuerbachs dieses Gedicht für sein persönliches Klagelied auf den verstorbenen Freund auswählen.

Der Inhalt „Auch das Schöne muss sterben“, wie er gleich zu Anfang des Gedichts als Hauptthese im ersten Doppelpers formuliert ist, wird adäquat durch drei Beispiele aus der griechischen Mythologie in den Doppelpers 2–4 belegt: 1) Orpheus kann seine Braut Eurydike nicht aus der Unterwelt retten. 2) Aphrodite trauert um ihren Geliebten Adonis. 3) Thetis kann ihren Sohn

Achilles nicht vor dem Tod bewahren.⁴ Das Gedicht schließt nach dem großen 17tägigen Klagegesang der Götterwelt im letzten Doppelpers mit der reflektierenden Betrachtung, dass das Schöne nach irdischem Niedergang in der Kunst weiterzuleben vermag: „Auch ein Klagelied zu sein im Mund der Geliebten ist herrlich, denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab.“ Die von Schiller gewählte antike (Doppel-)Versform des Distichons mit dem Wechsel von Hexameter und Pentameter erschien Brahms zudem geeignet, auf Feuerbachs Schaffen einen retrospektiven Blick zu werfen. Dem Verlag teilte er mit.⁵ „Ich wollte das Stück eigentlich dem Andenken Anselm Feuerbachs widmen; verschlei-ere das, indem ich seine [Stief-]Mutter nenne.“

Bereits 1874 hatte der Komponist Hermann Goetz (1840–1876) ebenfalls ein Chorwerk mit Orchester auf Schillers Gedicht *Nänie* geschaffen und 1875 die Partitur im Leipziger Verlag Kistner herausgebracht unter dem Titel „Nenie op. 10“, was schon darauf hindeutet, dass Brahms das Werk vor seiner eigenen Version der *Nänie*, ursprünglich auch „Nenie“ getauft,⁶ gekannt hat. Im Schaffensjahr 1874 hielt sich Brahms in der Sommerfrische Rüschiikon am Zürichsee auf. Dabei hat er die Partitur von Goetz, der in Hottingen bei Zürich lebte, wohl zu sehen bekommen, worauf er bereits begeistert von dem Schiller-Text gewesen sein soll, von der eigenen Vertonung aber vorerst absah, um nicht in einen direkten Konkurrenzkampf mit dem Komponistenkollegen zu gelangen.⁷ Goetz erlitt bereits 1876 einen frühen Tod und konnte somit auch nicht die Wiener Aufführung seines Werkes⁸ erleben, wenige Wochen nach Feuerbachs Tod 1880. Auch wenn Goetz nicht zuletzt aufgrund eigener biographischer Umstände bei der Gestaltung des Klagetextes mehr auf Dramatik setzt, oratorisch durchkomponiert und einzelnen Stimmen bestimmte Rollen über-

¹ Laut Margit L. McCorkle erst „Ende 1871“ (*Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1984, S. 340).

² Constantin Floros, *Johannes Brahms „Frei, aber einsam“. Ein Leben für eine poetische Musik*, Zürich/Hamburg 1997, S. 73.

³ Siegfried Kross, *Johannes Brahms. Versuch einer kritischen Dokumentar-Biographie*, Bonn 1997, Bd. 1, S. 467.

⁴ Erläuterungen des UA-Programms (nach GA zitiert): „Nänie = Klagegesang; des stygischen Zeus = Pluto, der Gott der vom Flusse Styx umfluteten Unterwelt; Geschenk = Als der Sänger Orpheus seine Gattin Eurydike durch den Biss einer Schlange verloren hatte, stieg er in die Unterwelt hinab, und es gelang ihm durch seinen rührenden Gesang, den finsternen Pluto zur Rückgabe derselben zu bewegen. Da aber Orpheus gegen das ausdrückliche Verbot des Schattenbeherrschers nach Eurydike sich umschaute, bevor sie die Oberwelt betreten hatte, wurde sie ihm wieder entrissen; dem schönen Knaben = Der schöne Jüngling Adonis wurde auf der Jagd von einem Eber tödlich verwundet, aus seinem Blute erwuchs die Rose. Aphrodite, die Göttin der Liebe, die ihn lieb gewonnen hatte, betrauerte seinen Tod; die unsterbliche Mutter = Der Heldenjüngling Achilles, Sohn des thessalischen Königs Peleus und der Meeresgöttin Thetis (einer der fünfzig Nereiden, der anmutigen Töchter des Meerereises Nereus), fand bei der Belagerung von Troja, am skäischen Tor, seinen Tod durch einen Pfeil, den ihm der trojanische Königssohn Paris in die Ferse schoss; Orkus = Die Unterwelt.“

⁵ *Johannes Brahms, Briefwechsel*, hrsg. von der Deutschen Brahms-Gesellschaft, Berlin 1907–1922, Nachdruck Tutzing 1974, Bd. XIV, S. 333.

⁶ Im Rahmen der Drucklegung beim Verlag C. F. Peters in Leipzig 1881 wurde dann der von Brahms ursprünglich vorgesehene Titel „Nenie“ (lat. *nenia* resp. *naenia*) geändert zu „Nänie“, weil Brahms das zu „berlinisch“ klang (Kross [s. Anm. 3], Bd. 2, S. 849) und er somit auf den originalen Titel der dichterischen Vorlage von Schiller zurückgreifen konnte, der bei McCorkle (s. Anm. 1), S. 340, wiederum mit „Nenie“ angegeben ist.

⁷ Constantin Floros, „Auch das Schöne muß sterben“. Brahms' *Nänie* op. 82“, in: *Schiller und die Musik*, hrsg. von H. Geyer und W. Osthoff (= Schriftenreihe der Hochschule für Musik Franz Liszt, Bd. 4), Köln/Weimar/Wien 2007, S. 402. Vgl. auch Eduard Kreuzhage, *Hermann Goetz. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1916, S. 104.

⁸ UA 31.1.1875 Zürich, vgl. Georg Günther, *Friedrich Schillers musikalische Wirkungsgeschichte. Ein Compendium*, Stuttgart 2018, S. 168.

trägt, während Brahms sich auf die Dynamik des Grundgedankens „unsterblicher Kunst“ konzentriert, fallen Gemeinsamkeiten auf bei der tonartlichen Disposition (Fis-Dur-Wendung der dem Meer entsteigenden Thetis) und der Schlussgestaltung mit dem Hexameter zum posthumen Trost im „herrlichen Klaglied der Geliebten“, ganz im Gegensatz zur dichterischen Vorlage, die mit dem Pentameter „klanglos im Orkus“ endet.

Brahms' *Nänie* kam in einem Extrakonzert der Züricher Tonhalle am 6. Dezember 1881 im gleichen Monat der Drucklegung bereits zur Uraufführung.⁹ Brahms dirigierte laut dem originalen Konzertprogramm selbst aus dem Manuskript. Der Erfolg ließ rasch weitere Aufführungen des hoffnungsvollen Klagelieds folgen.

In die Zeit von Brahms' symphonischem Schaffen (1876–1885) fallen zwei der Chor-Orchesterwerke: *Nänie* (1881) und *Gesang der Parzen* (1882), die nach der Kantate *Rinaldo* (1863, 1868), dem *Deutschen Requiem* (1868), der *Alt-Rhapsodie* (1869), dem *Schicksalslied* (1871) und *Triumphlied* (1872) zudem auf den kompositorischen Erfahrungen mit groß angelegter autonomer Orchesterpolyphonie aufbauen konnten. So verwundert es nicht, dass polyphone Strukturen in Brahms' Werk zunehmend eine Rolle spielten. In jungen Jahren nahm er bei Clara und Robert Schumann in Düsseldorf wegweisende Erfahrungen für seine kompositorische Zukunft mit. Das intensive Studium barocker Strukturen Bachs, altklassischer Vokalpolyphonie etc. spiegelt sich schließlich auch im Spätwerk wider. Die Integration von kanonischen und fugierten Satzgestaltungen weist darauf hin.

Zudem etablierte sich bis zu seinem letzten Vokalwerk, den *Vier ernsten Gesängen* op. 121 (1896), ein ausdrucksstarkes Kompositionsmodell mit spezieller inhärenter Thematik und Ideologie, das Brahms seit der *Alt-Rhapsodie* zu individuellen Gestaltungsformen mit adäquater harmonisch-tonaler Anlage inspirierte: die finale Wandlung zum Positiven resp. die Metaphysik göttlicher Kräfte, die nach vorangegangenen Qualen auf Erden in einer anderen Welt beistehen. So berichten die ersten drei Klagegesänge von op. 121 über Unrecht, Leid und Tod, während der vierte Gesang mit deutlicher Aufhellung schließt. Ähnlich verhält es sich bei dem 1888 komponierten Lied *Auf dem Kirchhofe* op. 105, das nach düsterer Darstellung in den ersten beiden Strophen in c-Moll die hoffnungsvolle Wandlung nach C-Dur in der dritten Strophe folgen lässt. Auch im *Gesang der Parzen* (nach Goethes *Iphigenie auf Tauris*) widmet sich Brahms dem Schicksalsgedanken. Ebenso verbindet sich im *Schicksalslied* die Inspiration durch eine das unabwendbare Menschenschicksal beschreibende Textvorlage mit subjektiver Weltanschauung, die auf ein gutes Finale setzt. Im Sinne eines übergeordneten Gestaltungsmodells übernimmt Brahms seine individuelle persönliche Umdeutung des antiken Schicksalsbegriffs auch für die Vertonung der *Nänie*, die wiederum entgegen der dichterischen Vorlage positivierend endet.

Wie bei *Alt-Rhapsodie* und *Schicksalslied* hat sich Brahms für eine dreiteilige Form entschieden, die im Schlussteil reprisenartig den Bogen zum Werkbeginn im ersten Teil spannt, dabei aber entspre-

chend variiert, um nach vorangegangenen textlich-inhaltlichen Spannungen und deren adäquater musikalischer Umsetzung die Entwicklung „harmonisch“ wie hoffnungsvoll ausklingen zu lassen. So sind im ersten Teil die ersten vier der sieben Distichen resp. Doppelverse untergebracht mit der Klage um den Tod des Schönen, dargestellt anhand von drei Beispielen aus der griechischen Mythologie. Der zweite Teil ab T. 85 enthält die Doppelverse 5–6 des Schiller-Gedichts mit der Klage der Götter um die Vergänglichkeit des Vollkommenen, und der dritte Teil kehrt mit dem „Tempo primo“ wieder zu Strukturen des ersten Teils zurück, um das letzte Distichon zu vertonen, das mit der Verherrlichung des Schönen posthum schließt. Dass alle drei Teile in Dur gesetzt sind und nur kurze Wege in dramatischere Mollbereiche abzweigen (wobei ein direktes Nebeneinander von Dur und Moll für Brahms' Stil typisch ist, wie beispielsweise in T. 6/7 der Oboenstimme, die von der D-Dur-Terz *fis* zum *f* im Folgetakt wechselt, um die Dur-Stimmung zu dämpfen), weist ohnehin schon auf die Neu-Interpretation der dichterischen Vorlage, deren Klage Brahms in Trost und Verklärung unsterblicher Kunst umzudeuten scheint.

Das Werk setzt „Andante“ an mit einer lyrisch verwobenen instrumentalen Einleitung im 6/4-Takt, die wie in der *Alt-Rhapsodie* und dem *Schicksalslied* in den zunächst einstimmigen Beginn der Gesangsstimmen im Sopran T. 25 mündet. Federführend strukturiert in den Holzbläsern die *p dolce espressivo* vortragende Oboe die Thematik des folgenden Vokalstimmensatzes vor, wobei der variierte Themenkopf zunächst gemäß des Klageliedcharakters mit stufenweise fallender Linie anstatt mit Quintsprung aufwärts beginnt. Ebenso in variiertem Gestalt werden auch schon andere Themenbauelemente wie die Sequenzierung der absteigenden Terzfolge, der in kürzeren Viertelwerten beschleunigte zweite Thementeil sowie der integrierte Oktavsprung in den ersten fünf Takten der Orchestereinleitung vorgestellt und im Folgenden weiter verarbeitet mit systematischer Annäherung an den ersten Einsatz des Originals zur Vertonung des ersten Distichons. Da der Chorbeginn fugiert gesetzt ist, verwundert es auch nicht, dass die Imitationstechnik ebenso in der Einleitung vorbereitet ist wie in den Takten 19–23 blockhaft zwischen Holzbläsern und Streichern durchgeführt.

Mit hymnischer Steigerung setzt die erste Chorflugierung ein, die in aller Pracht der polyphonen Stimmensetzung musikalisch Schönes, kontrapunktische Kunst im höchsten Maße zelebriert und gleichzeitig den Abschied von eben dieser Pracht besingt: „Auch das Schöne muss sterben.“ Die Altstimme setzt gemäß dem Beantwortungs-Prinzip fugierter Imitation im Quintabstand auf *a* mit dem comes nach vollen vier Takten des *dux* ein. Tenor und Bass hingegen imitieren bereits in gesteigerter kontrapunktischer Verzahnung spannungsreich in Engführung ab T. 33, um beim ersten *f*-Höhepunkt T. 38f. den Gipfel musikalischer Schönheit zu erreichen und gleichzeitig den Text zu widerlegen eben mit der Unsterblichkeit solch göttlicher Klangstrukturen höchster polyphoner Kunst.

Das zweite Distichon, das den vergeblichen Versuch von Orpheus, seine Eurydike aus der Unterwelt zu retten, beschreibt, wird wie das erste Distichon fugiert, wobei zwar das Prinzip der Quintbeantwortung beibehalten ist, aber die Einsatzabstände sogleich

⁹ McCorkle (s. Anm. 1), S. 340.

zu Engführungen verkürzt sind und beim vierten Einsatz im Tenor die Umkehrung des Themenkopfes erfolgt. Dieser ist variiert gegenüber der Thematik der ersten Fugierung, der thematische Rest mit Sequenzierungen und Viertelbeschleunigung ist übernommen, was auf die stark gebundene Strukturverwandschaft als Spiegel der außermusikalischen Inhalte verweist. Ebenso schließt das zweite Distichon wie das erste (T. 45/46) in T. 63/64 geradezu modellhaft mit einer Hemiolenbildung, wie auch das dritte und vierte Distichon (T. 73/74, 82/83).

Und erneut nach Generalpause im Chor setzt das dritte Distichon ein mit der romantisch verklärten Darstellung von Aphrodite und Adonis, der an den Folgen einer Jagdverwundung durch einen Eber stirbt. Von den beiden Fugierungen der ersten beiden Distichen ist nun nur noch die paarweise auf Männer- und Frauenstimmen verteilte einfache Imitation geblieben, die nach homophoner Schlussbildung T. 71–74 erneut mit dem vierten Distichon ansetzt, nun aber sehr kontrastreich mit der dramatisierenden Darstellung vom Tod des Achill im *f* der vollen Chor- und Orchesterbesetzung, und das mit einer der wenigen Moll-Partien des Stückes, in diesem Fall fis-Moll. Der dynamische Höhepunkt des Werkes wird *ff* in T. 80f. zur Vertonung der Worte, dass sich „sein Schicksal erfüllt“, erreicht, womit der erste Teil zu den konkreten Beispielen aus der Mythologie dramatisch schließt.

Kontrastreich im getrageneren Tempo (Viertel im Verhältnis 100 zu 76) bei 4/4-Takt und mit Fis-Dur eine Brücke zum vorangegangenen fis-Moll des vierten Distichons schlagend, setzt der Mittelteil an mit der Vertonung des fünften und sechsten Distichons. Dem klassischen Schönheitsideal der Feuerbach'schen Bildenden Kunst vergleichbar steigt der gesamte Chor nahezu unisono in prachtvoller Schlichtheit empor, um das Emporsteigen der Göttin Thetis aus dem Meer musikalisch umzusetzen, begleitet von Wellenfiguren im Pizzicato der Streicher und arpeggierten Triolen der Harfe. Was folgt, ist die Klage um den „verherrlichten Sohn“ Achill, die mit dem zu fallender Linie umgekehrten und variierten Themenkopf des Mittelteilbeginns gestaltet ist (T. 91). Im sechsten Distichon ab T. 97 stimmt die Götterwelt ein in die Klage um die Vergänglichkeit des Vollkommenen im Allgemeinen, wiederum mit variiertem Themenkopfumkehrung und folgendem Nonensprung (T. 98), was ebenso dem Themenrahmen T. 85–87 im Sopran entnommen ist und den dramatischen Inhalt adäquat wie die fallende Diastematik umsetzt. Chromatische Spannungen ab T. 101 verdeutlichen die Trauer darüber, „dass das Schöne vergeht“, wie es besonders eindringlich im *p* des a cappella-Chorsatzes T. 107–109 vorgetragen wird, der zudem gegen Ende der Mittelteilwiederholung (ab T. 119) in gedehnter Form zu den Worten „dass das Vollkommene stirbt“ (T. 137f.) im *pp* geradezu „morendo“ den Abschnitt „aushauchen“ lässt.

Der Schlussteil ab T. 141 kehrt in variiertem Form zum Anfang zurück mit „Tempo primo“, 6/4-Takt und Ausgangstonart D, um das siebente und letzte Distichon in musikalische Strukturen zu verwandeln und somit die dichterische Vorlage neu zu interpretieren. Die orchestrale Einleitung wird auf acht Takte verkürzt und verzichtet auf die vorantreibende Viertelbewegung der Oboenmelodie ab T. 5, womit auch der vorstrukturierte hintere Fugenthementeil wegfällt, was wiederum ankündigt, dass variiert auf die

Chorfugierung des ersten Teils zurückgegriffen wird. So wird dem comes in der Bass-Stimme T. 153 sogleich die enggeführte Imitation des Themenschlusses in Alt und Tenor mitgegeben, um nach einer Generalpause im Chor T. 157 nur kurz auf den „klanglosen Abgang des Gemeinen in den Orkus“ einzugehen, wobei die Thematik der zweiten Chorfugierung des ersten Teils in aufsteigender Originalgestalt (Sopran, Alt T. 158f.), Umkehrung (Tenor, Bass T. 159f.) und folgender stufenweise fallender Sequenzierung noch erkennbar ist. Mit diesem Pentameter schließt das Schiller'sche Original, Brahms hingegen lässt ab T. 162 einen Hymnus auf die Herrlichkeit eines Klagliedes „im Mund der Geliebten“ folgen, indem er den Hexameter des siebenten Distichons nochmals vertont in augmentierten, choralartigen Notenwerten und der mehrfachen Repetition des über die Textvorlage hinausgehenden Finalwortes „herrlich“. Wobei trotz stufenweise fallender diastematischer Linienführung (T. 176f.), die aus der „göttlichen Klage“ des Mittelteils (T. 91f.) sowie deren Ursprung zur „Sterblichkeit des Schönen“ im ersten Teil (T. 38f.) gewonnen zu sein scheint, die „Vergänglichkeit“ in ein ausgesprochen positivierendes Licht getaucht und überwunden ist zugunsten „ewigen Lebens herrlicher Kunst“, wie sie uns Brahms selbst, eben in Erinnerung an Feuerbach, bietet.

Unser Dank gilt allen, die bei den Vorbereitungen zu dieser Edition geholfen haben, insbesondere Stefan Weymar M.A. (Brahms Institut Lübeck) und Dr. Michael Struck (Brahms Gesamtausgabe Kiel).

Auch diese dritte Edition eines Brahms-Werkes möchte ich mit einer Widmung verbinden und meiner Mutter Hedda Theresia Boss zueignen!

Bonn, im Herbst 2020

Rainer Boss

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 10.398), Klavierauszug (Carus 10.398/03),
Chorpartitur (Carus 10.398/05), komplettes Orchestermaterial
(Carus 10.398/19).

The following performance material is available:
full score (Carus 10.398), vocal score (Carus 10.398/03),
choral score (Carus 10.398/05), complete orchestral material
(Carus 10.398/19).

Foreword (abridged)

In 1862 Clara Schumann bought a house in Baden-Baden for annual summer vacations, and Johannes Brahms (1833–1897) made sure to spend several summer breaks there. In 1865, thanks to Julius Allgeyer, he discovered reproductions of works by the painter Anselm Feuerbach (1829–1880). Not only was Brahms enthusiastic about these antique-style paintings (*Iphigenie*), he also became acquainted with the artist personally, since Feuerbach, with his stepmother Henriette, had also rented a room in Baden-Baden in 1865. It is probably not least thanks to this acquaintance that Brahms was interested in antique subjects such as can be found in various of his own works, for example, the *Schicksalslied*: Brahms obviously recognized a congenial approach from an artistic point of view. Feuerbach combined classical formal austerity with stylistic elements of the Romantic period, preferring the depiction of ancient themes, especially those of Greek mythology, and was able to restrain their modern treatment of color through the sculpture of classical forms. This corresponded to Brahms' stylistic design preferences.

When Feuerbach died, Brahms remained silent, but inwardly he was affected and in the same year in which Feuerbach died (1880), he immediately began a new composition while he stayed in the summer resort of Bad Ischl. It was based on Friedrich von Schiller's words in the poem *Nänie*, which in turn was based on funeral songs from ancient Rome, and completed in the following summer of 1881 in Preßbaum near Vienna. Schiller's *Nänie* was written in 1799 in the epoch of Weimar Classicism, whose subjects were frequently taken from Greek mythology. The ideal of antique aesthetics and formally strict poetry led Brahms to choose this poem to express his personal lament for his deceased friend, commemorating Feuerbach's antique art. The idea "even the beautiful die," which is formulated at the very beginning as the main thesis in the first couplet, is appropriately supported by three examples from Greek mythology in couplets 2–4: 1) Orpheus cannot rescue his bride Eurydice from the underworld; 2) Aphrodite mourns her lover Adonis; 3) Thetis cannot save her son Achilles from death. After a lamentation by the world of the gods, the poem concludes in the last couplet with the reflective observation that after earthly decline, beauty can live on in art: "And a song of lament from heart of the loved is glorious, ah, to go songless and silent to Orcus' dark reign." The ancient couplet form of the distich chosen by Schiller with the alternation of hexameter and pentameter also seemed suitable to Brahms for a retrospective view of Feuerbach's work. He told the publisher:¹ "I actually wanted to dedicate the piece to the memory of Anselm Feuerbach; I conceal this by naming his [step-]mother."

As early as 1874, the composer Hermann Goetz had also created a choral work with orchestra based on Schiller's poem *Nänie*. In the same year, Brahms spent a summer retreat on Lake Zurich. There he probably saw Goetz's score, whereupon he is said to have

already been enthusiastic about the Schiller text. Even though Goetz focuses more on drama, through-composing in the manner of an oratorio and assigning certain roles to individual parts, while Brahms concentrates on the dynamics of the fundamental concept of "immortal art," there are similarities in the key disposition (a change to F sharp major accompanies Thetis rising from the sea) and the design of the ending, with the hexameter "song of lament from the heart of the loved" offering posthumous consolation in contrast to the poetic model, which concludes with a pentameter "songless and silent to Orcus' dark reign."

Brahms's *Nänie* was premiered in an extraordinary concert at the Zurich Tonhalle on 6 December 1881, in the same month in which it was published. According to the original concert program, Brahms himself conducted from the manuscript.

Two of the choral-orchestral works fall into the period of Brahms's symphonic oeuvre (1876–1885): *Nänie* (1881) and *Gesang der Parzen* (1882). Following *Rinaldo* (1863/68), the *German Requiem* (1868), the *Alto Rhapsody* (1869), the *Schicksalslied* (1871) and *Triumphlied* (1872), these works were also able to build on compositional experience with large-scale autonomous orchestral polyphony. It is therefore not surprising that polyphonic structures played an increasing role in Brahms's work. The intensive study of Bach's Baroque structures, among others, is ultimately also reflected in the late work. The integration of canonical and fugal movement design points to this. In addition, an expressive compositional model with a particular inherent concept was established, which inspired Brahms from the *Alto Rhapsody* onwards to create individual forms of composition with an appropriate harmonic-tonal structure: the final transformation to the positive, or the metaphysics of divine powers that, after previous torments on earth, assist in another world. Thus Brahms also applied his personal reinterpretation of the ancient concept of fate to the setting of *Nänie*, which in turn ends positively, contrary to the poetic model.

As in the *Alto Rhapsody*, Brahms opted for a ternary form in which the final section spans the arc to the beginning of the work like a reprise, but is varied accordingly in order to allow the development – after previous narrative conflicts and their appropriate musical realization – to end "harmoniously" and hopefully. The first part contains the first four of the seven couplets with the lament for the death of the perfect, illustrated by three examples from Greek mythology. The second part, from measure 85 onwards, contains the couplets 5–6 with the lament of the gods for the transience of the beautiful, and the third part returns to the structures of the first part with the "Tempo primo" to set the last distich to music, ending posthumously with the glorification of the beautiful. The fact that all three parts are set in major and that only short passages branch off into more dramatic minor ranges already indicates a new interpretation of the poetic model, whose lamentation Brahms seems to reinterpret as consolation and transfiguration of immortal art.

¹ Johannes Brahms, Briefwechsel, ed. by the Deutsche Brahms-Gesellschaft, Berlin, 1907–1922, Reprint Tutzing 1974, vol. XIV, p. 333.

The work begins “Andante” with a lyrically interwoven instrumental introduction in 6/4 meter, which leads into the initially unison entry of the vocal parts, soprano m. 25. The oboe is the dominant force in structuring the thematic material of the following vocal setting. The varied primary motive begins with a gradually descending line instead of an ascending fifth leap, in keeping with the character of a lament. Other thematic elements such as the sequencing of the descending thirds, the accelerated second thematic section and the octave leap in the first five bars of the orchestral introduction are also presented in varied form and are subsequently processed further with a systematic approach to the initial use of the original for setting the first distich. Since the beginning of the chorus is set fugally, it is not surprising that the imitation technique is prepared in the introduction as well, for example, the block treatment between woodwinds and strings in mm. 19–23. The first choral fugue begins with ecstatic intensification, celebrating musical beauty in all the splendor of polyphonic voices while at the same time singing a farewell to this very splendor: “The beautiful too must die.” In accordance with the principle of fugal imitation, the contralto (*comes*) responds to the four-bar *dux* at the fifth on *a*. The tenor and bass, on the other hand, already imitate in heightened contrapuntal interlocking, in a tense, tightly woven stretto from measure 33, in order to reach the peak of musical beauty at the first *f* climax in mm. 38f., at the same time refuting the text specifically with the immortality of such divine sound structures of the highest polyphonic art.

The second distich, which describes Orpheus’s vain attempt to rescue Eurydice from the underworld, is fugal like the first one; the principle of the response at the fifth is retained, but the time between entries is immediately shortened to stretti, and in the fourth entry (in the tenor), the primary motive is reversed. This is a deviation from the subject of the first fugato; the remainder of the subject is taken over with its sequencing and quarter-note diminution. This refers to the strong ties of structural relationship as a reflection of the extra-musical content. In the same manner, the second distich concludes with an almost exemplary hemiola formation in mm. 63/64. Once again after a general pause in the chorus, the third distich begins with the romantically transfigured depiction of Aphrodite and Adonis, who dies from the consequences of a hunting wound by a boar. From the two fugues of the first two distichs only simple imitation remains, divided in pairs into male and female voices, which after a homophonic final cadence in mm. 71–74 begin anew with the fourth distich which is the dramatized depiction of the death of Achill, very rich in contrast in a full choral and orchestral *f*; this is one of the few minor sections of the piece, in this case F sharp minor. The dynamic climax of the work is reached in mm. 80f, a *ff* setting of the words “his fate fulfilled,” also closing dramatically the first section dealing with concrete examples from mythology.

The middle section begins with a contrasting, more sustained tempo in 4/4 meter and F sharp major, thus linking to the preceding F sharp minor of the fourth distich. Comparable to the classical ideal of beauty in Feuerbach’s visual art, the entire choir ascends almost in unison in magnificent simplicity to musically translate the ascent of the goddess Thetis from the sea, accompanied by wave figures in the pizzicato of the strings and triplet

arpeggios in the harp. This is followed by the lament for Achilles, the “son now glorified,” which is conceived as a descending line constructed from the inverted and varied principal motive from the beginning of the middle section (m. 91). In the sixth distich from m. 97 onward the world of the gods joins in the lament about the transience of perfection in general, again with a varied principal motive inversion followed by a ninth leap (m. 98), which effectively realizes the dramatic content. Chromatic tensions from m. 101 onwards also illustrate the grief “that the beautiful fades,” as is presented with particular intensity in the *p* of the a cappella choral movement, mm. 107–109, which, moreover, towards the end of the repetition of the middle section (from m. 119 onwards) allows the section to “breathe its last” in an extended setting of the words “that the highest dies” (mm. 137f.), culminating in a *pp* that is almost *morendo*.

The final section from measure 141 onwards returns to the beginning in a varied form with “Tempo primo”, 6/4 meter and the initial key of D, in order to transform the seventh and final distich into musical structures and thus to reinterpret the poetic model. The orchestral introduction is shortened to eight bars and dispenses with the driving quarter-note movement of the oboe melody from m. 5 onwards, thus also omitting the pre-structured second part of the fugue subject, which in turn makes it clear that the choral fugue from the first section will be referred back to and varied. Thus the *comes* in the bass voice, m. 153, is immediately accompanied by a stretto imitation of the theme conclusion in contralto and tenor, and after a general pause in the chorus in m. 157 only briefly discusses the “songless and soundless” descent of inferior things into “Orcus’ dark reign”; all the same, the theme of the second choral fugue from the first section in its original ascending form (soprano, contralto mm. 158f.), inversion (tenor, bass mm. 159f.) and the subsequent stepwise descending sequence is still recognizable. The Schiller original closes with this pentameter, while Brahms, on the other hand, adds a hymn to the glory of a “lament from heart of the beloved” from m. 162 onwards, by setting the hexameter of the seventh distich to music once again in augmented, chorale-like note values and multiple repetitions of the final word “glorious”, which moves beyond the original text. Whereby, in spite of a gradually descending diastematic line (mm. 176f.), which seems to have been derived from the “divine lament” of the middle section (mm. 91f.) as well as from its origin in the “mortality of the beautiful” of the first section (mm. 38f.), the “transience” is bathed in an emphatically positive light and overcome in favor of “eternal life of glorious art,” as is presented to us by Brahms himself, specifically in memory of Feuerbach.

Our thanks go to Stefan Weymar M.A. (Brahms Inst. Lübeck) and Dr. Michael Struck (Brahms GA, Kiel).

I would like to add a dedication to this third edition of a Brahms work as well, to my mother Hedda Theresia Boss!

Bonn, autumn 2020

Rainer Boss

Translation: Gudrun and David Kosviner

Nänie

op. 82

Johannes Brahms (1833–1897)

Text: Friedrich von Schiller (1759–1805)

English version: Mrs. J. P. Morgan (1845–1920?)

Andante $\text{♩} = 100$

Flauto I, II
p dolce

Oboe I, II
p dolce espressivo

Clarinetto I, II
in La / A
p dolce

Fagotto I, II
p

Corno I, II
in Re / D
p dolce

I, II
Trombone
III

Timpani
in Do# - Fa#
cis-Fis

Arpa*

Soprano

Alto

Tenore

Basso

I
Violino
p

II
p

Violino
pizz.
p

Contrabbasso
pizz.
p

arco
p

arco

* Wenn möglich, mehrfach besetzt / *If possible, more than one*

Aufführungsdauer / Duration: ca. 14 min.

© 2021 by Carus-Verlag, Stuttgart – 1. Auflage / 1st Printing – CV 10.398

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

Fl *pp* *p* *f* *p*

Ob *pp* *p* *f* *p*

Cltr *pp* *p* *f* *p*

Fg *pp* *p* *f* *p*

Cor *pp* *p* *f* *p*

VI *pp* *mf* *p*

Va *pp* *mf* *p*

Vc *mf*

Cb *mf*

pizz.

13 **A**

Fl *p dolce* *dim.* *p*

Ob *p dolce* *dim.* *p*

Cltr *p dolce* *dim.* *p*

Fg *p* *dim.* *p*

Cr *p* *dim.* *p*

Vc *dim.* *dim.* *dim.*

Cb *dim.* *dim.* *dim.*

a 2

Fl
Ob
Cl
Fg

Cor
Trb

S
A
T
B

VI
Vc
Cb

PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Trb

S

A

T

B

Cb

ster - - - - - must - die, - - - - -

too - - - - -

das Schö - ne muss ster -

ven the beau - ti - ful die, -

ach

nd

Schö - ne muss ster

beau - ti - ful too - - - - - must -

Fl
Ob
Cltr
Fg
Cor
Trb

S
A
T
B

cresc. ben, er - ben, ster - ben,
die, e, die,

cresc. die, ben, oen, ben, ster - ben, auch
die, e

p cre ne muss ster
ti - ful die,

das the Schö - ne muss ster
beau - ti - ful die,

VI
Vc
Cb

. poco a poco

p cresc. poco a poco arco

p cresc. poco a poco

PROBENPARTIUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

37

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Trb

S

A

T

B

Cb

f

cresc.

a 2

auch das Schö
e - ven the beau

ben! Das Men - schen und Göt - ter be -
What men and gods has

das Schö - ne, das Sch
- ven the beau - ti - ful, the beau

ne muss ster - ben! Das Men - schen und Göt - ter be -
- ti - ful die! What men and gods has

ben, ster die, - ben! Das Men - schen und
What men and

das Schö - ne muss ster - ben! Das Men - schen und
ven the beau - ti - ful die! What men and



Fl
Ob
Clf
Fg

Cor
Trb

S
A
T
B

zwin - get, nicht die e - her - ne B. si - schen Zeus.
con - quered not the i - ron hea gi - an Jove.

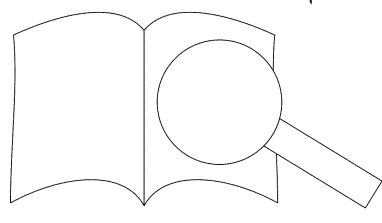
zwin - get, nicht die e - her - ne Brust rührt es des sty - gi - schen Zeus.
con - quered not the i - ron heart, melts not the Sty - gi - an Jove.

Göt - ter be - zwin - ne - ne Brust rührt es des sty - gi - schen Zeus.
gods has con - quered her heart, melts not the Sty - gi - an Jove.

Göt - ter be - zwin - ne - ne Brust rührt es des sty - gi - schen Zeus.
gods has con - quered her heart, melts not the Sty - gi - an Jove.

VI

Vc
Cb



PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Trb

S

A

T

B

Cb

p

p

p

p

p

p

p

Ein - mal nur er -
On - ly once, for

Ein - mal
On - ly

Ein - n.
Or

die Lie - be den Schat - ten-be - herr - scher, den Schat -
for love, the Mon - arch of Shad - ows re - lent - ed, the Mon - arch of

52

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Trb

S

A

T

B

VI

Vc

Cb

weich - te die Lie - be den Schat - ten - be - herr - scher, den Schat - ten - be - herr -

love, for love, the Mon - arch of Shad -

nur er - weich - te die Lie - be, die Lie - be

once, for love, for love, for love

Ein - mal nur er Lie - be, die Lie - be

On - ly once love, for love

Shad - te die Lie - be den Schat - ten - be - herr

for love the Mon - arch of Shad

cresc.

mf cresc.

f

a 2

mf cresc.

cresc.

mf cresc.

mf cre

f

p

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.



PROBENFÜR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

57

Fl

Ob

Cl^t

Fg

Cor

Trb

S

A

T

B

Cb

Schat-ten - be - herr - - - scher noch, streng, an der
 Mon - arch of Shad - - - ows. old call'd back, at the
 scher, den Schat - t. und an der Schwel - le, der
 ows, the Mon - arch. But at the thresh - old, the
 den Scha - - - e - h. mer, und an der Schwel - le noch, an der Schwel - le noch,
 the Mon - arch. ows. But at the thresh - old call'd, at the thresh - old call'd,
 - - - oe - herr - - - scher, und an der Schwel - le, der Schwel - le noch,
 of Shad - - - ows. But at the thresh - old, the thresh - old he

61

D

a 2

p

fp

p

fp

fp

fp

p dolce

p dolce

pizz.

p

pizz.

p

fp

fp

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Trb

Arpa

S

A

T

B

V1

Vc

Cb

Schwel - le noch, streng, rief
thresh - old call'd back, call

Schwel - le noch, streng
thresh - old call'd back

streng, rief er
back, he

stren
call'

rück sein Ge - schenk.
back his gift.

rück sein Ge - schenk.
back his gift.

rück sein Ge - schenk.
back his gift.

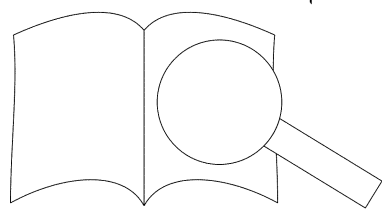
Nicht stillt A - phro -
Aph - ro - di - te

Nicht stillt A - phro -
Aph - ro - di - te

Nicht stillt A - phro -
Aph - ro - di - te

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Trb

Arpa

S

A

T

B

VI

Cb

p

p dolce

p dolce

dolce

dolce

Nicht stillt
Aph - ro

Nicht sti. - ro
Aph - ro

di - te dem schö - n
stanch - es not

di - te de
stor

en

die Wun - de,
el wound,

Wun - de,
wound,

ö - nen Kna - ben die
te stanch - es not the

dem schö - nen Kna - ben die
ro - di - te stanch - es not the

dolce



* Divided in absence of a harp

PROBEPAPIER
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

70

Fl *p dolce*

Ob

Cltr *p dolce*

Fg

Cor

Trb

Arpa

S *dolce*
 Wun - de, die in den der E - ber - ge -
 wound, de, which in th el boar - ber - has

A *dolce*
 Wun - de, die in de, her rau - sam - der E - ber - ge -
 wound, de, in t' y the cru - el boar - ber - has

T *dolce*
 en Leib grau - sam - der E - ber - ge -
 ly bod - y the cru - el boar - ber - has

B *dolce*
 i zier - li - chen Leib grau - sam - der E - ber - ge -
 the love - ly bod - y the cru - el boar - ber - has

VII

Vc

Cb



PROBENUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

82 **Più sostenuto** ♩ = 76

Fl *ff* *f* a 2

Ob *ff* *f* a 2

Cltr *ff* *f* a 2

Fg *ff* *f*

Cor

Trb *f*

Timp *f*

Arpa *ff* *f* sempre

S
Schick - sal - er - füllt.
fate ful - fill - ed. A - ber sie

A
Schick - sal - er - A - ber sie
fate ful - fill But from the

T
Schick - sal A - ber sie
fate f But from the

B
S A - ber sie
But from the

Più sostenuto ♩ = 76

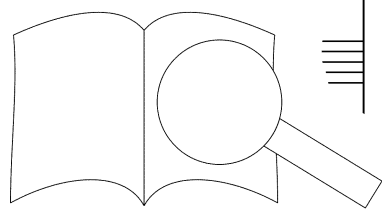
pizz.

f *pizz.*

ff *f*

Cb *ff* *f*

PROBENPAKUNGEN
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



90

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Trb

Timp

Arpa

S

A

T

B

Cb

die Kla um den ver
in loud ment - ing mourns for the
und and ge hebt an um den ver
and she mourns, she mourns, mourns for the

f

a 2

f

f

f

99

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Trb

Timp

Arpa

S

A

T

B

Cb

p

cresc.

p cresc.

f

nen die Göt-ter, see, Göt-tin-nen al-le, die Göt-tin-nen al-

the gods, see, the god-dess-es all, the god-dess-es all,

nen die the we- nen die Göt-tin-nen al-le, die Göt-tin-nen al-

the god-dess-es all, the god-dess-es all,

wei- nen die Göt-tin-nen al-le, al- es- all,

mourn the god-dess-es all, the god-dess-es all,

urn the gods, see, how mourn the god-dess-es all,

cresc.

cresc.

cresc.



Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Trb

Timp

Arpa

S

A

T

B

Cb

p cresc. *sf*

p cresc. *sf*

p cresc. *sf*

p cresc. *a* 2 *sf* *a* 2

p cresc. *sf*

p cresc.

p cresc.

p cresc.

p cresc.

p cresc.

p cresc.

p cresc. *sf*

p cresc. *sf*

p cresc. *sf*

p cresc. *sf*

dass das das Voll - kom - me - ne stirbt.
 mourn that the high - est - dies.

das Voll - kom - me - ne stirbt, das Voll - kom - me - ne stirbt.
 that the high - est - dies, that the high - est - dies.

das Voll - kom - me - ne stirbt, das Voll - kom - me - ne stirbt.
 that the high - est - dies, that the high - est - dies.

das Voll - kom - me - ne stirbt, das Voll - kom - me - ne stirbt.
 that the high - est - dies, that the high - est - dies.

at in. ot, dass das Voll - kom - me - ne stirbt.
 es, mourn that the high - est - dies.

p cresc. *sf* *p*

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

p cresc. *sf* *p* cresc.



Fl a 2
 Ob a 2
 Clt
 Fg
 Cor
 Trb
 Timp
 Arpa
 S
 A
 T
 B
 VI
 Vc
 Cb

f cresc.
f cresc.
f cresc.
f cresc.
p
p
p
f
f cresc.
f cresc.
f cresc.
f cresc.
f cresc.
f cresc.
f cresc.
f cresc.
f cresc.
f cresc.

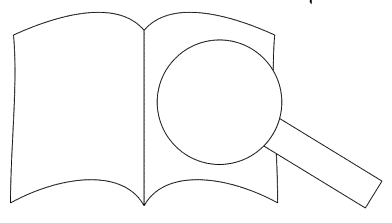
Sie - he, da wei ter, es wei - nen die Göt - tin - nen
 See, how mourn see, how mourn the god - dess - es

Sie - he, da Jöt - ter, es wei - nen die Göt - tin - nen
 See, how gods, see, how mourn the god - dess - es

Sie die Göt - ter, es wei - nen die Göt - tin - nen
 See, the gods, see, how mourn the god - dess - es

1 3 3
 mourn - nen die Göt - ter, es wei - nen die Göt - tin - nen
 the gods, see, how mourn the god - dess - es

PROBENPAPIER
 Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



123

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Trb

Arpa

S

A

T

B

Cb

al - le, dass - ne ver - geht,
 all, - le, mourn - ti - ful fades,

al - le s as Schö - ne ver - geht, dass
 all, - le .nat the beau - ti - ful fades, and

al - le das Schö - ne ver - geht, dass
 all, - le .nat the beau - ti - ful must fade,

dass das Schö - ne ver - geht,
 mourn that the beau - ti - ful

PROBENPAPIER

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



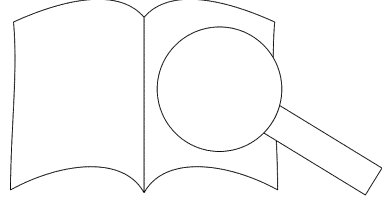
Fl
Ob
Clt
Fg
Cor
Trb
Arpa
S
A
T
B
VI
Vc
Cb

dass — das Voll — kom
 mourn — that the — high
 das — Voll
 the — high
 das —
 that —
 me - ne stirbt,
 est — dies,
 gh - me - ne stirbt,
 est — dies,

f a 2
f a 2
f
mf
mf
f
f
f *dim.*
f *dim.*
f *dim.*
f *dim.*

PROBENPAPIER

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Fl
Ob
Cltr
Fg

Cor
Trb

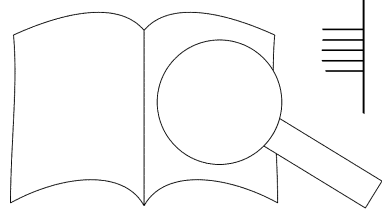
S
A
T
B

Cb

musical score with vocal lines and instrumental parts (Fl, Ob, Cltr, Fg, Cor, Trb, S, A, T, B, Cb). Includes lyrics in German and English, dynamic markings (p, mp, pp, dim.), and performance instructions (mp espressivo).

Lyrics:
 S: das Schön - das Voll -
 the beau - the high - est,
 A: dass - a e
 that - the ful
 T: da schö - er - geht,
 er ful fades,
 B: Schön - ne ver - geht,
 e beau - ti - ful fades,
 dass the das Voll -
 that the high - est,

PROBENPARTIEN
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Tempo primo

Fl *p dolce*

Ob *p dolce espressivo*

Cltr *p dolce*

Fg *p dolce*

Cor *p dolce*

Trb

S *dim.*
kom - me - ne stirbt.
high - est - dies.

A *dim.*
kom - me - ne stirbt.
high - est - dies.

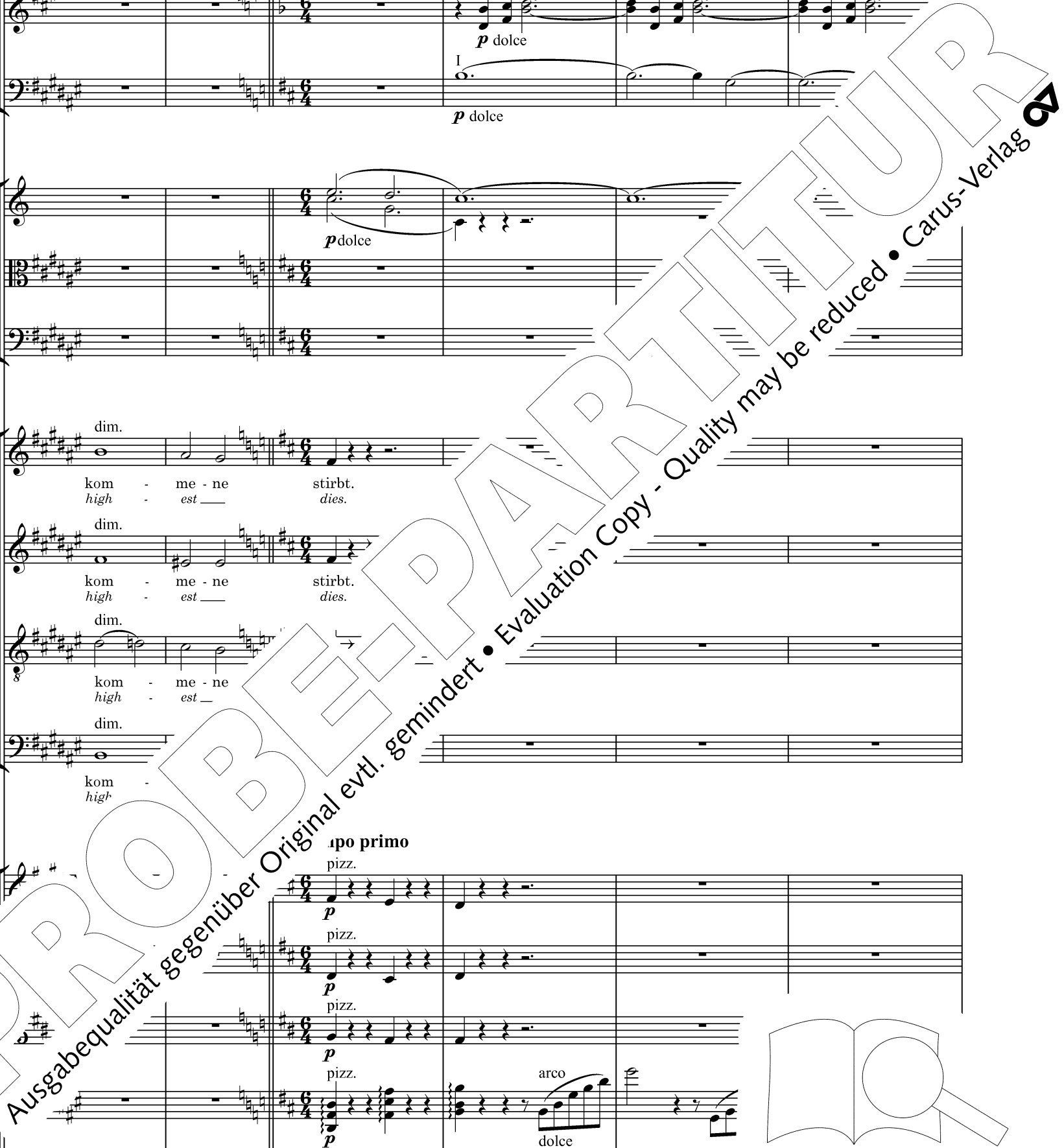
T *dim.*
kom - me - ne
high - est -

B *dim.*
kom
high -

Vi *mpo primo*
pizz.
p
pizz.

Vc *p*
pizz.
arco
dolce

Cb *p*
pizz.



145

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Trb

S

A

T

B

Cb

pizz.

arco

p

cresc.

f

p

a 2

H

Auch ein
And a

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Trb

Timp

S

A

T

B

Cb

cresc.

cresc.

cresc.

f

f

f

f

f

dim

f

p

f

p

p

p

f

p

f

p

f

p

f

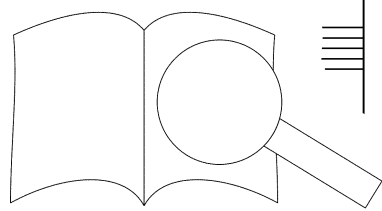
fp

f

fp

herr - lich, herr - lich, denn das Ge - mei - ne geht
 glo - rious, glo - rious, ah, to go song - less and
 herr - lich, herr - lich, denn das Ge - mei -
 glo - rious, glo - rious, ah, to go song -
 herr - lich, denn das Ge - mei -
 glo - rio - rious, ah, to go song -
 seir is glo - rious, denn das Ge - mei -
 r to go song -

PROBE PAPIER
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Fl
Ob
Cl
Fg

Cor
Trb

Timp

S
A
T
B

klang - los zum Or - kus - hin
si - - - lent to Or - cus' - de

klang - los zum Or kus -
si - - - lent to Or 'us' -

- ne geht klang
- less and si

- r

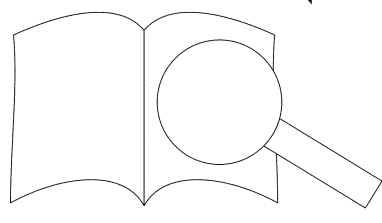
And
And
And

sign.
p sempre

reign. Auch ein Klag
And a song - - - - -
of la -

VI
Vc
Cb

pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Fl *pp* *a 2* cresc.

Ob *pp* cresc.

Clt *pp* cresc.

Fg *pp* cresc.

Cor cresc.

Trb cresc.

Timp

S *p* cresc. *f* *espressivo*
 Auch ein r sein im Mund der Ge-lieb-ten, im
 And a ment from heart of the lov-ed, from

A lied zu sein. Klag- lied zu sein im Mund der Ge-lieb-ten, im
 of la-me song of la-ment from heart of the lov-ed, from

T lied, zu ein a Klag- lied zu sein im Mund der Ge-lieb-
 ment, of la-ment from heart of the lov-

B *cresc.* *f* *espressivo*
 lied zu sein im Mund der Ge-lieb-ten, im
 of la-ment from heart of the lov-ed, from

Cb



Fl
Ob
Cl
Fg

Cor
Trb

Timp

S
A
T
B

Mund der Ge-lieb-ten, im Mund der Ge-lich,
heart of the lov-ed, from heart of lov-rious,

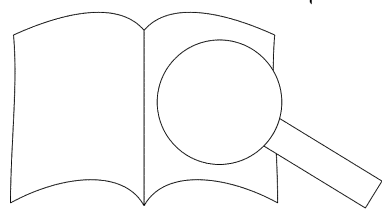
Mund der Ge-lieb-ten, im Mur der-lich,
heart of the lov-ed, from he of is herr glo-lich,
rious,

ten, der Ge-lieb ed, of the lov-lich, herr-lich, herr-glo-lich, rious, rious, glo-

Mun Ge-lieb-ten, ist herr-lich,
hear the lov-ed is glo-lich, rious,

Vc
Cb

PROBE PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Trb

Timp

Arpa

S

A

T

B

Cb

herr - lich.
glo - rious.

herr - lich.
glo - rious.

herr - lich.
glo - rious.

herr - lich.
glo - rious.

herr - lich.
glo - rious.

herr - lich.
glo - rious.

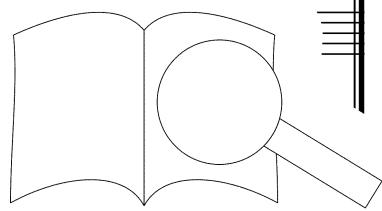
arco

arco

pizz.

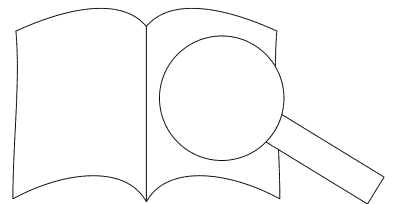
arco

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Kritischer Bericht

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Johannes Brahms' *Nänie* op. 82 wird hier in einer neuen Urtextausgabe vorgelegt, die auf dem Partitur-Erstdruck als Hauptquelle (Sigle: **A**) von 1881 basiert. Diese Erstausgabe erschien nicht wie üblich bei N. Simrock in Berlin, sondern beim Verlag C. F. Peters in Leipzig, wodurch ein Versprechen eingelöst wurde, das Brahms dem Verlagsinhaber Max Abraham gegeben hatte. Wie Margit McCorkle im Brahms-Werkverzeichnis¹ zur Chronologie der Herausgabe beschreibt, ging das Procedere vom Angebot bis zur Publikation schnell voran: Am 23. September 1881 sprach Brahms den Verlag konkret an auf die Publikation des neuen Werkes, noch im Spätherbst (Dezember) des gleichen Jahres kam es heraus unter den Plattennummern 6525–6528 für Partitur, Klavierauszug, Chor- und Orchesterstimmen.

Zur Vorgeschichte der Drucklegung ist Folgendes zu berichten: Bereits für den 22. August 1881 ist ein Manuskript belegt, das Brahms an Theodor Billroth schickte. Am 3. Oktober kündigte der Komponist dem Verlag Chor- und Streicherstimmen an mit der Bitte um Abzüge (nur Streicher) für eine chorlose Orchesterprobe am 19. Oktober in Meiningen. In der gleichen Zeit zu Anfang Oktober machte Brahms auch Heinrich von Herzogenberg mit dem Werk vertraut, der sich um die Stichvorlagen kümmerte. Ein reger Briefwechsel mit dem Verleger Abraham regelte weitere Korrekturen wie die Änderung des Titels von „Nänie“ zu „Nenie“ und die Gestaltung der Widmung auf dem Titel mit einer Lorbeerumrahmung des Namens „Feuerbach“, die wiederum getilgt wurde und sich nur auf einigen frühen Klavierauszügen erhalten hat. Zudem bestätigte Brahms am 5. November den Erhalt der Korrekturaufzeichnungen, woraufhin die Partitur-Stichvorlage (die zum Klavierauszug weitere Editionsstufen vor dem Druck haben.

Zur Bewertung der Quellenrelevanz der Vorstufen vor dem Druck der Stichvorlage wird auf die Partitur-Stichvorlage der Stadt Leipzig² (Vorbr.) verwiesen, die enthält noch die alte Titel-Variante „Nenie“ der Dichtung von Friedrich Schiller, die in Blei geschrieben wurde, wobei Brahms ebenso der alte Titel in den Vorstufenqualitäten des Manuskripts um die alte Brahms-Gesamtausgabe anziehung dieser Quelle verzichtet. In beiden erhaltenen Korrekturabzügen, die als in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig von der Stichvorlage unterscheidet. Der zweite Abzug ist in Wien im Archiv der Gesellschaft der Musik-

freunde.³ Und da sämtliche Eintragungen und Korrekturen beider Abzüge im Erstdruck berücksichtigt resp. mitgeteilt sind, sah die alte Gesamtausgabe zu Recht davon ab, diese Vorstufen für den Beleg anderer, früherer Lesarten extra zu dokumentieren.

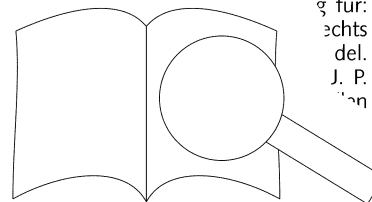
Brahms' Handexemplare der Erstdrucke enthalten Korrekturen vom Komponisten selbst, auf die die ersten Konzertaufführungen fußten. In der Vorrede wiederum die **GA** dazu auf: „Nachträglich ist das Handexemplar nicht.“⁴ Und die Korrektur bei McCorkle⁵ sich auf die Korrekturen bezieht, die eher vor dem Druck muss auch das Handexemplar.

Neben der alten C-Fassung sind traglichen Stellen zu Rate zu gehen. Weitere Nebenquellen zur Partitur sind das Digitalarchiv des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck, das Erstdrucke der Chorstimmen und Orchesterstimmen (Plattenummern 6525–6528) und nochmals die Bedeutung für diese neue Ausgabe mit

der Partitur nach der dichterischen Vorrede Schiller mit dem gegenüber der ursprünglich im Folioformat erschienenen Titel-Variante „Nenie“ korrigierten und unter dem Werknamen „Nänie“ unter der Plattennummer 6525–6528 bei C. F. Peters in Leipzig heraus. Der Erstdruck ist im Digitalarchiv des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck verfügbar.⁶ Der komplette Titel der Partitur im Folioformat lautet: RAU HOFRATH | Henriette FEUERBACH zugeeignet. | NÄNIE | von | FRIEDRICH SCHILLER | für | Chor und ORCHESTER | (Harfe ad libitum) | von | JOHANNES BRAHMS. | Op. 82.⁷ Der Notentext folgt auf S. 3 bis 29.

Das 19-zeilige Notensystem ist eingeteilt von oben nach unten (Instrumenten- und Stimmenbezeichnungen in originaler Schreibweise):

- 3 Nachlass Brahms V 26565 / H 29597 (ebd. S. 341).
- 4 Vgl. den Revisionsbericht mit quellenkritischen Angaben zur Edition *Johannes Brahms, Sämtliche Werke*. Ausgabe der Gesellschaft der Musikfreunde, hrsg. von Eusebius Mandyczewski und Hans Gál, Band XIX: *Chorwerke mit Orchester III*, Wiesbaden/Leipzig 1926 (= „alte Gesamtausgabe“ **GA**).
- 5 McCorkle (s. Anm. 1), S. 342.
- 6 https://brahmsinstitut.de/Archiv/web/bihl_digital/jb_werkekatalog/op_082.html.
- 7 Zudem unter den Titel gesetzte Angaben über die Rechte und den Urheber: „Eigentum des Verlegers (registered) at Stationers' Hall für Publikationen vor 1924) | LEIPZIG | Lith. Anst. v. C. G. Röder, Leipzig Morgan.“ „Virginia Woods Morgan wie <https://opacplus.bsb-muenchen.de/ocx?URL=https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63888-p0011-9> men „Mrs. J. P. Morgan“ die Überlieferung der Initialen ihres Ehemannes „Johannes“ (Komponist) Verwendung fanden.“



¹ McCorkle, Johannes Brahms. *Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1984, S. 340f.
² BSB 545 (ebd. S. 341).

- 37 A 4–5 B: für die englische Übersetzung „Beau-[ti-ful]“ zusätzlicher Bogen (fehlt in A)
- 40 A 1–3 B: für die englische Übersetzung „die!“ zusätzlicher Bogen (fehlt in A)
- 40 B 1–2 A, B: für die englische Übersetzung „die!“ fehlt zusätzlicher Bogen
- 56 T 4–5 B: Bogen für die englische Übersetzung „Love!“ (fehlt in A)
- 57 B 5 B: Warnakzidens # vor cis fehlt
- 60 A 1 B: *f* fehlt
- 63–64 S, A, T B: für die englische Übersetzung „gift!“ zusätzlicher Bogen (fehlt in A)
- 64 Clt II 2 A: *p* fehlt, in GA vorhanden
- 65 VI II A: „pizz.“ fehlt, in C und GA vorhanden
- 67 S, A 1 B: „dolce“ fehlt, in A und GA vorhanden
- 67 VI I A: „getheilt“, in C „divisi“. Die Noten in T. 65–66 sind in beiden Quellen nur im unteren System der VI I notiert, aber in C ist „divisi“ eindeutig durch Beschriftung erst in T. 67 präzisiert.
- 70 Fl II 1 A: „dolce“ fehlt, in GA vorhanden
- 71 B B: „dolce“ fehlt, in A und GA vorhanden
- 71 VI I A: „dolce“ (fehlt in GA), in C „dol.“
- 74 VI, Va, Vc C: „cresc. molto“ statt „cresc.“ (A und GA)
- 77 T 1–2 C: für die englische Übersetzung „hero“ zusätzlicher Bogen (fehlt in A)
- 83–84 Va 4 A: Bogenansatz fehlt bei Seitenumbruch (S. 15–16)

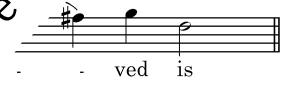
Più sostenuto

- 85 Vc A, C: „a2“ gesetzt zur Stimmenteilung (fehlt in GA)
- 85 Arp C: Harfenstimme enharmonisch verwechselt notiert in Ges-Dur statt im originalen Fis-Dur der Hauptquelle A. Zudem gehen in C die triolischer Dreiergruppen von T. 85 bis 87.6, während in A die Sechsergruppen schon Anfang T. 87 beginnen.
- 90 A, T 3 A: englische Übersetzung „the“ statt „a“
- 101–102 Fl, Ob II 3 ff. A: Bogen fehlt (in GA vorhanden)
- 105–106 VI II C: Decrescendogabel fehlt
- 107 VI, Va C: *pp* (fehlt in A und GA)
- 115 Vc C: *p* fehlt
- 117 VI I C: Staccatopunkt fehlt
- 117 Cb C: *fp* statt *sfp*
- 119 VI I C: „cresc.“ (fehlt in A) an sämtliche Instrumente (Flöte, Oboe, Klarinetten, Fagott, Horn, Trompeten, Posaunen, Tuba, Chor)
- 120 T B: andere Textfassung (in A: „und veränderter Text“)
- 122 VI, Va, Arp C: „z“ und „h“ in Text
- 123 A C: englische Übersetzung
- 124 A C: „g“ und variierter Text der
- 125f. T C: „g“ und variierter Text der

- 126–127 Va 11 C: T. 126.11 und 127.2 *d'* mit \sharp statt *cisis*¹ mit Doppelkreuz (A und GA), daher auch T. 127.5 *dis*¹ mit \sharp
- 130 Va C: „arco“ fehlt
- 132–133 A, T, B 3 ff. B: *p* statt *mp*
- 140 S, A, T, B 1–2 A: für die englische Übersetzung „High-est“ zusätzliche Bögen

Tempo primo

- 152–153 S 4f. B: Bogen nur T.152.4–6 statt bis T.153.3
- 153–154 Va 3 ff. C: Bogen T. 153.3 bis 154.1 gen 154.1–2 fehlt
- 157 T 2 A, B: Warnakzidens \sharp vorhanden
- 157–158 Cb 2 ff. C: Akzente (>) fe'
- 160 B 3 B: Warnakzidens \sharp
- 162 Vc C: tranquill'
- 162 Cb C: *p* fehlt
- 166 S B: *p f*
- 171 A 3 B: „g“
- 172–173 A C: „ed“ über die



- 177 C: „g“ fehlt vor a
- C: Zeichen (fehlt in A und GA)
- C: „g“ Zeichen (fehlen in A und GA)
- C: fehlt

