

# JOHANNES BRAHMS

NEUE AUSGABE SÄMTLICHER WERKE

Herausgegeben vom  
Musikwissenschaftlichen Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel  
in Verbindung mit der Johannes Brahms Gesamtausgabe e. V.  
und der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

SERIE IV  
ORGELWERKE

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN



**JOHANNES BRAHMS**

**ORGELWERKE**

HERAUSGEGEBEN VON  
**GEORGE S. BOZARTH**

UNTER MITARBEIT VON  
**JOHANNES BEHR**

2015

**G. HENLE VERLAG MÜNCHEN**

*Editionsleitung:*  
*Forschungsstelle der Johannes Brahms Gesamtausgabe*  
*am Musikwissenschaftlichen Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel:*  
*Siegfried Oechsle (Projektleiter), Michael Struck, Katrin Eich, Johannes Behr, Jakob Hauschildt*

*Wissenschaftlicher Beirat:*  
*Otto Biba, Gernot Gruber, Robert Pascall, Wolfgang Sandberger*

*Die Editionsarbeiten werden gefördert durch*  
*die Union der deutschen Akademien der Wissenschaften,*  
*vertreten durch die Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz,*  
*aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung, Berlin/Bonn,*  
*und des Ministeriums für Soziales, Gesundheit, Wissenschaft und Gleichstellung des Landes Schleswig-Holstein.*  
*Darüber hinaus finanziert das Österreichische Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung*  
*eine halbe Mitarbeiterstelle, die an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien angesiedelt ist.*  
*Die Peter Klöckner-Stiftung sowie die Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung ermöglichten*  
*die Erstellung einer Datenbank zur Brahms-Rezeption in vier deutschen Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts.*

# INHALT

	<i>Seite</i>
Vorwort .....	VII
Abkürzungen und Sigel .....	VIII
<b>Einleitung</b>	
Vorbemerkung .....	XII
<b>Fuge as-Moll WoO 8</b>	
Entstehung der ersten Fassung .....	XII
Publikation der Druckfassung .....	XV
Erste Aufführungen .....	XXI
Frühe Rezeption .....	XXII
<b>Choralvorspiel und Fuge über „O Traurigkeit, o Herzeleid“ WoO 7</b>	
Entstehung der ersten Fassung des Choralvorspiels .....	XXII
Entstehung der Fuge .....	XXV
Publikation .....	XXVII
Erste Aufführungen und frühe Rezeption .....	XXVIII
<b>Elf Choralvorspiele op. posth. 122</b>	
Entstehung .....	XXIX
Posthume Publikation .....	XXXIV
Erste Aufführungen .....	XXXVI
Frühe Rezeption .....	XXXVII
<b>Präludium und Fuge a-Moll WoO posth. 9</b> .....	XXXVIII
<b>Präludium und Fuge g-Moll WoO posth. 10</b> .....	XLI
<b>Zu den in WoO 7 und op. posth. 122 verwendeten Chorälen</b> .....	XLII
Danksagung .....	XLVIII
<b>Zur Gestaltung des Notentextes</b> .....	XLIX
Fuge as-Moll WoO 8 .....	1
Choralvorspiel und Fuge über „O Traurigkeit, o Herzeleid“ WoO 7 .....	6
Elf Choralvorspiele op. posth. 122	
[1.] Mein Jesu, der du mich .....	11
[2.] Herzliebster Jesu .....	16
[3.] O Welt, ich muss dich lassen .....	18
[4.] Herzlich tut mich erfreuen .....	20
[5.] Schmücke dich, o liebe Seele .....	22
[6.] O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen .....	24
[7.] O Gott, du frommer Gott .....	25
[8.] Herzlich tut mich verlangen .....	28
[9.] Herzlich tut mich verlangen .....	30
[10.] O Welt, ich muss dich lassen .....	32
[11.] Es ist ein Ros' entsprungen .....	34
Präludium und Fuge a-Moll WoO posth. 9 .....	36
Präludium und Fuge g-Moll WoO posth. 10 .....	42

<b>Anhang</b>	
<b>Fuge as-Moll WoO 8, erste Fassung</b> .....	<b>54</b>
<b>Choralvorspiel über „O Traurigkeit, o Herzeleid“ WoO 7, erste Fassung</b> .....	<b>58</b>
<b>Kritischer Bericht</b> .....	<b>61</b>
<b>Verzeichnis der Abbildungen</b> .....	<b>107</b>

# VORWORT

Seit den späten 1960er Jahren haben intensive Quellenforschungen zum Schaffen von Johannes Brahms zunehmend deutlich gemacht, dass eine neue historisch-kritische Ausgabe seiner Werke notwendig ist. Ab 1976 wurde die Diskussion darüber von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, der Herausgeberin der 1926–1927 erschienenen ersten Brahms-Gesamtausgabe (*Sämtliche Werke*), auf breiterer Basis gesucht und koordiniert. Sie führte 1981 zur konkreteren Vorbereitung dieses editorischen Vorhabens durch die Verbindung mit dem G. Henle Verlag, München; daraufhin folgten die Gründung der Vereinigung „Johannes Brahms Gesamtausgabe“, die Einrichtung der wissenschaftlichen Arbeitsstelle an der Christian-Albrechts-Universität Kiel und 1991 schließlich die Finanzierung seitens der Konferenz (heute: Union) der deutschen Akademien der Wissenschaften in Mainz.

Inzwischen wurde nach Erscheinen des thematisch-bibliographischen Werkverzeichnisses (*BraWV*) auch der Fachwelt insgesamt offenbar, dass eine historisch-kritische Edition, die heutigen wissenschaftlichen Ansprüchen genügen will, auf einer ungleich größeren Anzahl relevanter Quellen basieren muss als die alte Gesamtausgabe. Die Gesellschaft der Musikfreunde hatte die von Brahms' Vertrautem Eusebius Mandyczewski und dessen Schüler Hans Gál besorgte Ausgabe in ungewöhnlich kurzer Zeit an die Öffentlichkeit gebracht. Das war nicht zuletzt deshalb möglich, weil sie sich bei ihrer editorischen Arbeit weithin auf die Handschriften und Handexemplare aus dem Nachlass des Komponisten begrenzte, der sich in ihrem Besitz befindet. Zwar umfasst dieser Bestand zahlreiche unverzichtbare Quellen, doch blieben viele weitere überlieferte Autographe unberücksichtigt. Die Herausgeber sparten auch den wichtigen Bereich abschriftlicher Stichvorlagen, die Brahms vor der Publikation revidierte, weitgehend aus. Bei den Drucken wurden spätere Auflagen und Ausgaben oft ebenso wenig konsultiert wie die – zumeist zeitgleich mit den Partituren erschienenen – Stimmen oder die vom Komponisten selbst erstellten Klavierauszüge und Klavierarrangements. So beschränken sich die „Revisionsberichte“ der Bände in vielen Fällen auf die Nennung des Handexemplars und sind insgesamt kaum zureichend. Außerdem ging die alte Gesamtausgabe an Brahms' Bearbeitungen eigener Kompositionen weithin vorbei, obgleich die Fassungen für oder mit Klavier für die Verbreitung seines Schaffens einst höchst bedeutsam waren und sie pianistisch zweifellos attraktiv sind. Die alte Gesamtausgabe ist aber auch deshalb unvollständig, weil eine Reihe von Werken und Werkfassungen erst nach 1927 veröffentlicht wurde; einige weitere sind bis heute unpubliziert. Ebenso blieb ein weiterer Bereich der Bearbeitungen und Aufführungsfassungen unberücksichtigt, die Brahms von Werken verschiedener anderer Komponisten anfertigte.

Die neue Johannes Brahms Gesamtausgabe (*JBG*) orientiert sich am heutigen Stand musikwissenschaftlicher Editionstechnik. Sie legt alle musikalischen Werke von Johannes Brahms vor. Darin eingeschlossen sind alternative Werkfassungen, die der Komponist unveröffentlicht ließ, sowie die von ihm angefertigten Bearbeitungen. Ferner wird die *JBG* die Authentizität der erwähnten Aufführungsfassungen von Werken anderer Komponisten prüfen und sie in exemplarischen Fällen edieren.

Die *JBG* zieht sämtliche erreichbaren Werkquellen heran. Auch fragmentarisch überlieferte Kompositionen, Entwürfe und Skizzen werden gesammelt, in ihrer Bedeutung untersucht und in angemessener Form dokumentiert. Korrekturen innerhalb der Werkniederschriften, die Aufschlüsse über den Kompositionsprozess geben, werden gleichfalls nachgewiesen. Im Unterschied zu anderen Komponisten hat Brahms die Dokumente seiner kompositorischen Ausarbeitung weithin vernichtet. Gerade deshalb verdienen die erhaltenen Spuren des Arbeitsprozesses, die letztlich zahlreicher sind, als es bei erster Betrachtung erscheint, besonderes Interesse.

Die Geschichtlichkeit der Werke kommt nicht nur in ihrer Genese zum Vorschein. Vor dem jeweiligen gattungshistorischen Hintergrund sind auch der Veröffentlichungsprozess, die ersten Aufführungen sowie Tendenzen der ersten Rezeption zu erfassen. Der Bestand und die Überlieferung der biographischen Quellen stellt die Forschung in diesem Zusammenhang vor erhebliche Probleme: Ausführliche Tage- oder Notizbücher fehlen bei Brahms, und sein eigenhändiges Werkverzeichnis ist nur eingeschränkt aussagekräftig. Die veröffentlichte Brahms-Korrespondenz kann diese Lücke auch deshalb nur partiell schließen, weil die editorische Zuverlässigkeit vor allem der älteren Briefausgaben stark schwankt und Datierungen fraglich sind. Der gedruckte Briefwechsel wird daher nach Möglichkeit an den Briefmanuskripten überprüft, sofern nicht nach zuverlässigen neuen Ausgaben zitiert werden kann.

Ziel der *JBG* ist die Wiedergabe authentischer Werktexte, die von Schreib-, Kopisten- und Stichfehlern sowie unautorisierten Zusätzen befreit sind und den Intentionen des Komponisten so nahe wie möglich kommen. Die *JBG* soll für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Schaffen von Brahms eine ebenso verlässliche Grundlage bilden wie für die werktreue künstlerische Interpretation seiner Musik.

Die Wiedergabe des Notentextes erfolgt in moderner Partituranordnung. Vierhändiger Klaviersatz wird in Partitur wiedergegeben, um das Studium zu erleichtern. Über einzelne weitere behutsame Modernisierungen geben die Ausführungen „Zur Gestaltung des Notentextes“ und der Kritische Bericht Rechenschaft. Gesangstexte und sonstige authentische Worttexte werden bei Wahrung des ursprünglichen Lautstandes in der seit August 2006 gültigen Rechtschreibung wiedergegeben. Diese Anpassung erscheint umso mehr gerechtfertigt, als zum einen manche Lesarten der Brahmszeit (*Thal, giebt*) schon bald nach dem Tode des Komponisten außer Gebrauch kamen, zum anderen die heutige Orthographie sich teilweise wieder mit den gängigen Lesarten damaliger Notendrucke deckt (*Kuss, Brennesel*). Unangetastet bleiben altertümliche Wortformen, die vom Komponisten bewusst gewählt wurden (*trauren, Hülfe*). Sofern notwendig, wird auch die Interpunktion behutsam modernisiert; sinnverändernde Auswirkungen sind dabei ausgeschlossen. Damit sucht die *JBG* der historischen Stellung der Werke von Johannes Brahms und ihrer heutigen Wirkung gerecht zu werden.

DIE EDITIONSLEITUNG

## ABKÜRZUNGEN UND SIGEL

<b>A</b>	Österreich.		
<b>AMz</b>	<i>Allgemeine (Deutsche) Musik-Zeitung.</i>		
<b>AmZ</b>	<i>Allgemeine Musikalische Zeitung. Neue Folge</i> , Jg. 1–3, Leipzig 1863–1865; ( <i>Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung</i> , Jg. 1 ff., Leipzig und Winterthur 1866 ff.		
<b>A-Wgm</b>	Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv, Bibliothek, Sammlungen.		
<b>A-Wn</b>	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung.		
<b>A-Wsa</b>	Wien, Stadt- und Landesarchiv.		
<b>A-Wst</b>	Wienbibliothek im Rathaus (vormals: Wiener Stadt- und Landesbibliothek).		
<b>Bach, Choralgesänge</b>	<i>Johann Sebastian Bachs vierstimmige Choralgesänge gesammelt von Carl Philipp Emanuel Bach</i> , 1. Teil, Berlin und Leipzig 1765; Exemplar aus dem Besitz von Brahms (mit Besitzvermerk „Joh. Brahms 1855.“): GB-Lbl, Music Collections K.10.a.39.		
<b>Beckerath-A, Erinnerungen</b>	Alwin von Beckerath: <i>Meine Brahms-Erinnerungen</i> , in: <i>Kulturszene Kempen. Brahms am Niederrhein. Festival zum 100. Todesjahr des Komponisten. Kempen, Januar bis Juni 1997. Programm- und Lesebuch</i> , hrsg. vom Kulturamt der Stadt Kempen, [Kempen 1997], S. 132–165.		
<b>Beckerath-H, Erinnerungen</b>	Heinz von Beckerath: <i>Erinnerungen an Johannes Brahms. Brahms und seine Krefelder Freunde</i> , in: <i>Die Heimat</i> , Jg. XXIX, Nr. 1–4 (November 1958), S. 81–93.		
<b>Becker/Billroth, Choräle</b>	Carl Ferdinand Becker und Gustav Billroth: <i>Sammlung von Chorälen aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert der Melodie und Harmonie nach aus den Quellen herausgegeben</i> , Leipzig 1831; Exemplar aus dem Besitz von Brahms (mit Besitzvermerk „R. Schumann“ und Schenkungsvermerk von der Hand Clara Schumanns: „an / Joh. Brahms.“): A-Wgm, Nachlass Brahms, 7318/203.		
<b>Becker, Lieder und Weisen</b>	Carl Ferdinand Becker: <i>Lieder und Weisen vergangener Jahrhunderte. Worte und Töne den Originalen entlehnt</i> , [Heft 1], Leipzig 1849; Exemplar aus dem Besitz von Brahms: A-Wgm, Nachlass Brahms, 2796/203.		
<b>Böhme, Liederbuch</b>	Franz Magnus Böhme: <i>Altdeutsches Liederbuch. Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis zum 17. Jahrhundert</i> , Leipzig 1877; Exemplar aus dem Besitz von Brahms (mit Widmung: „Meinem lieben Freunde / Johannes Brahms / zur Erinnerung / Eduard Hanslick / Wien Juni 1877.“): A-Wgm, Nachlass Brahms, 3147/201.		
<b>Bozarth, First Generation</b>	George S. Bozarth: <i>The First Generation of Brahms Manuscript Collections</i> , in: <i>Notes</i> , Second Series, Bd. 40, Nr. 2 (Dezember 1982), S. 239–262.	<b>Bozarth, Organ Works</b>	George S. Bozarth: <i>Brahms's Organ Works: A New Critical Edition</i> , in: <i>The American Organist</i> , Jg. 22 (1988), S. 50–59.
		<b>Brahms-Mandyczewski Briefwechsel</b>	<i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Eusebius Mandyczewski</i> , mitgeteilt von Karl Geiringer, in: <i>Zeitschrift für Musikwissenschaft</i> , Jg. 15, Heft 8 (Mai 1933), S. 337–370.
		<b>Brahms, Werke für Orgel</b>	<i>Johannes Brahms. Werke für Orgel</i> , nach Autographen, Abschriften und Erstaussgaben hrsg. von George S. Bozarth, München (G. Henle Verlag) 1988.
		<b>BraWV</b>	Margit L. McCorkle: <i>Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis</i> , München 1984.
		<b>Briefwechsel I–XVI</b>	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , 16 Bände, Berlin 1907–1922 (Reprint Tutzing 1974).
		<b>Briefwechsel I</b>	Band I: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet[h] von Herzogenberg</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 1, Berlin <sup>4</sup> 1921.
		<b>Briefwechsel II</b>	Band II: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet[h] von Herzogenberg</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 2, Berlin <sup>4</sup> 1921.
		<b>Briefwechsel III</b>	Band III: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reinthaler, Max Bruch, Hermann Deiters, Friedr. Heimsoeth, Karl Reinecke, Ernst Rudorff, Bernhard und Luise Scholz</i> , hrsg. von Wilhelm Altmann, Berlin <sup>2</sup> 1912.
		<b>Briefwechsel IV</b>	Band IV: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit J. O. Grimm</i> , hrsg. von Richard Barth, Berlin <sup>2</sup> 1912.
		<b>Briefwechsel V</b>	Band V: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim</i> , hrsg. von Andreas Moser, Bd. 1, Berlin <sup>3</sup> 1921.
		<b>Briefwechsel VI</b>	Band VI: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim</i> , hrsg. von Andreas Moser, Bd. 2, Berlin <sup>2</sup> 1912.
		<b>Briefwechsel VII</b>	Band VII: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Hermann Levi, Friedrich Gernsheim sowie den Familien Hecht und Fellingner</i> , hrsg. von Leopold Schmidt, Berlin 1910.
		<b>Briefwechsel VIII</b>	Band VIII: <i>Johannes Brahms. Briefe an Joseph Viktor Widmann, Ellen und Ferdinand Vetter, Adolf Schubring</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Berlin 1915.
		<b>Briefwechsel XI</b>	Band XI: <i>Johannes Brahms. Briefe an Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 3, Berlin 1919.
		<b>Briefwechsel XII</b>	Band XII: <i>Johannes Brahms. Briefe an Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 4, Berlin 1919.

- Briefwechsel XIII** Band XIII: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Th. Wilhelm Engelmann*, hrsg. von Julius Röntgen, Berlin 1918.
- Briefwechsel XIV** Band XIV: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel, Bart[h]olf Senff, J. Rieter-Biedermann, C. F. Peters, E. W. Fritsch und Robert Lienau*, hrsg. von Wilhelm Altmann, Berlin 1920.
- Briefwechsel XVI** Band XVI: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Philipp Spitta und Otto Dessoff*, hrsg. von Carl Krebs, Berlin 1920.
- Briefwechsel Familie** *Johannes Brahms in seiner Familie. Der Briefwechsel*, hrsg. von Kurt Stephenson, Hamburg 1973 (= *Veröffentlichungen aus der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek*, Bd. 9).
- CH** Schweiz.
- CH-Bps** Basel, Paul Sacher Stiftung.
- Corner** David Gregor Corner: *Groß Catolisch Gesangbuch Darin fast in die fünff hundert alte und neue Gesang und Ruff, in ein gut und richtige Ordnung aus alten bishero ausgegangen Catholischen Gesangbüchern zusammen getragen und ietzo aufs Neue corrigirt worden*, Nürnberg 1631; von Brahms genutztes Exemplar: A-Wn, SA.78.F.7/1.2 13.
- D** Deutschland.
- D-B** Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv.
- D-DT** Detmold, Lippische Landesbibliothek.
- Dedel** Peter Dedel: *Johannes Brahms: A Guide to his Autograph in Facsimile*, Ann Arbor 1978 (= *MLA Index and Bibliography Series*, Nr. 18).
- D-Hs** Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky.
- D-HVs** Hannover, Stadtbibliothek.
- D-KIjbg** Kiel, Johannes Brahms Gesamtausgabe, Forschungsstelle am Musikwissenschaftlichen Institut der Christian-Albrechts-Universität.
- D-KII** Kiel, Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek.
- D-KImi** Kiel, Musikwissenschaftliches Institut der Christian-Albrechts-Universität.
- D-LEsta** Leipzig, Sächsisches Staatsarchiv.
- D-LÜbi** Lübeck, Brahms-Institut an der Musikhochschule.
- D-Zsch** Zwickau, Robert-Schumann-Haus, Bibliothek.
- Fellinger, Klänge 1997** Richard Fellinger: *Klänge um Brahms. Erinnerungen. Neuausgabe mit Momentaufnahmen von Maria Fellinger*, hrsg. von Imogen Fellinger, Mürzzuschlag 1997.
- Fischer, Kirchenlieder-Lexicon** Albert Friedrich Wilhelm Fischer: *Kirchenlieder-Lexicon. Hymnologisch-literarische Nachweisungen über ca. 4500 der wichtigsten und verbreitetsten Kirchenlieder aller Zeiten in alphabetischer Folge nebst einer Uebersicht der Liederdichter*, 2 Bände, Gotha 1878, 1879.
- Fischer-Tümpel** Albert Fischer: *Das deutsche evangelische Kirchenlied des siebzehnten Jahrhunderts*, hrsg. und vollendet von Wilhelm Tümpel, 6 Bände, Gütersloh 1904–1916.
- Freylinghausen** *Johann Anastasii Freylinghausen, [...] Geistreiches Gesang-Buch, den Kern alter und neuer Lieder in sich haltend: Jetzo von neuen so eingerichtet, Daß alle Gesänge, so in den vorhin unter diesem Namen alhier herausgekommenen Gesang-Büchern befindlich, unter ihre Rubriken zusammengebracht, auch die Noten aller alten und neuen Melodeyen beygefüget worden, und mit einem Vorbericht herausgegeben von Gotthilf August Francken*, [...] Halle 1741; von Brahms möglicherweise genutztes Exemplar: A-Wgm, 7322/87.
- GB-Lbl** London, The British Library.
- Geistliches Wunderhorn** *Geistliches Wunderhorn. Große deutsche Kirchenlieder*, hrsg. von Hansjakob Becker etc., München 2001.
- Grasberger, Brahmsbuch** Franz Grasberger: *Das kleine Brahmsbuch*, Salzburg und Wien 1973.
- Hancock, Choral Compositions** Virginia Hancock: *Brahms's Choral Compositions and His Library of Early Music*, Ann Arbor 1983.
- Hauschoralbuch** *Hauschoralbuch. Alte und neue Choralgesänge mit vierstimmigen Harmonien und mit Texten*, 6. verbesserte Aufl. Barmen 1864; Exemplar aus dem Besitz von Brahms: A-Wgm, Nachlass Brahms, 9995/124 B.
- Heinemann, Brahms' Orgelmusik** Michael Heinemann: „... die andere Hälfte dazudenken“ – *Zu Brahms' Orgelmusik*, in: Hanns-Werner Heister (Hrsg.): *Johannes Brahms oder Die Relativierung der „absoluten“ Musik*, Hamburg 1997, S. 155–171.
- Heuberger** Richard Heuberger: *Erinnerungen an Johannes Brahms. Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897*, hrsg. von Kurt Hofmann, Tutzing<sup>2</sup> 1976.
- Heuberger, Tagebücher** Richard Heuberger: *Aufzeichnungen über meinen persönlichen Verkehr mit Johannes Brahms*, Fotokopien der Originaltagebücher aus dem Besitz von Helmut Heuberger (Salzburg), D-KIjbg.
- Hofmann, Chronologie** Renate und Kurt Hofmann: *Johannes Brahms als Pianist und Dirigent. Chronologie seines Wirkens als Interpret*, Tutzing 2006 (= *Veröffentlichungen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, Bd. 6).
- Hofmann, Erstdrucke** Kurt Hofmann: *Die Erstdrucke der Werke von Johannes Brahms. Bibliographie. Mit Wiedergabe von 209 Titelblättern*, Tutzing 1975 (= *Musikbibliographische Arbeiten*, Bd. 2).
- Hofmann, Stichvorlagen** Renate Hofmann: *Katalog der Stichvorlagen*, in: *Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck. 32 Stichvorlagen von Werken Johan-*

- nes Brahms', hrsg. von der Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit der Ministerin für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Schleswig-Holstein, Kiel 1995 (= *Kultur-Stiftung der Länder – Patrimonia* 107), S. 23–58.
- Hofmann, Zeittafel** Renate und Kurt Hofmann: *Johannes Brahms. Zeittafel zu Leben und Werk*, Tutzing 1983 (= *Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation*, Bd. 8).
- Hofmeister, Monatsbericht** *Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen*, hrsg. von Friedrich Hofmeister, Leipzig ([http://www.onb.ac.at/sammlungen/musik/musik\\_hofmeister\\_monatsberichte.htm](http://www.onb.ac.at/sammlungen/musik/musik_hofmeister_monatsberichte.htm)).
- JBG** *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, bis 2011: hrsg. von der Johannes Brahms Gesamtausgabe e. V., Editionsleitung Kiel, in Verbindung mit der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, ab 2012: hrsg. vom Musikwissenschaftlichen Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel in Verbindung mit der Johannes Brahms Gesamtausgabe e. V. und der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, München 1996 ff.
- JBG, Arrangements fremder Werke I** *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie IX, Bd. 1: *Arrangements von Werken anderer Komponisten für ein Klavier oder zwei Klaviere zu vier Händen*, hrsg. von Valerie Woodring Goertzen, München 2012.
- JBG, Klavierkonzert Nr. 2** *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I, Bd. 8: *Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur opus 83*, hrsg. von Johannes Behr, München 2013.
- JBG, Klavierwerke ohne Opuszahl** *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie III, Bd. 7: *Klavierwerke ohne Opuszahl*, hrsg. von Camilla Cai, München 2007.
- JBG, Serenaden** *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I, Bd. 5: *Serenaden*, hrsg. von Michael Musgrave, München 2006.
- JBG, Symphonie Nr. 2** *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I, Bd. 2: *Symphonie Nr. 2 D-Dur opus 73*, hrsg. von Robert Pascall und Michael Struck, München 2001.
- Joachim, Briefwechsel I** *Briefe von und an Joseph Joachim*, hrsg. von Johannes Joachim und Andreas Moser, Bd. 1, Berlin 1911.
- Kalbeck IV/1–2** Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. IV, 1. und 2. Halbband, Berlin <sup>2</sup>1915 (Reprint Tutzing 1976).
- Kalbeck, Choralvorspiele** Max Kolbeck [recte: Kalbeck]: *Choralvorspiele von Brahms*, in: *Rheinische Musik- und Theaterzeitung*, Jg. 3, Nr. 19 (10. Mai 1902), S. 224–227 (leicht verändert übernommen in *Kalbeck IV/2*, S. 468–478).
- Karpath, Nachlass** Ludwig Karpath: *Der musikalische Nachlass von Johannes Brahms. (Original-Mittheilung der „Signale“)*, in: *Signale*, Jg. 60, Nr. 21 (26. März 1902), S. 353–355.
- Kirchen-Gesangbuch** *Deutsches Evangelisches Kirchen-Gesangbuch. In 150 Kernliedern*, Stuttgart und Augsburg 1855; Exemplar aus dem Besitz von Brahms (mit Besitzvermerk „J: Brahms“): A-Wgm, Nachlass Brahms, 7258/204.
- Liederkunde zum EG** *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch. Ausgabe in Einzelheften*, im Auftrag der Evangelischen Kirche in Deutschland [...] hrsg. von Gerhard Hahn und Jürgen Henkys (bis Heft 13), von Wolfgang Herbst und Ilse Seibt (Hefte 14–18), von Martin Evang und Ilse Seibt (ab Heft 19), Göttingen 2000 ff.
- Liederkunde zum EKG** *Handbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch*, Bd. 3: *Liederkunde*, 2 Teilbände, Göttingen 1970, 1990.
- List, Choralbuch** C. List: *Choralbuch vierstimmig für die Orgel eingerichtet und mit zweckmässigen Vor- und Zwischenspielen*, Offenbach [1806]; Exemplar aus dem Besitz von Brahms: A-Wgm, Nachlass Brahms, VII 35820.
- Litzmann II/III** Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. 2, Leipzig <sup>3</sup>1907; Bd. 3, Leipzig <sup>4</sup>1920.
- Meister, Kirchenlied** Karl Severin Meister: *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen*, Bd. 1, Freiburg im Breisgau 1862; Exemplar aus dem Besitz von Brahms (mit Widmung: „Seinem lieben Johannes / von T.[heodor] A.[vé] L.[allemant]“): A-Wgm, Nachlass Brahms, 10023/124 B.
- MGG2P** *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bände 1–17 und Registerband, Kassel etc. 1999–2007.
- MWbl** *Musikalisches Wochenblatt*.
- NZfM** (*Neue Zeitschrift für Musik*).
- Ophüls, Erinnerungen** Gustav Ophüls: *Erinnerungen an Johannes Brahms*, Berlin 1921 (leicht veränderte Neuausgabe: *Erinnerungen an Johannes Brahms. Ein Beitrag aus dem Kreis seiner rheinischen Freunde*, Ebenhausen bei München 1983).
- Orel** Alfred Orel: *Ein eigenhändiges Werkverzeichnis von Johannes Brahms. Ein wichtiger Beitrag zur Brahmsforschung*, in: *Die Musik*, Jg. 29 (1936/37), 2. Halbjahresband, S. 529–541.
- Pascall, Organ Works** Robert Pascall: *Brahms's Solo Organ Works*, in: *The Royal College of Organists Journal*, Nr. 3 (1995), S. 97–120.
- Piening, Pfingstfest** Karl Theodor Piening: *Johannes Brahms' letztes Pfingstfest*, in: Klaus Reinhardt: *Ein Meininger Musiker an der Seite von Brahms und Reger. Das Wirken des Cellisten und Dirigenten Karl Theodor Piening (1867–1942). Dargestellt nach Dokumenten aus dem Nachlaß mit unveröffentlichten Fotos und Faksimiles*, Hannover 1991, S. 128–132.

- Sämtliche Werke** Johannes Brahms. *Sämtliche Werke. Ausgabe der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, hrsg. von Eusebius Mandyczewski und Hans Gál, 26 Bände, Leipzig [1926–1927] (revidierter Reprint Wiesbaden [1965]).
- Sämtliche Werke, Orgelwerke** Johannes Brahms. *Sämtliche Werke*, Bd. 16: *Orgelwerke*, Revisionsbericht von Eusebius Mandyczewski, Leipzig [1927].
- Schmitz, Breitkopf & Härtel** Peter Schmitz: *Johannes Brahms und der Leipziger Musikverlag Breitkopf & Härtel*, Göttingen 2009.
- Schumann-Brahms Briefe III** Clara Schumann – Johannes Brahms. *Briefe aus den Jahren 1853–1896*, hrsg. von Berthold Litzmann, 2 Bände, Leipzig 1927.
- Schumann-Kirchner Briefe** Renate Hofmann: *Clara Schumanns Briefe an Theodor Kirchner mit einer Lebensskizze des Komponisten*, Tutzing 1996.
- Signale** *Signale für die musikalische Welt*.
- Sotheby's, Katalog Mai 1998** Sotheby's (London): *Fine Music and Continental Manuscripts*, Katalog zur Auktion am 21. Mai 1998.
- S-Smf** Stockholm, Stiftelsen Musikkulturens Främjande.
- Stinson, Reception** Russell Stinson: *The Reception of Bach's Organ Works from Mendelssohn to Brahms*, Oxford 2006.
- Stock, Opus Posthumum** Andreas Stock: *Brahms' Opus Posthumum. (Originalmittheilung der „Signale“)*, in: *Signale*, Jg. 60, Nr. 23 (9. April 1902), S. 401–403.
- Stockhausen, Grundlage** Ernst von Stockhausen: *Die harmonische Grundlage von 12 Fugen aus Joh. Seb. Bachs wohltemperirtem Klavier sowie der As moll- Orgelfuge von J. Brahms nach den Grundsätzen von S. Sechter dargestellt und erläutert*, Leipzig etc. (Breitkopf & Härtel) [1901].
- Testa** Susan Testa: *A Holograph of Johannes Brahms's Fugue in A-Flat Minor for Organ*, in: *Current Musicology*, Nr. 19, 1975, S. 89–102.
- Tucher, Schatz** G. Freiherr von Tucher: *Schatz des evangelischen Kirchengesangs im ersten Jahrhundert der Reformation*, 2 Bände, Leipzig 1848, Bd. 2 [= Melodien]: *Melodien des evangelischen Kirchengesangs im ersten Jahrhundert der Reformation mit dazu vorhandenen Harmonisierungen dieser Periode*; Exemplar aus dem Besitz von Brahms (mit Besitzvermerk „Johs. Brahms.“): A-Wgm, Nachlass Brahms, 10029/204.
- US** Vereinigte Staaten von Amerika.
- US-Nsc** Northampton (Mass.), Smith College.
- US-Wc** Washington (D. C.), The Library of Congress.
- Wackernagel, Gesangbuch** Philipp Wackernagel: *Kleines Gesangbuch geistlicher Lieder für Kirche, Schule und Haus*, Stuttgart 1860; Exemplar aus dem Besitz von Brahms (mit Besitzvermerk: „Johs. Brahms / 1864“): A-Wgm, Nachlass Brahms, 10022/205.
- Winterfeld, Kirchengesang** Carl von Winterfeld: *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniß zur Kunst des Tonsatzes*, 3 Bände, Leipzig 1843, 1845, 1847 (Reprint Hildesheim 1966).
- Zahn, Melodien** Johannes Zahn: *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder aus den Quellen geschöpft und mitgeteilt*, 6 Bände, Gütersloh 1889–1893 (Reprint Hildesheim 1963).

## EINLEITUNG

### Vorbemerkung

Die überlieferten Orgelwerke von Brahms entstanden hauptsächlich in zwei weit auseinanderliegenden Schaffensphasen. Zum einen waren dies die mittleren 1850er Jahre, in denen der junge Komponist – zum Teil gemeinsam mit dem befreundeten Geiger und Komponisten Joseph Joachim – intensive Kontrapunkt- und Kompositionsstudien betrieb und sich zeitweise im Orgelspiel versuchte, zum anderen die Monate Mai und Juni 1896, mithin die Zeit unmittelbar vor und nach dem Tode Clara Schumanns und weniger als ein Jahr vor Brahms' eigenem Tod. Aus dem früheren Zeitraum stammen die *Präludien und Fugen a-Moll und g-Moll* (WoO posth. 9 und 10), die Frühfassung der *Fuge as-Moll* (WoO 8) und das *Choralvorspiel über „O Traurigkeit, o Herzeleid“* (WoO 7); die zugehörige Fuge über dieselbe Chormelodie lag spätestens im Sommer 1873 vor. In der späteren Periode entstanden die *Elf Choralvorspiele* op. posth. 122, Brahms' letzte Kompositionen überhaupt.

Nur zwei der Orgelwerke wurden – jeweils in revidierter Fassung – von Brahms selbst veröffentlicht. 1864 erschien die *Fuge as-Moll* WoO 8 im Druck, das Satzpaar *Choralvorspiel und Fuge über „O Traurigkeit, o Herzeleid“* WoO 7 folgte im Jahr 1882. Die übrigen Stücke kamen erst nach Brahms' Tod heraus. Die *Elf Choralvorspiele* erschienen 1902 bei N. Simrock in Berlin als Opus 122, die zwei *Präludien und Fugen a-Moll und g-Moll* (WoO posth. 9 und 10) wurden 1927 innerhalb der alten Brahms-Gesamtausgabe (*Sämtliche Werke*) erstmals veröffentlicht. Verantwortlich für beide posthumen Editionen war Eusebius Mandyczewski, Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und persönlicher Vertrauter von Brahms in dessen letzten Lebensjahren.

In der vorliegenden Edition werden an erster Stelle die beiden vom Komponisten selbst publizierten Orgelwerke *Fuge as-Moll* und *Choralvorspiel und Fuge über „O Traurigkeit, o Herzeleid“* abgedruckt. Es folgen die *Elf Choralvorspiele*, die zwar zu Brahms' Lebzeiten unveröffentlicht blieben, aber in weit höherem Maße gültige ‚Werke‘ darstellen als die ebenfalls nicht publizierten *Präludien und Fugen a-Moll und g-Moll*. Diese beiden Kompositionsstudien, die nur zufällig in Gestalt früh aus der Hand gegebener Autographe erhalten geblieben sind, schließen sich darum erst an dritter Stelle an. Die ebenfalls in älteren Handschriften überlieferten Frühfassungen der *Fuge as-Moll* und des *Choralvorspiels über „O Traurigkeit, o Herzeleid“* werden im Anhang des Bandes mitgeteilt.

### Fuge as-Moll WoO 8

#### Entstehung der ersten Fassung

Die *Fuge as-Moll* WoO 8 erschien 1864 als erstes der beiden Orgelwerke, die Brahms selbst im Druck veröffentlichte. Der publizierten Fassung ging eine ältere, erheb-

lich abweichende Werkfassung voraus, die im Frühjahr 1856 komponiert und bis Dezember des Jahres leicht überarbeitet worden war. Es ist nicht bekannt, wann Brahms mit der Ausarbeitung der Fuge in ihrer ersten Fassung begonnen hatte; dem eigenhändigen Werkverzeichnis des Komponisten ist jedoch immerhin zu entnehmen, dass sie im „April 1856“ (vorläufig) abgeschlossen wurde.<sup>1</sup> In der Korrespondenz findet sich der erste Hinweis auf das Werk in Brahms' begleitenden Zeilen zum Autograph von *Präludium und Fuge a-Moll* WoO posth. 9, welches er kurz vor seinem eigenen Geburtstag am 7. Mai 1856 aus Düsseldorf an Clara Schumann schickte, die zu jener Zeit in London konzertierte.<sup>2</sup> Dort schrieb Brahms: „tadeln Sie gern, ich habe noch eine [Fuge] im Sack die besser ist“,<sup>3</sup> womit er nur die *Fuge as-Moll* gemeint haben kann. Erst einen Monat später schickte Brahms auch dieses Stück an Clara Schumann, die sich noch immer in London aufhielt, und verknüpfte die Zusendung offenkundig wieder mit einem besonderen Datum. Wie aus einer Tagebucheintragung Clara Schumanns hervorgeht, traf das (erhaltene) Widmungsaugraph der *Fuge as-Moll* am 7. Juni, dem Vortag des Geburtstags von Robert Schumann, bei ihr ein.<sup>4</sup> In diesem Zusammenhang ist eine Bemerkung im Autograph interessant, die nach späterer teilweiser Tilgung kaum mehr entziffert werden kann.<sup>5</sup> Am Fuß der vorderen Notenseite findet sich die an Clara Schumann gerichtete Anweisung: „NB: Spiele die Pedal-Noten nur in der tiefern Octave. / Das 2<sup>te</sup> M.[anual] sehr sanft, das Andre gut.“ Anschließend folgten ursprünglich weitere Wörter, von denen aufgrund nachträglicher Rasur und Durchfeuchtung nur noch blasse Fragmente erkennbar sind. Am plausibelsten erscheint die Lesart „Clara und Robert Schumann!“, womit Brahms möglicherweise das von ihm verehrte Musikerpaar mit den beiden Manualcharakteren „sanft“ und „gut“ in Beziehung setzte.

Am 5. Juni 1856, also wohl nahezu zeitgleich mit der Sendung an Clara Schumann, schickte Brahms eine andere Handschrift der *Fuge as-Moll* (gemeinsam mit *Präludium und Fuge a-Moll* WoO posth. 9 und einer frühen Fassung des *Geistlichen Liedes op. 30*) an Joseph Joa-

<sup>1</sup> Eigenhändiges Werkverzeichnis von Johannes Brahms (Autograph: A-Wst, H.I.N. 32886; vgl. *Orel*, S. 534).

<sup>2</sup> Siehe *Litzmann II*, S. 405–413.

<sup>3</sup> Brahms an Clara Schumann, Anfang Mai 1856 (Briefautograph: US-Wc, ML 30. 8b. B7 P7 Case; in *Schumann-Brahms Briefe I* nicht enthalten); vollständiger Briefftext siehe Quellenbeschreibung WoO posth. 9, S. 80, Quelle A<sub>2</sub>.

<sup>4</sup> „Am Tage vor Roberts Geburtstag sandte er ihr die ‚wunderbar schöne, innige[?] Fuge in As-moll.‘“ (*Litzmann II*, S. 412)

<sup>5</sup> Vgl. Quellenbeschreibung, S. 63 f., Quelle A<sub>2</sub>.

chim, mit dem er seit März Kontrapunktstudien und Kompositionsübungen austauschte,<sup>6</sup> und schrieb dazu:

„Ich hätte Dir die 2 Fugen so gern schon länger geschickt aber ich wußte keine Adresse. Wie sie Dir wohl gefallen? Schreibst Du mir recht viel darüber, so viel böse oder gute Worte darüber zu machen sind?

Ich habe nämlich in letzter Zeit Orgel geübt, daher kommen sie. [...]

Was meinst Du zu dem Anfang der as moll Fuge? Mir kommen Gewissensbisse.

Das As moll wird markirt durch das Präludium.

Ich finde, die Antwort ist in der Quinte:



Das an Joachim gesandte Manuskript der *Fuge as-Moll* ist nicht erhalten. Anders als bei der Sendung an Clara Schumann handelte es sich dabei wohl nicht um eine eigens angefertigte Reinschrift, sondern um Brahms' eigenes Autograph, dessen baldige Rücksendung er, gemäß den „Bedingungen“ der Studien-Korrespondenz zwischen den beiden Freunden, erwarten durfte.<sup>8</sup> Bemerkenswert ist, dass Brahms im Begleitbrief ein zur *Fuge as-Moll* gehöriges Präludium erwähnte. Ein solches lag jedoch der Sendung vom 5. Juni offenbar nicht bei, da Joachim anderenfalls in seinem ausführlichen Antwortschreiben (siehe unten) sicherlich darauf eingegangen wäre. In der weiteren Korrespondenz finden sich keine Hinweise mehr auf ein Präludium in as-Moll, zu dem auch keine Notenquellen bekannt sind. Offenbar dachte Brahms also auch hier (wie bei WoO posth. 9 und WoO posth. 10) ursprünglich an ein Satzpaar aus Präludium und Fuge, kam aber in diesem Fall davon ab und warf das Präludium wieder – wenn er es überhaupt jemals komponierte.<sup>9</sup>

Joachim reagierte in seinem Antwortbrief vom 17. Juni 1856 insbesondere auf die *Fuge as-Moll* enthusiastisch, brachte aber auch Kritik im Detail vor:

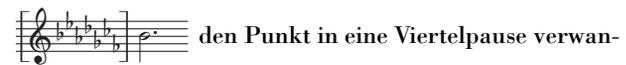
„Mit innigem Dank für den reichen Genuß kommen hie-mit Deine Arbeiten zurück! [...]

Noch mehr aber verlangt es mich nach der as mol Fuge, über die ich mein Urtheil nur durch stilles Versenken in ihre Musik ausdrücken kann: ich will mir sie eben wieder durchspielen, wie schon oft. –

Von Anfang zu Ende wunderbar tief; ich kenne wenig Stücke, die den Eindruck der Einheit, Schönheit, seeliger Ruhe so sehr auf mich machten wie diese Fugen-Musik. [1] Die Bezeichnung ‚trübe‘ paßt wahrlich nicht – theurer Freund – denn das Traurige, Bedrückte löst sich so sanft in Trost und Hoffnung daß es zugleich erhebt. Gerade dies Sinken und Schwellen, wie Athmen verleiht dem Stück einen der Trübseligkeit ganz fremden, edlen, Geist; hier ist Leben – im Trübsinn ist Stillstand, Sumpf. Kennst Du die Stelle in Dantes Hölle wo die Trüben aus der Tiefe des Morastes ihre einförmigen Blasen zur Oberfläche hinauf seufzen – davon ist nichts in der Fuge, die, durch und durch ein echtes, reines Kunstwerk dasteht!

Von der reichen Stimmführung etc. rede ich gar nicht, aller Kontrapunkt, so bedeutend er ist, wird hier zur Nebensache. – Ein paar Bleistiftbemerkungen gegen den Schluß hin wirst Du dennoch finden (zum besten Zeichen daß meine Liebe für das Stück nicht blind ist!) [2] Die erste längere Stelle mit Bl[ei]stift mußst Du selbst, besser

als hier geschehen, ändern – in ihrer ursprünglichen Gestalt ist meinem Ohr das g und ges in der Mittelstimme im Verhältniß zu Unter- und Oberstimme nicht befriedigend, hat auch für mich, selbst wenn man es im Baß als Orgelpunct gelten läßt, keinen harmonischen Sinn. [3] Bei + habe ich als Schulfuchs bei der Note



den Punkt in eine Viertelpause verwandelt, wegen des Basses. [4] Bei x fällt Dir vielleicht doch noch statt der Quinten etwas Reineres ein.<sup>10</sup>

Auch Clara Schumann nahm die *Fuge as-Moll* überaus positiv auf. In ihrem Tagebuch bezeichnete sie das am 7. Juni erhaltene Stück als „wunderbar schöne, innige“ Fuge.<sup>11</sup> Ihr Dankbrief an Brahms ist nicht erhalten, spiegelt sich aber teilweise in einem am 21. Juli an Joseph Joachim gerichteten Schreiben:

„[...] wie herrlich aber Ihre Correspondenz mit Joh.! ich darf da doch auch manchmal mit hineinblicken? [...] Über die Fugen von Johannes hatte ich demselben schon von London aus geschrieben – und denken Sie meine Überraschung, fast dasselbe wie Sie später, nur freilich nicht so schön und fein ausgedrückt, wie Sie! Die As moll Fuge namentlich hatte mich tief ergriffen, welche Klänge, welch herrliche Stimmung darin, welch schöner frommer Sinn – der Sexten-Accord ziemlich am Schluß, ist es nicht, wie wenn ein Heiligen-Schein sich über das Ganze



Es bleibt ungewiss, ob Clara Schumann gegenüber Brahms ebenfalls Bedenken zu einzelnen Stellen vorgebracht hatte. Auch eine Reaktion von Brahms auf die Freundeskritik ist nur im Falle Joachims erhalten, dem der Komponist am 22. Juni schrieb:

<sup>6</sup> Siehe hierzu Isolde Vetter: *Johannes Brahms und Joseph Joachim in der Schule der alten Musik*, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bach, Händel, Schütz. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985*, hrsg. von Dietrich Berke und Dorothee Hanemann, Bd. 1, S. 460–476; David Brodbeck: *The Brahms-Joachim Counterpoint Exchange; or, Robert, Clara, and the Best Harmony between Jos. and Joh.*, in: *Brahms Studies*, hrsg. von David Brodbeck, Lincoln und London 1994, S. 30–80.

<sup>7</sup> Brahms an Joseph Joachim, 5. Juni 1856 (Briefautograph: *D-Hs*, BRA : Be1 : 105; vgl. *Briefwechsel V*, S. 142–144, hier S. 143 f.).

<sup>8</sup> Siehe Brahms an Joseph Joachim, 26. Februar 1856 (*Briefwechsel V*, S. 123 f.); Brahms an Joseph Joachim, ca. 24. März 1856 (*Briefwechsel V*, S. 126 f., hier S. 126).

<sup>9</sup> Auch im *BraWV* (S. 661, Anh. IIa Nr. 4\*) erscheint das Präludium as-Moll unter den verlorenen Werken, die möglicherweise nie komponiert wurden.

<sup>10</sup> Joseph Joachim an Brahms, 17. Juni 1856 (Briefautograph: *D-Hs*, BRA : Be1 : 106; vgl. *Briefwechsel V*, S. 144–149, hier S. 144, 146 f.; die angegebene Datierung „Juni“ ist gemäß Joachims eigenhändiger Datierung präzisiert). Mit [1] bis [4] sind die vier Verbesserungsvorschläge zu einzelnen Stellen markiert, die unten (S. XIV f.) genauer betrachtet werden.

<sup>11</sup> *Litzmann II*, S. 412; siehe oben, Anmerkung 4.

<sup>12</sup> Clara Schumann an Joseph Joachim, 21. Juli 1856 (*Joachim, Briefwechsel I*, S. 355 f.). Die zitierte Stelle betrifft T. 41<sup>5-8</sup>, o./u. Sys., der ersten Fassung.

„Es macht mich ganz glücklich daß Dir die Fugen so gefallen, in Allem was Du aussetzest hast Du sehr Recht u. es wird Alles geändert sein wenn Du sie wieder siehst. [...] Die Quinten am Ende der As moll hatte ich bemerkt, aber ich fand sie zu Zeiten recht. Ich will sehen.“<sup>13</sup>

Tatsächlich dürfte Brahms daraufhin eine Überarbeitung der Fuge in seinem zurückerhaltenen Autograph vorgenommen haben. Dieses ist zwar nicht überliefert, doch wurde in Clara Schumanns Autograph eine der von Joachim beanstandeten Stellen<sup>14</sup> nachträglich geändert, was auf eine Neufassung auch in Brahms' eigenem Autograph schließen lässt. Die Änderung im Widmungsautograph könnte eingetragen worden sein, als Brahms Clara Schumann, die am 6. Juli 1856 nach Düsseldorf zurückgekehrt war, die beiden *Fugen* WoO 8 und WoO posth. 9 (hier sicherlich einschließlich des *Präludiums*) vorspielte.<sup>15</sup> Ob dieses Vorspiel auf dem Klavier oder auf einer Orgel stattfand, ist nicht bekannt.

Ebenfalls noch im Juli könnte Brahms in seinem eigenen Manuskript weitere Änderungen vorgenommen haben, die zwar nicht mehr in Clara Schumanns Widmungsautograph übertragen wurden, aber in einem zu Weihnachten 1856 für Woldemar Bargiel angefertigten zweiten Widmungsautograph realisiert sind (siehe unten). Für einen zumindest vorläufigen Abschluss der Revision Mitte Juli spricht der Umstand, dass Brahms am 17. Juli 1856 die *Fuge as-Moll* (gemeinsam mit *Präludium und Fuge a-Moll* WoO posth. 9) an den befreundeten Juristen und Musikschriftsteller Adolf Schubring in Dessau schickte und auch ihn um ein kritisches Urteil bat:

„Aufrechtig beschämt u. meine Nachlässigkeit, ja, Unart bereuend schicke ich Ihnen hiermit die nöthigen Antworten auf Ihren lieben zweiten Brief. Die Noten sind die eine Antwort, zugleich meine Namens-Unterschrift, denn ich mag diese gar nicht ordentlich hierunter schreiben. Sie sehen ja wohl den Namen heraus u. verfahren Ihrem Schreiben gemäß nämlich: schicken Sie mir mit tüchtigen Recensionen zurück; ich muß jedoch bitten bald möglichst, da ich kein Exemplar v. d. Fugen habe u. sie üben muß. [...]

Ich erwarte trotz Allem recht bald Ihre Beurtheilung der beiden Fugen u. freue mich darauf. Um Eines muß ich Sie ein für alle mal aber bitten, daß Sie nämlich auf keine Weise etwas von m. Manuscripten behalten, da sie ja unfertig sind u. der Correctur bedürfen, auch daß Sie dieselben nicht aus Ihrem Hause geben.“<sup>16</sup>

Aus Brahms' Angabe, er besitze kein anderes Exemplar der Fugen, und seiner Bitte um baldige Rücksendung ist zu schließen, dass er auch an Schubring offenbar seine eigenen Autographe schickte, welche zuvor Joachim vorgelegen hatten. Schon wenige Tage darauf sandte Schubring die Werke zurück und scheint sie in seinem Begleitbrief tatsächlich eingehend besprochen zu haben. Dieser Brief ist zwar nicht erhalten, doch ist sein Inhalt teilweise aus einem späteren Brief von Brahms an Schubring zu rekonstruieren. Dort heißt es:

„Es war wohl meine Schuld daß ich so lange kein sichtbares Zeichen Ihrer Theilnahme empfang. Ich erinnere noch sehr gut wie Sie mir das letzte Mal einige Orgelfugen mit Notizen zurücksandten.

Nun verlangte aber Ihre Recension u. namentlich Ihre

Veränderungen entschieden wieder eine Recension u. über letztere eine recht scharfe.

Weitläufige Auseinandersetzungen sind jedoch so wenig meine Sache daß die Antwort unterblieb.“<sup>17</sup>

Offenbar hatte Schubring also in einer Art und Weise Kritik geübt und „Veränderungen“ vorgeschlagen, die Brahms nicht akzeptieren mochte. Worin die Kritik bei der *Fuge as-Moll* bestanden hatte, ist unbekannt; in seiner Antwort auf das spätere Schreiben von Brahms ging Schubring nur noch einmal auf die damaligen Änderungsvorschläge zu *Präludium und Fuge a-Moll* WoO posth. 9 ein.<sup>18</sup>

Noch bis Ende des Jahres 1856 ist eine fortgesetzte Beschäftigung mit der *Fuge as-Moll* nachweisbar. Zum einen spielte Brahms sie Anfang Dezember in Hamburg auf dem Klavier und möglicherweise auf der Orgel, was aus einem Brief an Clara Schumann vom 5. Dezember hervorgeht: „Gestern Abend musicirte ich viel bei Avé. Meine Asmoll Fuge gefällt Allen außerordentlich. Sonntag versuche ich es einmal wieder auf der Orgel.“<sup>19</sup> Zum anderen entstand in den Weihnachtstagen das bereits erwähnte zweite Widmungsautograph für Woldemar Bargiel, den in Berlin lebenden Stiefbruder Clara Schumanns. Das erhaltene Autograph ohne Knickspuren dürfte von Clara Schumann, die nach dem mit Brahms in Düsseldorf verbrachten Weihnachtsfest nach Berlin reiste, persönlich übergeben worden sein.<sup>20</sup> Es handelt sich um eine Reinschrift, für die wiederum Brahms' eigenes Autograph als Vorlage gedient haben kann. Zahlreiche Abweichungen in Details der Stimmführung und Artikulation von der in Clara Schumanns Autograph dokumentierten früheren Fassung belegen nun aber die zwischenzeitliche Überarbeitung. Drei der insgesamt vier Stellen, die Joachim in seinem Brief vom 17. Juni 1856 kritisiert hatte, begegnen hier von vornherein in geänderten Fassungen: Die als unpassend bezeichnete

<sup>13</sup> Brahms an Joseph Joachim, 22. Juni 1856 (Briefautograph: *D-Hs*, BRA : Bel : 107; vgl. *Briefwechsel V*, S. 149–151, hier S. 149 f.; die angegebene Datierung „Juni“ ist gemäß Poststempel präzisiert).

<sup>14</sup> Im Briefzitat oben mit [2] bezeichnet; vgl. Editionsbericht zur ersten Fassung, S. 106, Bemerkung zu T. 39<sup>1–8</sup>.

<sup>15</sup> „Am 6. Juli traf sie [...] nach dreimonatiger Abwesenheit in Düsseldorf ein. Nur wenige Ruhetage, in denen Brahms ihr seine beiden Fugen vorspielte [...], folgten.“ (*Litzmann II*, S. 413)

<sup>16</sup> Brahms an Adolf Schubring, 17. Juli 1856 (Briefautograph: *A-Wst*, H.I.N. 32216; vgl. *Briefwechsel VIII*, S. 187–189; hier mit Datierung „Juli“, die gemäß Poststempel präzisiert ist).

<sup>17</sup> Brahms an Adolf Schubring, Februar 1862 (Briefautograph: *A-Wst*, H.I.N. 32215; vgl. *Briefwechsel VIII*, S. 189–191, hier S. 190).

<sup>18</sup> Adolf Schubring an Brahms, 4. April 1862 (Briefautograph: *D-Hs*, BRA : Bil : 2); siehe Einleitung zu WoO posth. 9, S. XL f.

<sup>19</sup> Brahms an Clara Schumann, 5. Dezember 1856 (Briefautograph: *D-B*, Mus. Nachl. K. Schumann 7, 93 [die Datierung wurde von Brahms vom 4. auf den 5. Dezember korrigiert]; vgl. *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 196 f., hier S. 197).

<sup>20</sup> Siehe *Litzmann III*, S. 17; Elisabeth Schmiedel und Joachim Draheim: *Eine Musikerfamilie im 19. Jahrhundert: Mariane Bargiel, Clara Schumann, Woldemar Bargiel in Briefen und Dokumenten*, 2 Bände, München und Salzburg 2007, hier Bd. 1, S. 241.

Vortragsanweisung „trübe“ (im Briefzitat oben mit [1] markiert) taucht nicht mehr auf.<sup>21</sup> Das in T. 39 bestandene „g und ges in der Mittelstimme im Verhältniß zu Unter- und Oberstimme“ sowie zu „as im Baß“ (siehe [2] im Briefzitat) wurde von Brahms bereits im Schumann-Widmungsautograph mit Bleistift geändert und erscheint nun in nochmals modifizierter Version.<sup>22</sup> Die dritte von Joachim kritisierte Stelle (siehe [3] im Briefzitat) findet sich in der zweiten Hälfte von T. 43, wo sich in Clara Schumanns Widmungsautograph (wie sicherlich auch in Brahms' eigener Handschrift) zwischen den jeweils unteren Stimmen des oberen und unteren Systems Quintparallelen ergeben und zudem in der unteren Stimme des oberen Systems die zweite Tonstufe b der as-Moll-Skala, die bereits im Pedal erklingt, verdoppelt wird. Im neuen Autograph erscheint die Stimmführung der Stelle in der von Joachim vorgeschlagenen Weise verändert.<sup>23</sup> Die Quintparallelen in T. 45/46 jedoch, auf die Joachim zuletzt hinwies (siehe [4] im Briefzitat), wurden von Brahms, der sie „zu Zeiten recht“ fand,<sup>24</sup> im Bargiel-Autograph stehengelassen und auch noch in der Druckfassung beibehalten.<sup>25</sup> Andere, von Joachim nicht bemerkte Quintparallelen<sup>26</sup> und Oktavparallelen<sup>27</sup> sind in der neuen Reinschrift durch Änderungen der Stimmführung eliminiert. Mit diesen satztechnischen Verbesserungen sowie einer sorgfältigeren Bezeichnung der Artikulation überliefert das Widmungsautograph für Woldemar Bargiel eine gegenüber Clara Schumanns Autograph verfeinerte Version der *Fuge as-Moll* in ihrer ersten Fassung von 1856.

Die frühe Fassung wurde erstmals 1988 von George S. Bozarth veröffentlicht.<sup>28</sup> Da das Bargiel-Widmungsautograph der Forschung damals noch nicht bekannt war, konnte sich diese Edition allein auf das Autograph aus Clara Schumanns Besitz stützen.

#### *Publikation der Druckfassung*

Aus den Jahren 1857 bis 1859 gibt es in der Korrespondenz keine Belege für eine weitere Beschäftigung mit der *as-Moll-Fuge*. Erst 1860 begegnet das Werk wieder im Zusammenhang mit einer schon damals geplanten, jedoch nicht realisierten Veröffentlichung. Brahms schrieb in einem Brief von 19. oder 20. Mai 1860 an Joachim: „Zu einem Breslauer Album (Schiller) ist Dir wohl auch eine Einladung geworden. Ich habe m. Asmoll Fuge geschickt. Ist das auch sehr unvernünftig?“<sup>29</sup> Joachim antwortete am 22. Mai: „P. S. Die as mol Fuge paßt ja ganz herrlich zu Schiller. Tief u. zart, wenn's auch die Frauen nicht alle capiren. Leider auch wenig Männer genug.“<sup>30</sup> Demnach war Brahms von einer bislang nicht ermittelten Person in Breslau eingeladen worden, sich mit einem Beitrag an einem Album zu beteiligen, das wohl noch im Rahmen des Gedenkens an Friedrich Schillers 100. Geburtstag (1859) erscheinen sollte, und hatte daraufhin seine *Fuge as-Moll* zur Verfügung gestellt. Aus einem weiteren, erst jüngst aufgetauchten Schreiben geht hervor, dass die Initiatorin des Albums ein „Fräulein“ war und dass Brahms ihr kein Autograph, sondern eine Kopistenabschrift zugesandt hatte:

„Bonn

Juni 1860

Sehr geehrtes Fräulein,

Ihr werther Brief, der freilich zum richtigen Verständniß des ersten nöthig war, kommt mir soeben über Hamburg zu.

Ich ersuche Sie mir gütigst die Ihnen übersandte Fuge hierher durch die Adresse des Hrn. Musikdirector Alb: Dietrich zukommen zu lassen.

Als Abschrift paßt dieselbe natürlich durchaus nicht in das von Ihnen projectirte Album.

In der gewünschten Weise bedaure ich Ihnen den Augenblick nicht dienen zu können u. im nächsten ist es ja zu spät.

Verzeihn Sie die eiligen Zeilen gütigst.

Mit besondrer Hochachtung

Johs. Brahms.“<sup>31</sup>

Offenbar war Brahms nach der ersten Einladung davon ausgegangen, dass die musikalischen Album-Beiträge nicht im Faksimile, sondern im gestochenen Notensatz erscheinen sollten. Erst ein zweiter Brief hatte ihn über die tatsächliche Planung eines Autographen-Albums aufgeklärt, worauf Brahms nun die Abschrift zurückerbat. Die Publikation der *Fuge as-Moll* im Rahmen eines Schiller-Albums kam also nicht zustande – und möglicherweise wurde dieses Projekt insgesamt nicht realisiert, denn es konnte bislang kein 1860 in Breslau erschienenenes Schiller-Album mit faksimilierten Noten-

<sup>21</sup> Siehe Editionsbericht zur ersten Fassung, S. 105, Bemerkung zu T. 1.

<sup>22</sup> Siehe Editionsbericht zur ersten Fassung, S. 106, Bemerkung zu T. 39<sup>1-8</sup>.

<sup>23</sup> Siehe Editionsbericht zur ersten Fassung, S. 106, Bemerkung zu T. 41<sup>3-43</sup>.

<sup>24</sup> Brahms an Joseph Joachim, 22. Juni 1856; siehe oben, S. XIV mit Anmerkung 13.

<sup>25</sup> Die Quintparallelen finden sich in T. 45<sup>5(2)-6</sup> und T. 46<sup>1(2)-2</sup> jeweils zwischen der oberen Stimme des oberen Systems und dem unteren System. In einem Erstdruck-Exemplar in *A-Wgm.*, das möglicherweise aus dem Nachlass von Brahms stammt, finden sich in Bleistift Markierungen dieser Parallelen (hier in T. 56/57 der Druckfassung), die jedoch nicht eindeutig Brahms zuzuschreiben sind (siehe S. 64, Quellenbeschreibung E mit Anmerkung 7).

<sup>26</sup> In T. 18<sup>6-7</sup> zwischen der unteren Stimme des oberen Systems und dem Pedal; siehe Editionsbericht zur ersten Fassung, S. 105, Bemerkung zu T. 18<sup>5-8</sup>.

<sup>27</sup> In T. 42<sup>5-7</sup> zwischen der jeweils unteren Stimme des oberen und unteren Systems; siehe Editionsbericht zur ersten Fassung, S. 106, Bemerkung zu T. 41<sup>5-43</sup> mit Notenbeispiel.

<sup>28</sup> *Brahms, Werke für Orgel*, S. 56–59; siehe hierzu Bozarth, *Organ Works*, S. 52.

<sup>29</sup> Brahms an Joseph Joachim, 19. oder 20. Mai 1860 (Briefautograph: *D-Hs.*, BRA : Be1 : 202; vgl. *Briefwechsel V*, S. 274–276, hier S. 275; zur Präzisierung der hier angegebenen Datierung „[Mai 1860]“ siehe *JBC, Serenaden*, S. XIX, Anmerkung 86).

<sup>30</sup> Joseph Joachim an Brahms, 22. Mai 1860 (Briefautograph: *D-Hs.*, BRA : Be1 : 206; vgl. *Briefwechsel V*, S. 284 f., hier S. 285).

<sup>31</sup> Brahms an ein unbekanntes „Fräulein“, Juni 1860 (Briefautograph: *A-Wgm.*, Briefe Johannes Brahms an N.N. 46; vgl. Sotheby's [London]: *Music, Continental and Russian Books and Manuscripts including the Kurt Maschler Autograph Collection*, Katalog zur Auktion am 28. Mai 2015, S. 138, Nr. 228).

handschriften nachgewiesen werden.<sup>32</sup> Die von Brahms abgesandte und sicherlich wunschgemäß zurückerhaltene Abschrift enthielt vermutlich nicht mehr die frühe Werkfassung von 1856, sondern eine umgearbeitete, dem späteren Druck möglicherweise bereits weitgehend entsprechende Fassung. Hierfür spricht zum einen die Tatsache, dass Brahms das Stück im Jahr 1860 offenkundig für publikationswürdig hielt, und zum anderen der Umstand, dass er im Mai 1864 die Anfrage nach einer Beilage für die *Allgemeine Musikalische Zeitung* umgehend mit dem Angebot der druckfertig bereitliegenden *Fuge as-Moll* beantworten konnte (siehe unten). Die Umarbeitung der frühen Fassung zur Druckfassung müsste demnach zwischen 1857 und 1860 stattgefunden haben.

Dass die Fuge schließlich 1864 im Druck veröffentlicht wurde, verdankte sich ebenfalls einer äußeren Anregung. Selmar Bagge, der damalige Redakteur der bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erscheinenden *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, muss Anfang Mai 1864 in einem (heute verschollenen) Brief bei Brahms angefragt haben, ob er eine Komposition zur Veröffentlichung als Musikbeilage zur Verfügung stellen wolle. Offenbar am 8. Mai, dem Tag seiner Rückkehr von einem Aufenthalt in Pressburg,<sup>33</sup> antwortete Brahms:

„Ich war einige Tage in Pressburg u. finde bei m. Rückkehr Ihren Brief auf den ich mich beeile, ein ganz vernünftiges ‚Ja‘ zu erwidern.

Sie schreiben nicht zu wann Sie die Noten wünschen u. ob zu einer bestimmten Zeit?

Ich bin einigermaßen im Zweifel was ich Ihnen schicken soll u. fast in Versuchung Ihnen Einiges zur Auswahl zu schicken. Clavierstück od. Lied möchte freilich Ihren schönen Leserinnen angenehm sein, aber wir denken wohl eher an ernsthafte Leute, die vielleicht nach langen Jahren die Zeitung durchblättern u. suchen was der Mühe verlohnt zu lesen.

Da wird man sich denn doch lieber zusammenehmen. Bei Härtels erscheinen gerade Vocal-Sachen in strengerer Form,<sup>34</sup> so möchte eine Orgelfuge etwa am Platze sein?

Mir ist es jedoch sowohl ein besonderes Vergnügen als eine besondere Ehre u. von Honorar keine Rede – 2 Seiten voll Noten kann man doch auch noch nicht verhandeln.

Aber Sie nehmen es hoffentlich auch nicht so genau wenn es etwas über die 2 Seiten hinausgeht.

Verzeihen Sie das eilige Geschmüre, aber ich möchte die Antwort u. meinen Dank dazu nicht länger aufhalten.

Ende Mai denke ich für den Sommer Wien zu verlassen; zieht die Heimath nicht gar zu stark so sehe ich Sie in Leipzig [...].

Ich höre vielleicht zu wann Sie wünschen etc.<sup>35</sup>

Eine Antwort von Bagge scheint zunächst ausgeblieben zu sein, worauf Brahms am 2. Juni bei Gelegenheit eines Briefes an Breitkopf & Härtel an sein Angebot erinnerte:

„Ich denke in der nächsten Zeit nach Hamburg zu gehn und bitte, jedenfalls meine Exemplare der neuen Sachen nach der ‚Fuhrentwiete 74‘ zu adressieren. Sollte jedoch Herr Bagge mir zu schreiben wünschen, so bitte ich durch Wessely & Büsing einstweilen. Die gewünschte Beilage zur [Allgemeinen musikalischen] Zeitung steht jeden Augenblick zur Verfügung, und ich denke, sie wird einigermaßen zufriedenstellen können.“<sup>36</sup>

Dass das Angebot der *as-Moll-Fuge* auf Bagges Anfrage hin so rasch erfolgte und die Stichvorlage offenbar schon bereitlag, kann (wie erwähnt) als Hinweis darauf gelten, dass Brahms zu diesem Zeitpunkt auf die Abschrift von 1860 zurückgreifen konnte. Die Umarbeitung des Werkes zur Druckfassung war also sehr wahrscheinlich nicht erst 1864, sondern bereits vier Jahre zuvor abgeschlossen. Eine gravierende Abweichung zwischen der frühen und der definitiven Fassung begegnet bereits im Thema. Dessen vorletzte Note lautet in beiden Autographen von 1856 *ff*, im Erstdruck dagegen *fes*, wodurch das Thema nunmehr in der Grundtonart verbleibt, statt zur 5. Stufe es-Moll zu modulieren. In seinem Brief an Joachim vom 5. Juni 1856 hatte Brahms bereits Zweifel über den Anfang der Fuge geäußert und sich damit vermutlich auf diesen Punkt bezogen.<sup>37</sup> In der Druckfassung gewinnt ferner das Kontrasubjekt (T. 3 ff.) rhythmischen Schwung durch die Einführung einer Achtelbewegung. Zudem wird das Ende der Exposition belebt durch die Wiederkehr des Kontrasubjekts und die Hinzufügung einer neuen, gezackten Viernotenfigur (T. 7–8), die aus der fallenden Quinte des Themas abgeleitet ist. Die Exposition endet nun mit einer klaren Kadenz zur Tonika (T. 9); der siebentaktige dominantische Pedal-Orgelpunkt, der die Exposition in der ersten Fassung abschloss, ist auf vier Takte verkürzt und tritt durch Einfügung von fünf zusätzlichen Takten (T. 11–15 der Druckfassung) verzögert ein. Da auch an anderer Stelle in der Mitte der Fuge (zwischen T. 26 und 27 der frühen Fassung) sechs neue Takte hinzukamen (T. 32–37 der Druckfassung), ist die Fassung von 1864 nunmehr insgesamt elf Takte länger als diejenige von 1856. Daneben weichen beide Fassungen auch im Detail vielfach voneinander ab und ermöglichen bei eingehenderem Vergleich einen seltenen Einblick in Brahms' kompositorische Werkstatt.<sup>38</sup>

Der mit Brahms befreundete Adolf Schubring, der 1856 bereits die erste Fassung der *Fuge as-Moll* kennengelernt hatte, veröffentlichte seit 1860 musikkritische Aufsätze, welche unter dem Titel *Schumanniana* in der *Neuen Zeitschrift für Musik* erschienen und (ab der ach-

<sup>32</sup> Zwei ähnliche Alben aus der betreffenden Zeit, die ausschließlich nicht-faksimilierte Wortbeiträge enthalten, seien beispielhaft genannt: Herrmann Joseph Landau: *Erstes poetisches Schiller-Album. Zur Erinnerung an die Säcularfeier des Dichters: begangen den 10. November 1859*, Hamburg 1860; *Schiller-Album der Allgemeinen deutschen National-Lotterie zum Besten der Schiller- und Tiedge-Stiftungen*, Dresden 1861.

<sup>33</sup> Zu dieser Reise vom 5. bis 8. Mai 1864 siehe Adam Gellen: *Brahms und Ungarn. Biographische, rezeptionsgeschichtliche, quellenkritische und analytische Studien*, Tutzing 2011, S. 219 f.

<sup>34</sup> Gemeint sind die *Zwei Motetten op. 29* und das *Geistliche Lied op. 30*, erschienen im Juli 1864 bei Breitkopf & Härtel (*BraWV*, S. 99, 101).

<sup>35</sup> Brahms an Selmar Bagge, 8. Mai 1864 (Briefautograph: A-Wst, H.I.N. 30421).

<sup>36</sup> Brahms an Breitkopf & Härtel, 2. Juni 1864 (*Briefwechsel XIV*, S. 101).

<sup>37</sup> Siehe oben, S. XIII mit Anmerkung 7.

<sup>38</sup> Siehe *Testa*.

ten Folge von März/April 1862) auch neue Werke von Brahms eingehend besprachen.<sup>39</sup> In einem Brief an Brahms vom 29. April 1864 berichtete Schubring, er habe sich nun mit den *Klavierquartetten op. 25* und *26* sowie den *Duetten op. 28* beschäftigt, und kündigte an: „Ich warte nur noch auf op[.] 29–31 von Härtels, um mal wieder etwas loszulassen.“<sup>40</sup> Hierauf antwortete Brahms am 19. Juni 1864:

„Ich wünschte, Du könntest in besagtem Aufsatz noch eine Ricercata mitnehmen, die ich als Beilage zur Härtel'schen Zeitung geben soll. Aber leider weiß ich nicht, wann. Ich habe sie noch nicht weggeschickt. Kommt sie zeitig genug, so möchte ich bitten mit einem Exempel der Themen u. ihrer Umkehrung vorsichtig zu sein; vielleicht notire ich Dir's.“<sup>41</sup>

Der von Schubring zu jener Zeit geplante Artikel ist allerdings nicht erschienen. Wohl aufgrund von Differenzen mit der Redaktion der *NZfM* war die Reihe der *Schumanniana* nach der zehnten Nummer vom 4. Dezember 1863 ins Stocken geraten;<sup>42</sup> die beiden abschließenden Folgen kamen erst in den Jahren 1868 und 1869 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* heraus und widmeten sich ausschließlich den *Schumann-Variationen op. 23* bzw. dem *Deutschen Requiem op. 45*.<sup>43</sup> Über einige Werke, die Schubring in jenem Artikel besprechen wollte, äußerte er sich zwar in einem Brief an Brahms vom 9. März 1865,<sup>44</sup> doch erwähnte er die *Fuge as-Moll* darin nicht, weshalb auch Brahms keine Veranlassung mehr hatte, die Themen und ihre Umkehrungen für Schubring zu notieren. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die von Brahms gewählte Bezeichnung „Ricercata“, mit der er sein Stück als Kunstfuge vermutlich auf Johann Sebastian Bach bezog, der im *Musikalischen Opfer* BWV 1079 ebenfalls zwei Fugen mit dem schon zu seiner Zeit selten verwendeten Titel „Ricercar“ überschrieb.<sup>45</sup>

Kurze Zeit nach dem Brief an Schubring vom 19. Juni 1864 muss Brahms schließlich von Bagge zur Zusendung der Fuge aufgefordert worden sein. Wohl gegen Ende Juni schickte er daraufhin die (heute verschollene) Stichvorlage ab und schrieb dazu:

„Hier der gewünschte Zettel.

Ich habe keine Idee, wie viel Seiten das gedruckt giebt, und will nur hoffen, daß es der Mühe werth ist, über ein gesetztes Maaß hinaus zu gehen. Sonst steht Ihnen freilich gelegentlich Andres zu Gebot, indeß möchte ich lieber noch Würdigeres und Anderes geben. An Ihrer Stelle würde ich übrigens mit Beilagen allerlei Spaß machen; contrapunktische Aufgabgaben etc. würden wohl manchen Musiker interessiren!

Wird meine Fuge acceptirt, so kann ich mir wohl eine Anzahl Frei-Exemplare ausbitten? Mindestens bäte ich um 6, wenn möglich einige mehr.

Wär's möglich, sähe ich gern eine Revision!

Die Fuge bleibt doch mein Eigenthum, und kann ich sie nach 1, 2 Jahren doch in Gesellschaft ihrer gebornen und ungeborenen Geschwister verkaufen?“<sup>46</sup>

Nach Erhalt des Manuskriptes scheint Bagge die Fuge gründlich durchgesehen und in einem (nicht überlieferten) Brief an Brahms Bedenken vorgebracht zu haben, welche zum einen die entlegene Tonart und zum anderen

die Stimmführung an einer bestimmten Stelle betrafen. In seiner Antwort von ca. Anfang Juli ging Brahms auf beide Punkte ein:

„Auf die sieben Bee\_ee muß ich leider bestehen u. wenn Sie Sich den Spaß machen die Fuge in a oder g moll aufzuschreiben – u. sie als Musikstück Ihnen einigermaßen den gewünschten Eindruck macht – so werden Sie finden daß es nicht anders geht. Uebrigens, fände ich durch solche Fuge neue Freunde so werden es wohl sicher solche sein die grade nicht 7 b scheuen, u. s. w.

Wenn es möglich ist, so sähe ich jedenfalls gern eine Revision u. möchte Sie wohl bitten nicht zu eng drucken zu lassen, das möchte auch praktisch sein!

Ueber die angeführte Stelle war ich nicht im Reinen. Die Quinten finde oder anerkenne ich nicht. Mag sie diesmal so gestochen werden:



[...]

Sie werden natürlich nicht über diese Beilagen sich ergehen – sonst wollte ich gebeten haben daß Sie bei m. Fuge etwaige Beispiele der Umkehrungen alle nach demselben Ton versetzen. Wollen Sie mich nicht wissen lassen ob die Nummer der Ztg. mit der Beilage einzeln verkauft wird? Indem ich also die Fuge mit oder ohne Korrektur u. jedenfalls mit 7 sage Sieben B erwarte [...].“<sup>47</sup>

Brahms lehnte demnach eine Transposition der Fuge nach a- oder g-Moll ab und mochte auch die beanstandeten Quintparallelen nicht anerkennen, gab aber dennoch eine neue, offenbar veränderte Version der betreffenden Stelle an (vgl. in der Druckfassung T. 14<sup>5</sup>–15<sup>8</sup>). Wie diese Takte in der Stichvorlage ursprünglich laute-

<sup>39</sup> Siehe hierzu Max Kalbecks Einleitung zur Edition der Briefe von Brahms an Adolf Schubring (*Briefwechsel VIII*, S. 161–183, hier S. 172–183).

<sup>40</sup> Adolf Schubring an Brahms, 29. April 1864 (Briefautograph: *D-Hs*, *BRA* : Bil : 5).

<sup>41</sup> Brahms an Adolf Schubring, 19. Juni 1864 (Briefautograph: *A-Wst*, H.I.N. 32207; vgl. *Briefwechsel VIII*, S. 202–204, hier S. 204).

<sup>42</sup> DAS [= Dr. Adolf Schubring]: *Schumanniana Nr. 10. Ueber Das und DAS, Dieses und Jenes, Schumann und Jean Paul*, in: *NZfM*, Bd. 59, Nr. 23 (4. Dezember 1863), S. 193–196, insbesondere S. 193 mit Anmerkung der Redaktion.

<sup>43</sup> *Schumanniana Nr. 11. Die Schumann'sche Schule. Schumann und Brahms. Brahms' vierhändige Schumann-Variationen*, in: *AmZ*, Jg. 3, Nr. 6 (5. Februar 1868), S. 41 f.; Nr. 7 (12. Februar 1868), S. 49–51; *Schumanniana Nr. 12. Ein deutsches Requiem [...] von Johannes Brahms [...]*, in: *AmZ*, Jg. 4, Nr. 2 (13. Januar 1869), S. 9–11; Nr. 3 (20. Januar 1869), S. 18–20.

<sup>44</sup> Adolf Schubring an Brahms, 9. März 1865 (Briefautograph: *D-Hs*, *BRA* : Bil : 6). Behandelt werden hier die Opera 27–31.

<sup>45</sup> Vgl. Arrey von Dommer: *Musikalisches Lexicon auf Grundlage des Lexicon's von H. Ch. Koch*, Heidelberg 1865, S. 732: „Ricercata, Ricercare. a) Meisterfuge, Kunstfuge; eine künstlich gearbeitete Fuge, in welcher verschiedene Arten des doppelten Contrapunktes, Gegenbewegung, canonische Führungen der Stimmen etc. zur Anwendung kommen.“

<sup>46</sup> Brahms an Selmar Bagge, ca. Ende Juni 1864 (Briefabschrift von Max Kalbeck: *D-LÜbi*).

<sup>47</sup> Brahms an Selmar Bagge, ca. Anfang Juli 1864 (Briefautograph: *D-B*, N. Mus. ep. 950).

ten, ist nicht zu ermitteln; in der ersten Fassung der Fuge kam die Stelle, die am Ende der im Zuge der Umarbeitung eingefügten Passage T. 11–15 steht, noch nicht vor.

Bagge übertrug die Änderung daraufhin sicherlich in die Stichvorlage und leitete diese an den Verlag Breitkopf & Härtel weiter, der sich am 9. Juli 1864 seinerseits mit einem Schreiben an den Komponisten wandte:

„Durch Herrn Bagge erhielten wir das Manuscript Ihrer Fuge für Orgel, welche Sie uns als Beilage zur Allgemeinen musikalischen Zeitung zu überlassen die Güte hatten. Wir sagen Ihnen für diesen schönen Beitrag sowohl als auch für Ihr Interesse an unserer Zeitung den besten Dank und geben Ihnen gleichzeitig die Bestätigung, daß das Eigentumsrecht genannter Composition Ihnen vollständig gewahrt bleibt. Sollten Sie eine Anzahl Abzüge wünschen, so ersuchen wir um die gefällige Angabe der Exemplare, welche wir Ihnen senden sollen.“<sup>48</sup>

Nach erfolgtem Notenstich dürfte Brahms schon gegen Mitte Juli einen Korrekturabzug erhalten haben, wie er es gegenüber Bagge ausdrücklich gewünscht hatte.<sup>49</sup> Neben redaktionellen Korrekturen trug er dort auch mindestens eine substantielle Änderung ein: Die im Brief von ca. Anfang Juli notierte Neufassung der Takte 14<sup>5</sup>–15<sup>8</sup> erscheint im Erstdruck an einer Stelle (T. 14<sup>7–8</sup>, unteres System, obere Stimme) leicht modifiziert, muss also von Brahms im Zuge der Korrektur nochmals geändert worden sein. Grund des Eingriffs war vermutlich die ‚leere‘ Oktave *as/as*<sup>1</sup> in T. 14<sup>8</sup>, die im Druck nicht mehr erscheint.

Offenbar hatte Brahms den Korrekturabzug bereits zurückgeschickt, als er am 16. Juli an Breitkopf & Härtel schrieb:

„Mit vielem Vergnügen erwarte ich meine Beilage Ihrer Zeitschrift und danke ich bestens, daß Sie mir erlaubten, ausführlicher zu sein, als wohl sonst üblich. Wird jene Nummer der Zeitung mit der Beilage einzeln verkauft, so bitte ich um 6 Exemplare; ist dieses jedoch, wie ich mir denke, nicht der Fall, so bitte ich, mir 12 Exemplare zu gestatten.“<sup>50</sup>

In den nächsten Tagen unmittelbar vor dem Erscheinen der Musikbeilage machte Brahms mehrere seiner Freunde auf diese Veröffentlichung aufmerksam. So schrieb er an Albert Dietrich: „Siehst Du die Bagge'sche Zeitung? In der nächsten Nummer ist eine Beilage von mir.“<sup>51</sup> Ähnlich heißt es in einem Brief an Julius Otto Grimm: „Bist Du auf die Härtels-Bagge-Zeitung abonniert, sonst schicke ich Dir eine Beilage von mir.“<sup>52</sup> Am selben Tag schrieb er an Joseph Joachim: „Bekommst Du die Bagge'sche Zeitung? Ich wüßte gern was Du zu meiner Beilage in der nächsten Nummer sagst.“<sup>53</sup> Auch Clara Schumann muss er in einem nicht erhaltenen Brief auf das Erscheinen der Fuge hingewiesen und ihr die Zusendung eines Exemplars angekündigt haben, denn sie schrieb am 19. Juli aus Baden-Baden an Brahms: „Willst Du mir nicht, was Du für mich bestimmt (As moll-Fuge etc.), an Friedchen, die uns nun wohl noch einige Tage besuchen wird, mitgeben?“<sup>54</sup>

Am 20. Juli 1864 erschien die *Fuge as-Moll* als Beilage zu Nr. 29 der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*. Noch

am gleichen Tag schickte der Verlag insgesamt 18 Belegexemplare an Brahms:

„Hierbei übersenden wir Ihnen 6 Nummern der Allg. Mus. Zeitung, welche Ihre Fuge enthält, und außerdem 12 einzelne Exemplare dieses Musikstückes, indem wir so Ihrem letzten Briefe am besten nachzukommen gedenken. Wären Ihnen früher oder später weitere Exemplare wünschenswerth, so stehen dieselben stets zu Dienst. Zur Vollständigkeit bemerken wir nur noch, daß es allerdings hergebracht ist, jede No. der Zeitung zu einem gewissen Preise einzeln abzugeben, und daß wir in solchen Fällen nicht werden umhin können, auch die Beilage mitzuliefern. Für die Ueberlassung derselben wiederholen wir Ihnen unsern besten Dank.“<sup>55</sup>

Die meisten der ihm zugesandten Exemplare dürfte Brahms im Folgenden verschenkt haben. Mindestens zwei, möglicherweise sogar vier Exemplare blieben in der Musikaliensammlung des Komponisten und befinden sich heute im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.<sup>56</sup>

In den folgenden Jahren blieb die Fuge sicherlich auf Anfrage lieferbar; da es sich aber nicht um eine reguläre Ausgabe handelte, wurde sie offenbar weder inseriert noch im Verlagskatalog genannt.<sup>57</sup> Um diesem unbefriedigenden Zustand abzuwehren, trat Breitkopf & Härtel

<sup>48</sup> Breitkopf & Härtel an Brahms, 9. Juli 1864 (Durchschlag des Briefautographs: *D-LEsta*, Bestand Breitkopf & Härtel, 141).

<sup>49</sup> Vgl. oben die Briefe von ca. Ende Juni und ca. Anfang Juli 1864.

<sup>50</sup> Brahms an Breitkopf & Härtel, 16. Juli 1864 (*Briefwechsel XIV*, S. 102).

<sup>51</sup> Brahms an Albert Dietrich, ca. 13.–15. Juli 1864 (Briefautograph: *D-Hs*, BRA : Bm1 : 26).

<sup>52</sup> Brahms an Julius Otto Grimm, 16. Juli 1864 (*Briefwechsel IV*, S. 111 f., hier S. 111). In einem weiteren Brief an Grimm aus dieser Zeit schrieb Brahms: „Anbei was ich noch habe von eigener Fabrik. Eine Beilage von der Baggeschen Zeitung schicke ich Dir, wenn Du willst.“ (ebenda, S. 112 f., hier S. 112)

<sup>53</sup> Brahms an Joseph Joachim, 16. Juli 1864 (Briefautograph: *D-Hs*, BRA : Be1 : 272; vgl. *Briefwechsel VI*, S. 30). Am 17. Juli antwortete Joachim: „Bagge' halte ich, Deine Beilage ist aber noch nicht gekommen.“ (Briefautograph: *D-Hs*, BRA : Be1 : 273; vgl. *Briefwechsel VI*, S. 31 f., hier S. 31) Nach Erscheinen der Beilage schrieb er am 24. Juli: „Den alten, lieben, tiefen *as moll*-Satz habe ich mit Freuden wiedererkannt. Wer sonst als Johannes macht dergleichen heutzutage!“ (Briefautograph: *D-Hs*, BRA : Be1 : 274; vgl. *Briefwechsel VI*, S. 32)

<sup>54</sup> Clara Schumann an Brahms, 19. Juli 1864 (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 457–460, hier S. 460). Die erwähnte Friederike (= „Friedchen“) Wagner war eine ehemalige Hamburger Klavierschülerin von Brahms, die auch mit Clara Schumann bekannt war. In einem weiteren Brief Clara Schumanns vom 22. Juli heißt es nochmals ähnlich: „Willst Du mir mit der *As moll* Fuge nicht auch das Paganini-Var:-Finale mitschicken?“ (Briefautograph: *D-Zsch*, 11019-A2; vgl. *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 461 f., hier S. 462) Es gibt keinerlei Hinweise darauf, dass es hier, wie gelegentlich vermutet wurde (*Testa*, S. 92), um eine Rücksendung des Widmungsautographs von 1856 ging.

<sup>55</sup> Breitkopf & Härtel an Brahms, 20. Juli 1864 (Durchschlag des Briefautographs: *D-LEsta*, Bestand Breitkopf & Härtel, 141; vgl. *Briefwechsel XIV*, S. 102 f.).

<sup>56</sup> Siehe Quellengeschichte, S. 68.

<sup>57</sup> Sie fehlt etwa unter den Brahms-Ausgaben im Verlagskatalog von 1873 (*Verzeichniss des Musikalien-Verlages von Breitkopf & Härtel in Leipzig. In alphabetischer Reihenfolge mit vorgeschickter systematischer Übersicht. Vollständig bis Ende 1871 nebst Nachtrag bis Ende 1872, Leipzig [1873], S. 56 f.*).

WoO 8

Beilage zu Nr. 29 der Allgemeinen musikalischen Zeitung.

INVENTARIAT. H. 36053/5, Ex

**FUGE FÜR ORGEL**  
von  
Johannes Brahms.

Langsam.

© Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 2025

Abbildung 1: Fuge as-Moll WoO 8, mutmaßliches Handexemplar von Brahms (Quelle  $E_{H(2)}$ ), Seite 1, Takte 1–14  
Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

im Oktober 1880 mit dem Wunsch nach einer neuen Ausgabe an Brahms heran:

„Gestatten Sie uns bei dieser Gelegenheit noch folgende Anfrage:

Im Jahre 1863 [sic!] überließen Sie unserem Verlage eine Fuge für Orgel, die wir als Beilage zu Nr. 29 der Allgemeinen musikalischen Zeitung ausgaben. Wir beabsichtigen nunmehr dieselbe als besonderes Heft auszugeben, da sie in jener Zeitung noch vergraben liegt, erlauben uns aber zuvor die Anfrage, ob Sie für diese Heftausgabe etwa Abänderungen vorzunehmen haben? Wir fügen diese Beilage bei und bitten um gelegentlichen Bescheid.“<sup>58</sup>

Eine Antwort von Brahms ist nicht überliefert, und die Neuausgabe wurde vorerst nicht realisiert. Der Komponist könnte aber damals zu einer Revision der Fuge an-

gesetzt haben, denn eines der (mutmaßlichen) Handexemplare des Erstdrucks weist in T. 5 eine Änderung von seiner Hand auf.<sup>59</sup> Möglicherweise handelt es sich um das im Oktober 1880 vom Verlag erhaltene Exemplar, in dem Brahms eine Überarbeitung des Werkes begonnen haben könnte, die jedoch bald abgebrochen wurde.

<sup>58</sup> Breitkopf & Härtel an Brahms, 22. Oktober 1880 (Durchschlag des Briefautographs: *D-LEsta*, Bestand Breitkopf & Härtel, 242; vgl. *Briefwechsel XIV*, S. 313).

<sup>59</sup> Siehe oben, Abbildung 1, sowie Quellenbeschreibung, S. 65, Quelle  $E_{H(2)}$ , und Editionsbericht, S. 85, Bemerkung zu T. 5<sup>7</sup>–6<sup>1.1</sup> mit Notenbeispiel.

Erst zwei Jahre später kam der Verlag auf sein Anliegen zurück und schrieb am 13. Dezember 1882 an Brahms:

„Herr Musikdirector Alfred Volkland in Basel hat bei uns von neuem angeregt, Ihre Asmoll Fuge für Orgel in einer neuen Ausgabe zu veröffentlichen. Die Beilage der Allgemeinen musikalischen Zeitung ist zu klein und eng gestochen und zu schwer zugänglich, so beabsichtigen wir gerne diesem Wunsche zu entsprechen. Sollten Sie irgend welche Korrekturen bei dieser Gelegenheit, oder Aenderungen anzugeben haben, so würden wir um deren Mittheilung ersuchen, in anderem Falle annehmen, daß Sie mit dem Neustich in der bisherigen Fassung einverstanden sind.“<sup>60</sup>

Diesmal scheint Brahms der Neuausgabe zugestimmt und auf Änderungen verzichtet zu haben. Die folgende diesbezügliche Korrespondenz, aus der nur die Schreiben von Breitkopf & Härtel erhalten sind, betrifft hauptsächlich Brahms' Eigentumsvorbehalt im Hinblick auf eine eventuelle spätere Veröffentlichung von Orgelstücken und eine nachträgliche Honorierung. Am 5. Januar 1883 schrieb der Verlag:

„Für Ihre freundliche Erwiderung betreffend die Orgelfuge besten Dank. Da Sie mit Neustich und Wahl eines anderen Formates einverstanden sind, werden wir denselben in stattlicherer Form vornehmen und das Werk ausdrücklich als Sonderabdruck aus der Allgemeinen Musikal. Zeitung bezeichnen. Das Eigenthum, da Sie ein solches in Anspruch zu nehmen haben, werden wir Ihnen selbstverständlich wahren, wenn auch etwaigem Nachdruck halber ein Eigenthumsvermerk auf dem Titel formell angebracht werden muß.

Sind wir auch seit Jahr und Tag nicht unbescheiden genug, neues von Ihnen zu erbitten, so tragen wir uns doch der Hoffnung, daß Sie früher uns Anvertrautes, und wäre es auch nur in solch beiläufiger Form, uns nicht wieder entziehen werden. Wir würden also, wenn einmal die Fuge mit anderen Orgelwerken vereinigt erscheinen sollte, selbstverständlich unsere Pflicht zur Neuhonorierung anerkennen, aber doch den Wunsch aussprechen, daß dieselben dann nicht in anderem Verlage erscheinen möchten. Indessen das mag einer späteren Zeit, in der wir auch auf ein freundliches Verhältnis rechnen, überlassen sein.“<sup>61</sup>

In einem weiteren Verlagsschreiben vom 19. Januar heißt es:

„Auf Ihre werthe Zuschrift, die uns am 15. Januar zukam, gestatten wir uns die Bitte an Sie zu richten, uns nachträglich ein Honorar anzugeben, welches wir Ihnen für die Orgelfuge zahlen dürfen, da Sie früher ein solches nicht in Anspruch genommen haben. Es wäre uns dies erwünscht, da es uns peinlich sein würde, einen Neustich vorzunehmen, ohne daß ein Honorar zuvor gezahlt worden wäre. Ist dasselbe Ihnen zur Zeit nicht genehm, so rechnen wir wenigstens darauf, daß Sie uns später zu geeigneter Zeit hierzu Gelegenheit geben. Jedenfalls wünschen wir die Sache ganz nach Ihrem Wunsche geordnet zu sehen und bitten um Entschuldigung, falls ein Ausdruck unserer letzten Zuschrift nicht ganz den tatsächlichen Verhältnissen, über die, wie wir früher schrieben, uns ja die Unterlagen nicht vorlagen, entsprochen hat.“<sup>62</sup>

Da Brahms keine Änderungen vorgenommen hatte, dürfte als Vorlage des Neustichs ein Verlagsexemplar des Erstdrucks gedient haben. Nach abgeschlossenem Stich

wurde im Verlag eine erste Korrektur durchgeführt, bei welcher der Korrektor außerdem einige redaktionelle Änderungen vornahm. Nach Umsetzung der Korrekturen und Änderungen in den Platten stellte man einen neuen, exemplarmäßigen Abzug her und sandte diesen gemeinsam mit dem Verlags-Revisionsabzug am 14. Februar 1883 an Brahms:

„In der Anlage beehren wir uns Ihnen einen exemplarmäßigen Plattenabzug der As moll Fuge vorzulegen, mit der Anfrage, ob derselbe in dieser Weise druckfertig ist. Wir fügen noch die Korrekturbogen bei, weil unser Korrektor einige formelle Änderungen gemacht hat, die wir nicht zum Druck geben wollen, ohne vorher Ihre Zustimmung eingeholt zu haben.“<sup>63</sup>

Der erwähnte Korrektor war vermutlich Friedrich Ferdinand Brißler, der von 1863 bis zu seinem Tod 1893 für Breitkopf & Härtel arbeitete. In den Jahren 1879/80 hatten Clara Schumann und Brahms bei der Vorbereitung der Schumann-Gesamtausgabe ihr Missfallen über eigenmächtige Änderungen Brißlers geäußert; derartige Verstimmungen sollten nun im Fall der Fuge offenbar vermieden werden.<sup>64</sup>

Brahms befand sich seit Mitte Januar 1883 auf einer längeren Konzertreise<sup>65</sup> und kehrte am 18. Februar nach Wien zurück.<sup>66</sup> Am 22. Februar schrieb er knapp an Breitkopf & Härtel:

„Bei meiner Rückkehr finde ich den Probedruck der ‚Fuge‘ vor. Sehr in Anspruch genommen, darf ich mir wohl genügen lassen, zu sagen, daß ich an dem wunderschönen Neustich nichts zu erinnern finde.“<sup>67</sup>

Die Neuausgabe, an deren Vorbereitung sich Brahms somit nicht aktiv beteiligt hatte, erschien im März 1883, wenn auch Inserate erst ab Mai nachzuweisen sind.<sup>68</sup> Schon am 13. März schickte der Verlag die übliche An-

<sup>60</sup> Breitkopf & Härtel an Brahms, 13. Dezember 1882 (Durchschlag des Briefautographs: *D-LEsta*, Bestand Breitkopf & Härtel, 263).

<sup>61</sup> Breitkopf & Härtel an Brahms, 5. Januar 1883 (Durchschlag des Briefautographs: *D-LEsta*, Bestand Breitkopf & Härtel, 263).

<sup>62</sup> Breitkopf & Härtel an Brahms, 19. Januar 1883 (Durchschlag des Briefautographs: *D-LEsta*, Bestand Breitkopf & Härtel, 265). Die in beiden Verlagsschreiben anklingende frühere Eintrübung des freundlichen Verhältnisses war eine Folge der Ablehnung Brahms'scher Werke durch Breitkopf & Härtel in den Jahren 1860 und 1865 gewesen (siehe hierzu *Schmitz, Breitkopf & Härtel*, S. 114 ff., 131 ff.).

<sup>63</sup> Breitkopf & Härtel an Brahms, 14. Februar 1883 (Durchschlag des Briefautographs: *D-LEsta*, Bestand Breitkopf & Härtel, 266; vgl. *Briefwechsel XIV*, S. 345).

<sup>64</sup> Zu Brißler und Brahms siehe: *The Brahms-Keller Correspondence*, hrsg. von George S. Bozarth in Zusammenarbeit mit Wiltrud Martin, Lincoln und London 1996, S. XXVIII–XXX; *Schmitz, Breitkopf & Härtel*, S. 266–268.

<sup>65</sup> *Hofmann, Zeittafel*, S. 172–174; *Hofmann, Chronologie*, S. 216–219 (das hier erwähnte Oldenburger Konzert zwischen 20. und 22. Februar 1883 ist nicht belegt und vermutlich identisch mit einem dortigen Konzert am 19. Dezember 1884; siehe *JBG, Klavierkonzert Nr. 2*, S. XXI).

<sup>66</sup> Siehe Brahms an Fritz Simrock, 15. Februar 1883 (*Briefwechsel XI*, S. 16).

<sup>67</sup> Brahms an Breitkopf & Härtel, 22. Februar 1883 (*Briefwechsel XIV*, S. 345).

<sup>68</sup> *NZfM*, Jg. 50, Nr. 19 (4. Mai 1883), S. 232; *Signale*, Jg. 41, Nr. 42 (4. von 7 August-Nummern 1883), S. 670.

zahl Autorexemplare an den Komponisten und schrieb dazu: „Es gereicht mir zum Vergnügen, Ihnen mitfolgend 6 Exemplare von Ihrer Fuge in As moll für die Orgel, in der Neuen Ausgabe, überreichen zu können, deren Fertigstellung im Druck soeben erfolgte.“<sup>69</sup> Drei dieser Sonderexemplare (ohne Preisangabe und Verlagswerbung) befinden sich noch heute im Brahms-Nachlass.

Nach längeren Verhandlungen gelang es Brahms' Hauptverlag N. Simrock in Berlin, die Rechte an allen bei Breitkopf & Härtel erschienenen Werken von Brahms zum 1. Juni 1888 zu übernehmen.<sup>70</sup> Die erste Simrock-Auflage der *Fuge as-Moll* kam noch im gleichen Jahr heraus<sup>71</sup> und wurde später mehrfach neu aufgelegt; es handelte sich um einen stets unveränderten Nachdruck der Ausgabe von 1883 mit neuer Verlagsangabe und eigener Plattennummer.

Eine fremde Bearbeitung für Klavier zu vier Händen ist (anders als bei den übrigen publizierten Orgelwerken WoO 7 und op. posth. 122) im Fall der *Fuge as-Moll* weder bei Breitkopf & Härtel noch bei Simrock jemals erschienen. Ein Arrangement für Klavier zu zwei Händen von Hermann Behn kam 1905 bei Simrock heraus.<sup>72</sup>

### Erste Aufführungen

Die erste Fassung der *Fuge as-Moll* wurde in ihrem Entstehungsjahr 1856 von Brahms selbst mehrfach nicht-öffentlich gespielt. In einem Brief an Joseph Joachim vom 5. Juni 1856 schrieb der Komponist: „Ich habe nämlich in letzter Zeit Orgel geübt, daher kommen sie [= die Fugen WoO 8 und WoO posth. 9].“<sup>73</sup> Hatte Brahms die Fugen also zunächst nur für sich selbst gespielt, als er sich in Düsseldorf zeitweise im Orgelspiel versuchte, so trug er beide Stücke im Juli auch Clara Schumann vor. Ob sie diesmal auf dem Klavier oder auf der Orgel erklangen, ist nicht bekannt.<sup>74</sup> Anfang Dezember 1856 spielte Brahms die *Fuge as-Moll* bei Theodor Avé-Lallemant in Hamburg auf dem Klavier und wollte sie kurz darauf auch wieder auf der Orgel versuchen.<sup>75</sup>

Nach Erscheinen der Druckfassung im Jahr 1864 dauerte es weitere acht Jahre, bis die erste (heute nachgewiesene) öffentliche Aufführung stattfand. Auch hierfür bedurfte es noch einer Anregung von Brahms. Der mit dem Komponisten persönlich bekannte, damals in Rotterdam wirkende Organist Samuel de Lange hatte in einem (nicht erhaltenen) Brief offenbar gefragt, ob Brahms einmal etwas für Orgel komponieren werde, worauf Brahms im Juli 1872 antwortete:

„Ich möchte nun dem freundlichen Zutrauen das Sie in mich setzen nicht gern widersprechen – so mag es denn zunächst sein, daß mir die augenblickliche Anregung fehlt für Ihr herrliches Instrument zu schreiben. Wir haben in Wien weder gute Orgeln noch gute Organisten u. ich weiß die Zeit nicht daß ich die Bach'schen Sachen anders als auf dem Clavier hörte.

Ob Ihnen eine Fuge bekannt geworden die ich vor Jahren in der Allgem. musik. Ztg. als Beilage veröffentlichte? Derlei Sachen schreibe ich wohl zuweilen für Orgel aber sie eignen sich wohl so wenig für den öffentlichen Vortrag als für die Veröffentlichung selbst.

Traue ich mir nun gelegentlich zu ein passables Werk für Orgel geschrieben zu haben so sollen Sie es jedenfalls erfahren.“<sup>76</sup>

Wie es scheint, wurde de Lange erst durch diesen Hinweis auf die ihm bislang unbekannt Fuge aufmerksam, denn nur zwei Monate später spielte er sie erstmals in einem Orgelkonzert in Rotterdam. Auf dem Programm dieses Konzerts am 20. oder 27. September 1872 stand unter anderem ein Orgelwerk von Brahms, bei dem es sich nur um die *Fuge as-Moll* gehandelt haben kann.<sup>77</sup> De Lange behielt die Fuge in seinem Repertoire und spielte sie noch mehrfach in Orgelkonzerten, so am 26. September 1873 erneut in Rotterdam<sup>78</sup> und am 19. Juli 1892 in der Domkirche in Utrecht.<sup>79</sup>

Aus dem Jahr 1873 sind noch zwei weitere Aufführungen bekannt: Am 16. April erklang die *Fuge as-Moll*, gespielt von Hermann Kretzschmar, in einem „großen Orgelkonzert“ in der Leipziger Nikolaikirche zum Abschluss des 3. Deutschen Musikertages des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.<sup>80</sup> Am 12. Dezember stand sie auf dem Programm eines Konzerts des Vereins für Klassische Kirchenmusik in der Stuttgarter Stiftskirche; als Spieler kommen die beteiligten Organisten R.[einhold] Seyerlen und [Friedrich?] Fink in Frage.<sup>81</sup>

Aus den folgenden zehn Jahren, in denen die Fuge noch in der Zeitschrift „vergraben“ war,<sup>82</sup> sind nur vereinzelte weitere öffentliche Aufführungen nachgewiesen.<sup>83</sup> Sie erklang am 2. Januar 1879 im großen Musikvereinssaal in Wien durch den blinden Organisten Josef Labor,<sup>84</sup> am 16. März 1880 in der Matthäikirche Leipzig

<sup>69</sup> Breitkopf & Härtel an Brahms, 13. März 1883 (Durchschlag des Briefautographs: *D-LEsta*, Bestand Breitkopf & Härtel, 267).

<sup>70</sup> Siehe die entsprechende Mitteilung in: *AMz*, Jg. 15, Nr. 24 (15. Juni 1888), S. 244; hierzu ausführlich Schmitz, *Breitkopf & Härtel*, S. 182–190.

<sup>71</sup> Siehe Quellengeschichte, S. 68.

<sup>72</sup> Plattennummer 12018 (Exemplar: *D-B*, DMS 145976).

<sup>73</sup> Siehe oben, S. XIII mit Anmerkung 7.

<sup>74</sup> *Litzmann II*, S. 413.

<sup>75</sup> Brahms an Clara Schumann, 5. Dezember 1856 (siehe oben, S. XIV mit Anmerkung 19).

<sup>76</sup> Brahms an Samuel de Lange, Juli 1872 (Briefautograph: *A-Wgm*, Briefe Johannes Brahms an Samuel de Lange 1).

<sup>77</sup> *NZfM*, Bd. 68, Nr. 42 (11. Oktober 1872), S. 416.

<sup>78</sup> *NZfM*, Bd. 69, Nr. 42 (10. Oktober 1873), S. 433 (diesmal wird die „Fuge in As moll von Brahms“ ausdrücklich genannt).

<sup>79</sup> *NZfM*, Jg. 59, Nr. 32 (10. August 1892), S. 373.

<sup>80</sup> *NZfM*, Bd. 69, Nr. 16 (11. April 1873), S. 168 (Ankündigung irrtümlich als „Amollfuge“); *MWbl*, Jg. 4, Nr. 16 (18. April 1873), S. 243 (Erwähnung in der „Concertumschau“); *NZfM*, Bd. 69, Nr. 19 (2. Mai 1873), S. 193 (Rezension von H. Ries). Im *BraWV* (S. 522) wird diese als erste Aufführung genannt, ohne den Organisten zu erwähnen.

<sup>81</sup> *NZfM*, Bd. 70, Nr. 1 (2. Januar 1874), S. 10; *AmZ*, Jg. 9, Nr. 3 (21. Januar 1874), S. 44.

<sup>82</sup> Breitkopf & Härtel an Brahms, 22. Oktober 1880 (siehe oben, S. XIX mit Anmerkung 58).

<sup>83</sup> Nach einer an der Kieler Forschungsstelle erarbeiteten Datenbank zur Brahms-Rezeption in den Musikzeitschriften *NZfM*, *Signale*, *AmZ* und *AMz*, punktuell ergänzt um Belege aus dem *MWbl*.

<sup>84</sup> *Signale*, Jg. 37, Nr. 5 (= 5. von 12 Januar-Nummern 1879), S. 70 f., hier S. 70.

in einem Orgelkonzert des ebenfalls blinden Organisten Bernhard Pfannenstiel,<sup>85</sup> am 31. Oktober 1880 in einem Konzert für den Gustav-Adolf-Verein in der Leipziger Paulinerkirche durch Georg Zahn<sup>86</sup> und am 21. Juli 1882 in einem Konzert „des Hrn. Köhler“ in Friedrichsroda.<sup>87</sup>

Auch nach Erscheinen der neuen Ausgabe bei Breitkopf & Härtel im Jahr 1883 blieb die *Fuge as-Moll* eine Rarität auf den Programmen der Orgelkonzerte. Bis 1902 konnten bislang nur vier weitere Aufführungen nachgewiesen werden: am 28. September 1884 in der Stadtkirche Bayreuth durch „Organist [Georg] Zahn“,<sup>88</sup> am 4. März 1886 in einem geistlichen Konzert des Kirchengesangvereins in der Neuen evangelischen Kirche Bonn unter „Organist C. W. Köhler“, der vermutlich auch die *Fuge* spielte,<sup>89</sup> 1887 in einem „Historisch-geistlichen Konzert“ in Basel durch Alfred Glaus<sup>90</sup> und im Herbst 1897 in Mannheim im ersten Saisonkonzert des Musikvereins, welches zugleich eine Gedächtnisfeier für Brahms war, durch „Musikdirector [Albrecht] Hänlein“.<sup>91</sup>

### Frühe Rezeption

Die *Fuge as-Moll* entstand im Frühjahr 1856 zwar im Rahmen der zu jener Zeit betriebenen Kontrapunkt- und Kompositionsstudien, wurde jedoch schon von den ersten Rezipienten als gültiges Kunstwerk anerkannt. Joseph Joachim, dem Brahms das Stück zur Beurteilung zugesandt hatte, schrieb dem Komponisten am 17. Juni 1856: „Von Anfang zu Ende wunderbar tief; ich kenne wenig Stücke, die den Eindruck der Einheit, Schönheit, seeliger Ruhe so sehr auf mich machten wie diese Fugen-Musik. [...] Von der reichen Stimmführung etc. rede ich gar nicht, aller Kontrapunkt, so bedeutend er ist, wird hier zur Nebensache.“<sup>92</sup> Wenig später äußerte sich Joachim gegenüber Gisela von Arnim ähnlich: „Du fragst nach Brahms; es geht ihm gewiß sehr gut, denn er muß sich innerlich reich fühlen. Er hat mir neulich Arbeiten geschickt, darunter eine Orgelfuge von einer Tiefe und Zartheit der Empfindung bei der reichsten musikalischen Kunst, wie ich kaum von Bach und Beethoven Edleres kenne“.<sup>93</sup> Auch Clara Schumann bezeichnete das Stück im Juni 1856 in ihrem Tagebuch als „wunderbar schöne, innige“ Fuge und schrieb später an Joseph Joachim: „Die As moll Fuge namentlich hatte mich tief ergriffen, welche Klänge, welche herrliche Stimmung darin, welche schöner frommer Sinn“.<sup>94</sup>

Beide Aspekte, die kompositionstechnische Kunst und der tiefsinnige Gehalt, prägen auch die (verhältnismäßig wenigen) vorliegenden Werkbesprechungen in der zeitgenössischen Fachpresse. Ein anonymes Rezensent der Wiener Aufführung am 2. Januar 1879 durch Josef Lator spricht von der „kunstvoll aufgebauten Fuge As-moll“.<sup>95</sup> In Emil Krauses Studie *Johannes Brahms als Instrumentalcomponist* von 1891 heißt es einerseits: „Die As moll-Fuge dürfte jedem Organisten von besonderem Werth sein, sie bietet gleichfalls [wie WoO 7] eine Fülle reichster Combinationen“, und andererseits: „Beide Compositionen gehören zu den gedankenreichsten

Schöpfungen, welche die Orgel-Literatur nach Bach brachte“.<sup>96</sup> Der Kritiker H. Ries schrieb über die Aufführung durch Hermann Kretzschmar am 16. April 1873 in Leipzig: „Von allen Orgelcompositionen errang aber ohne Frage die Asmollfuge von Brahms den Preis. Der Autor, neu wie immer, und interessant in harmonischen wie melodischen Wendungen, hat diesem Stücke einen ernsten, fast finsternen Character aufgeprägt, den man philosophisch nennen könnte; ohne Zweifel ist die Fuge als eine würdige Schöpfung seiner Muse zu bezeichnen.“<sup>97</sup> Ein mit „V. B.“ unterzeichnender Rezensent des Leipziger Konzerts von Georg Zahn am 31. Oktober 1880 spricht gar von „der mystischen Asmollfuge von Brahms“.<sup>98</sup>

Ebenfalls in den Kontext der Rezeption gehört Ernst von Stockhausens 1901 vorgelegte harmonische Analyse „nach den Grundsätzen von S. Sechter“.<sup>99</sup> Neben zwölf Fugen aus Bachs *Wohltemperiertem Klavier* wird hier als einziges jüngeres Werk die *Fuge as-Moll* von Brahms herangezogen, was für deren fortdauernde Rezeption als „Ricercaire kunstvollster Art“<sup>100</sup> durchaus bezeichnend ist.

### Choralvorspiel und Fuge über „O Traurigkeit, o Herzeleid“ WoO 7

#### Entstehung der ersten Fassung des Choralvorspiels

Das zweite (und bereits letzte) von Brahms selbst veröffentlichte Orgelwerk umfasst zwei Choralbearbeitungen über „O Traurigkeit, o Herzeleid“, die höchstwahrscheinlich zu verschiedenen Zeiten komponiert wurden. Das als „Choralvorspiel“ bezeichnete erste Stück lag in

<sup>85</sup> *NZfM*, Bd. 76, Nr. 14 (26. März 1880), S. 148; *Signale*, Jg. 38, Nr. 25 (= 7. von 8 März-Nummern 1880), S. 391.

<sup>86</sup> *NZfM*, Bd. 76, Nr. 45 (29. Oktober 1880), S. 472; Nr. 49 (26. November 1880), S. 513 f., hier S. 513 (gezeichnet „V. B.“); *AMz*, Jg. 7, Nr. 46 (12. November 1880), S. 366.

<sup>87</sup> *MWbl*, Jg. 13, Nr. 35 (24. August 1882), S. 411.

<sup>88</sup> *NZfM*, Jg. 51, Nr. 41 (3. Oktober 1884), S. 432.

<sup>89</sup> *NZfM*, Jg. 53, Nr. 14 (2. April 1886), S. 151.

<sup>90</sup> *NZfM*, Jg. 54, Nr. 32 (10. August 1887), S. 368.

<sup>91</sup> *Signale*, Jg. 55, Nr. 51 (2. November 1897), S. 808 (irrtümlich „Fuge in Amoll“).

<sup>92</sup> Joseph Joachim an Brahms, 17. Juni 1856 (siehe oben, S. XIII mit Anmerkung 10).

<sup>93</sup> Joseph Joachim an Gisela von Arnim, 20. Juni 1856 (*Joachim, Briefwechsel I*, S. 350 f., hier S. 351).

<sup>94</sup> Siehe oben, S. XIII mit Anmerkungen 11 und 12.

<sup>95</sup> *Signale*, Jg. 37, Nr. 5 (= 5. von 12 Januar-Nummern 1879), S. 70 f., hier S. 70.

<sup>96</sup> Emil Krause: *Johannes Brahms als Instrumentalcomponist*, Teil 1, in: *NZfM*, Jg. 58, Nr. 9 (4. März 1891), S. 97–99, hier S. 98.

<sup>97</sup> *NZfM*, Bd. 69, Nr. 19 (2. Mai 1873), S. 193.

<sup>98</sup> *NZfM*, Bd. 76, Nr. 49 (26. November 1880), S. 513 f., hier S. 513.

<sup>99</sup> *Stockhausen, Grundlage*, S. 36–40. Vgl. *AMz*, Jg. 28, Nr. 11 (15. März 1901), S. 183 (Anzeige); Nr. 43 (25. Oktober 1901), S. 691 f. (Kurzbesprechung von Heinrich Lang).

<sup>100</sup> *Stockhausen, Grundlage*, S. 36.

seiner ersten Fassung spätestens im Juni 1858 vor, was aus einem Brief Clara Schumanns an Joseph Joachim vom 21. Juni 1858 hervorgeht:

„Ich schickte Ihnen so gern einen bessern Gruß, als diesen Brief, einen musikal[ischen] von unserem geliebten Johannes, doch wag' ich es nicht ohne seine Erlaubniß ‚das kleine Meisterstück, ein wunderherrliches Choral-Vorspiel‘ abzuschreiben. Ich will ihn fragen, erlaubt er es, so bekommen Sie bald noch einen Gruß. Er selbst nennt's nur eine Studie – es ist wohl dasselbe, als sähen Sie Eine von Raphael.“<sup>101</sup>

Clara Schumann hielt sich zu jener Zeit in Wiesbaden auf und war zuvor von Ende Mai bis zum 9. Juni bei Brahms in Hamburg (und mit ihm gemeinsam in Kiel) gewesen.<sup>102</sup> Bei Gelegenheit dieser Begegnung hatte sie offenbar ein Manuskript – vermutlich ein Autograph – des Choralvorspiels erhalten, welches sie nun für den gemeinsamen Freund Joseph Joachim abzuschreiben gedachte. Ob eine solche Abschrift tatsächlich angefertigt wurde, ist nicht bekannt.

Es existiert jedoch eine Abschrift des *Choralvorspiels über „O Traurigkeit, o Herzeleid“*, die von Clara Schumann wenig später für einen anderen Empfänger erstellt wurde – womit zugleich belegt ist, dass auch gegenüber Joachim von diesem Stück die Rede war. Clara Schumanns Gastgeber in Wiesbaden war der Gymnasial-Oberlehrer Carl Bogler, ein „hochgebildeter und musikalisch hervorragender Mann“, der als Gesangsvereinsgründer und Konzertveranstalter eine prägende Persönlichkeit des dortigen Musiklebens war.<sup>103</sup> In einem (verschollenen) Brief an Brahms berichtete sie offenbar zum einen von Boglers reichhaltiger Musikbibliothek und bot Abschriften daraus an, zum anderen muss sie um Erlaubnis gefragt haben, das *Choralvorspiel über „O Traurigkeit, o Herzeleid“* für Bogler zu kopieren. Darauf antwortete Brahms in einem Schreiben vom 25. Juni 1858:

„Daß Du mir Sachen schicken u. abschreiben willst ist mir eine große Freude. [...] Wenn Hr. Bogler Volkslieder besonders deutsche hätte die mir unbekannt wären da würde ich Deine Hand bitten sie mir zu bewahren. Schicke mir der Art was Du kannst u. er erlaubt. [...] Gesänge von Eccardt, Schütz etc. u. Volkslieder, darum bitte ich. Sage dem Herrn meinen besten Dank für s. Freundlichkeit [...] Mit meinen Sachen mache doch immer was Dir gefällt; wenn kein Mißbrauch damit geschieht, so laß abschreiben was das Glück hat, den Leuten lieb zu sein. Ich möchte Dich nur bitten die Leute nicht in einen Enthusiasmus zu versetzen durch Deinen, den sie nachher nicht begreifen. Du verlangst viel zu schnelle u. feurige Anerkennung des Talents das Dir grade lieb ist.“<sup>104</sup>

In ihrem Antwortbrief vom 1. Juli suchte Clara Schumann ihren Enthusiasmus gegenüber Brahms' Musik zu rechtfertigen und schickte zugleich einige Musikalien aus Boglers Bibliothek zur Ansicht mit:

„Ich wollte, Du legtest meine Empfindungen edler aus, als Du es oft tust; wer läse, was Du mir über meinen Enthusiasmus schreibst, müßte mich für eine äußerst exaltierte Person halten, die ihren Freund als Gott anbetet. Und warum das? ich zeigte einfach Dein Choral-Vorspiel

Herrn Bogler, wir spielten es, und erst, als ich sein Entzücken sah, nannte ich, nicht ohne Wonnegefühl, das muß ich freilich bekennen, Deinen Namen.

[...]

Du erhältst hierbei Verschiedenes, es ist leider so vieles recht fehlerhaft abgeschrieben. Sieh Dir es aber an, und mach' ein Kreuzchen an die Stücke, welche ich Dir abschreiben soll, etwa das Stabat mater von Palestrina, den ambrosianischen Gesang usw.“<sup>105</sup>

Clara Schumann fertigte daraufhin tatsächlich mehrere Abschriften von Werken Palestrinas, Ingegneris und Eccards aus Boglers Sammlung für Brahms an, die noch heute in seinem Nachlass vorhanden sind.<sup>106</sup> Seinen Dank übermittelte Brahms durch die Freundin, die am 23. August 1858 in einem Brief aus Göttingen an Bogler schrieb: „Auch Herr Brahms dankt Ihnen freundlich für die interessanten Sachen – die Lamentationen konnte er schon, vorzüglich aber freut ihn das Marienlied von Eckhardt.“<sup>107</sup> Gewissermaßen als Gegenleistung hatte Bogler eine von Clara Schumann hergestellte Abschrift des *Choralvorspiels über „O Traurigkeit, o Herzeleid“* erhalten, die ebenfalls noch heute existiert.<sup>108</sup> Die Handschrift wurde vom Empfänger mit der Datierung „Wiesbaden, Juli 1858“ versehen, war also vermutlich noch vor Clara Schumanns Abreise aus Wiesbaden am 23. Juli<sup>109</sup> entstanden und persönlich übergeben worden.

Die Abschrift von 1858 überliefert das Choralvorspiel in einer frühen Fassung, die sich in zahlreichen Details von der 1882 gedruckten endgültigen Gestalt unterscheidet.<sup>110</sup> Im Auftakt setzt die Begleitung gemeinsam mit der Chormelodie ein, während sie in der späteren Fassung eine Zählzeit früher beginnt, um die Drei-Achtel-Bewegung einzuführen. In den Takten 4–12 differieren in beiden Fassungen die Abstände zwischen den einzelnen Choralzeilen; der dritte Choralabschnitt (T. 4–6) hat in der ersten Version einen weniger dissonanten Satz, der vierte (T. 7–8) noch nicht die Verteilung der durchgehenden Achtel auf beide Mittelstimmen. Im letzten Choralabschnitt (T. 10–12) ist die Melodie von der

<sup>101</sup> Clara Schumann an Joseph Joachim, 21. Juni 1858 (Briefautograph: *D-Zsch*, s: 6363-A2). Nach Auskunft von Klaus Martin Kopitz sind die von der Schreiberin gesetzten Anführungszeichen als Mittel der Hervorhebung und nicht als Markierung eines Zitats zu verstehen.

<sup>102</sup> Siehe *Litzmann III*, S. 38; *Schumann-Kirchner Briefe*, S. 47, Anmerkung 16.

<sup>103</sup> *Schumann-Kirchner Briefe*, S. 47, Anmerkung 16.

<sup>104</sup> Brahms an Clara Schumann, 25. Juni 1858 (Briefautograph: *D-B*, Mus. Nachl. K. Schumann 7, 103a/b; vgl. *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 220–223, hier S. 221 f.).

<sup>105</sup> Clara Schumann an Brahms, 1. Juli 1858 (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 222–225, hier S. 223 f.).

<sup>106</sup> Siehe *BraWV*, S. 734, Anh. Va Nr. 7, Bl. 29–34; *Hancock, Choral Compositions*, S. 46 f.

<sup>107</sup> Clara Schumann an Carl Bogler, 23. August 1858 (Briefautograph: *S-Smf*, LTR 3662). Zu Brahms' späteren Aufführungen von Johannes Eccards Chorsatz „Übers Gebirg Maria geht“ siehe *BraWV*, S. 650, Anh. Ib Nr. 18.

<sup>108</sup> Siehe S. XXIV, Abbildung 2.

<sup>109</sup> Siehe *Schumann-Kirchner Briefe*, S. 47, Anmerkung 16.

<sup>110</sup> Erstmals veröffentlicht in: *Brahms, Werke für Orgel*, S. 60 f.; siehe hierzu *Bozarth, Organ Works*, S. 52 f.



Abbildung 2: Choralvorspiel über „O Traurigkeit, o Herzeleid“ WoO 7, erste Fassung, Abschrift (Quelle AB), Blätter 1v–2r  
Stockholm, Stiftelsen Musikkulturens Främjande

Begleitung gleichsam eingehüllt und darum nur schwer hörbar, was in der Druckfassung nicht mehr der Fall ist. Ebenfalls eliminiert wurde später die Tempomodifikation *sostenuto – a tempo*, die in der frühen Fassung den Übergang zur Coda markiert hatte.

Neben den Manuskripten für Clara Schumann und für Carl Bogler entstand im Sommer 1858 auch für Friederike („Friedchen“) Wagner ein Widmungsautograph des Choralvorspiels, das jedoch nicht erhalten ist. Brahms' Hamburger Klavierschülerin, die phasenweise von etwa Mitte der 1850er Jahre bis zu seinem Weggang nach Wien 1862 unterrichtet wurde,<sup>111</sup> schilderte die Umstände der Widmung in ihren später niedergeschriebenen *Erinnerungen an Brahms und den Frauenchor* folgendermaßen:

„In einer der letzten Stunden vor seiner Abreise nach Wien bat ich ihn, mir als Andenken etwas zu schreiben, was er mir versprach. Da ich bei ihm vorzugsweise Bachsche Sachen spielte (Wohltemperiertes Klavier, Suiten) wählte er eine Choralmelodie von sich bearbeitet (auch auf der Orgel zu spielen): ‚O Traurigkeit, o Herzeleid‘ gab es mir aber in der Stunde nicht, versprach aber, es mir bald zukommen zu lassen. Der Abschied wurde mir sehr schwer, ich hatte ihm unendlich viel zu danken. Da ich sehr traurig war, öffnete ich einige Tage den Flügel nicht. Als ich den Flügel zum ersten Mal wieder öffnete, lag in demselben das schöne, mir versprochene Ge-

schenk: das wundervolle Choralvorspiel zu: O Traurigkeit, o Herzeleid. – Das Mädchen sagte mir auf meine Frage, dass Herr Brahms es selbst in den Flügel gelegt habe. Das herrliche, ernste Orgelstück ist später mit einer Orgelfuge im Druck erschienen.“<sup>112</sup>

Friederike Wagner ordnete die Begebenheit im Rückblick Brahms' erster Abreise nach Wien (im September 1862) zu, womit sie sich vermutlich irrte. Die wohl korrekte Jahresangabe 1858 findet sich in einer leicht abweichenden Darstellung von Walter Hübbe, der als Familienangehöriger<sup>113</sup> Zugang zu den Quellen besaß und offenbar auch das Autograph selbst gesehen hatte:

„Von 1857 bis 1859 war Brahms jedes Jahr auf mehrere Monate in Detmold. Wenn dadurch, sowie durch Konzertreisen und anderweitige Entfernung aus Hamburg, die

<sup>111</sup> Siehe JBG, *Klavierwerke ohne Opuszahl*, S. XIX, Anmerkung 91.

<sup>112</sup> *Erinnerungen an Brahms und den Frauenchor aus dem Tagebuch von Frau Saueremann* [geb. Wagner], Typoskript, 2 Seiten (US-Nsc, Nachlass Sophie Drinker), beiliegend eine englische Übersetzung von Sophie Drinker, die leicht verändert in deren Publikation *Brahms and His Women's Choruses* (Merion 1952) einging (hier S. 74).

<sup>113</sup> Siehe *Die zehn Geschwister Wagner. Eine Familiengeschichte aus alten Briefen und Überlieferungen zusammengestellt von Amalie Wagner*, Hamburg 1908 (als Handschrift gedruckt), S. 241.

Unterrichtsstunden eine unliebsame Unterbrechung erfahren, so bedeutete dies für die Schülerin stets einen schmerzlichen Abschied. Gelegentlich einer solchen Abreise im Juli 1858 bat sie ihn um ein Gedenkblatt. Ihrer Stimmung entsprechend wünschte sie, es möge einen ernsten Charakter tragen. Bei seinem Abschiedsbesuch hatte er sie nicht zu Hause getroffen und war anscheinend ohne ein Zeichen des Abschieds fortgereist. Es vergingen mehrere Tage, ehe sie die Lust empfand, ihren Flügel wieder zu öffnen. Aber wie freudig überrascht war sie nun, als sie dann in ihrem Flügel eine Handschrift von Brahms liegen fand. Es war das gewünschte Gedenkblatt und trug die Aufschrift: ‚Fräulein Fr. Wagner zu freundlichem Gedenken, Hamburg, Juli 1858‘; es enthielt das Orgelpräludium zu dem Choral: ‚O Traurigkeit, o Herzeleid‘ (mit Fuge veröffentlicht 1881 als Beilage im Musikalischen Wochenblatt).<sup>114</sup>

Zwar verlegte Hübbe die Veröffentlichung von *Choralvorspiel und Fuge* irrtümlich um ein Jahr zurück, doch gibt es keinen Grund, die Richtigkeit des von ihm mitgeteilten Widmungstextes mitsamt der Datierung zu bezweifeln. Tatsächlich verließ Brahms Ende Juli 1858 nach längerem Aufenthalt Hamburg, um zunächst zwei Monate in Göttingen zu verbringen und anschließend sein zweites Detmolder Engagement (bis Jahresende) anzutreten.<sup>115</sup> Vor dieser Abreise aus Hamburg im Juli 1858 dürfte das Widmungsautograph des *Choralvorspiels über „O Traurigkeit, o Herzeleid“* für Friederike Wagner also entstanden sein. Ob die Fassung des Stücks zu jener Zeit noch mit derjenigen der Bogler-Abschrift identisch war, ist nicht zu ermitteln. Da Friederike Wagner und Walter Hübbe von einem „Orgelstück“ bzw. einem „Orgelpräludium“ sprechen, dürfte es sich jedoch weiterhin um die Originalfassung für Orgel gehandelt haben – und nicht etwa um eine für die Klavierschülerin angefertigte Bearbeitung für Klavier.<sup>116</sup>

#### Entstehung der Fuge

Wann Brahms die im späteren Druck als „Fuge“ bezeichnete zweite Choralbearbeitung über *„O Traurigkeit, o Herzeleid“* komponierte, ist nicht bekannt. Sicher ist nur, dass sie im Sommer 1873 vorlag, denn aus dieser Zeit stammt das Widmungsautograph für Philipp Spitta, welches die einzige überlieferte Manuskriptquelle des Werkes ist. Der Musikforscher Spitta, der mit Brahms seit 1864 persönlich bekannt war und seit 1868 mit ihm im Briefwechsel stand,<sup>117</sup> schickte am 14. Mai 1873 den soeben erschienenen 1. Band seiner großen Bach-Biographie an Brahms.<sup>118</sup> Einen ersten Dankbrief schrieb der Komponist am 14. Juni,<sup>119</sup> doch erst in einem zweiten, nicht erhaltenen Schreiben von ca. Mitte Juli 1873 kündigte Brahms die Zusendung eines Autographs an – offenbar ohne zu verraten, worum es sich handeln würde. Hierauf antwortete Spitta am 20. Juli/1. August in einem Brief aus Reval:

„Ihr werther Brief hat mich hier im hohen Norden erreicht, die in demselben versprochenen Noten werden in Sondershausen zurückgeblieben sein, da mir nur einfache Briefe nachgesendet werden. Gleichwohl säume ich nicht, Ihnen schon jetzt herzlichen Dank für beides zu sagen, nachträglich auch noch für Ihr früheres freundli-

ches Schreiben. Lange war es mein stiller Wunsch, ein Autograph von Ihnen zu besitzen; bei meiner Rückkehr nach Deutschland wird der Empfang desselben der schönste Willkommengruß für mich sein.“<sup>120</sup>

Zu einem nicht genauer bestimmbareren Zeitpunkt muss Brahms das Widmungsautograph der *Fuge über „O Traurigkeit, o Herzeleid“* an Spitta gesandt haben, welches der Empfänger nach seiner Rückkehr aus dem Sommerurlaub in Sondershausen vorfand. Erst nachdem Spitta im Dezember noch ein weiteres Brahms-Autograph – die Handschrift der *Haydn-Variationen op. 56b* in ihrer Fassung für zwei Klaviere – erhalten hatte, holte er in einem Brief vom 29. Dezember auch seinen Dank für die Fuge nach:

„Ich schulde Ihnen einen doppelten Dank, dessen theilweise Verspätung Sie freundlichst entschuldigen wollen. Als ich im Sommer aus dem Norden zurückkehrte, fand ich Ihnen schönen, von Ihnen selbst geschriebenen Orgelchoral ‚O Traurigkeit, o Herzeleid‘ vor; ‚Choralfantasie‘

<sup>114</sup> Walter Hübbe: *Brahms in Hamburg*, Hamburg 1902, S. 9.

<sup>115</sup> Siehe *Hofmann, Zeittafel*, S. 38.

<sup>116</sup> Ausgehend von einem Brief von Fritz an Johannes Brahms, in dem sich der Bruder des Komponisten für „die Prel.“ [= Prélude oder Préludes] bedankt, wurde vermutet, dass im Sommer 1858 ein weiteres Autograph des Choralvorspiels existierte (Karl Geiringer: *On Brahms and His Circle. Essays and Documentary Studies*, hrsg. von George S. Bozarth, Sterling Heights 2006, S. 175 mit Anmerkung 68). Der im Original (*A-Wgm*, Nachlass Brahms, Briefe Fritz Brahms an Johannes Brahms 1) nur mit „Hamburg d. 29. Juli“ datierte Brief wurde jedoch höchstwahrscheinlich nicht 1858, sondern 1853 geschrieben (so auch *Briefwechsel Familie*, S. 46, und *JBG, Klavierwerke ohne Opuszahl*, S. XIX), wofür es folgende Anhaltspunkte gibt: Das von Fritz Brahms erwähnte derzeitige Violinstudium schließt eine Datierung ins Jahr 1858 aus, denn die Violine wurde 1856 aufgegeben und verkauft (siehe den Brief der Mutter Christiane an Johannes Brahms vom 5. Juni 1856 [*Briefwechsel Familie*, S. 68]). Ferner spielt Fritz auf die Bekanntschaft des Bruders mit einem „jungen, hübschen Mädchen“ an, womit wohl ein zuvor scherzhaft erwähntes Göttinger Dienstmädchen gemeint war (vgl. den Brief der Schwester Elise an Johannes Brahms vom 23. Juli 1853 [*Briefwechsel Familie*, S. 45]) und nicht Agathe von Siebold, der Brahms im Spätsommer 1858 nähertrat (siehe Emil Michelmann: *Agathe von Siebold. Johannes Brahms' Jugendliebe*, Stuttgart und Berlin 1930, S. 147 ff.). Schließlich bezog sich Fritz mit der Wendung „Dein jetziges Glück“ sicherlich nicht auf eine Mädchenbekanntschaft, sondern auf die Freundschaft des Bruders mit dem bereits berühmten Joseph Joachim (vgl. ähnliche Formulierungen in den Schreiben von Christiane und Fritz Brahms von Ende Juli bzw. 3. September 1853 [*Briefwechsel Familie*, S. 46, 48]). Bei dem bzw. den „Prel.“ handelte es sich somit nicht um das *Choralvorspiel über „O Traurigkeit, o Herzeleid“*.

<sup>117</sup> Siehe Spittas ersten Brief an Brahms vom 21. November 1868 (Briefautograph: *D-B*, N. Mus. Nachl. 59, A 30; vgl. *Briefwechsel XVI*, S. 20–22).

<sup>118</sup> Philipp Spitta an Brahms, 14. Mai 1873 (Briefautograph: *D-B*, N. Mus. Nachl. 59, A 35; vgl. *Briefwechsel XVI*, S. 46–48).

<sup>119</sup> Brahms an Philipp Spitta, 14. Juni 1873 (Briefautograph: Standort unbekannt, vollständige Faksimile-Abbildung in: Camden House Auctioneers: Katalog zur Auktion am 27. Mai 1995, S. 12; vgl. *Briefwechsel XVI*, S. 48 f.).

<sup>120</sup> Philipp Spitta an Brahms, 20. Juli/1. August 1873 (Briefautograph: *D-B*, N. Mus. Nachl. 59, A 36; vgl. *Briefwechsel XVI*, S. 50 f.). Spittas doppelte Datierung berücksichtigt sowohl den in Reval (der heutigen estnischen Hauptstadt Tallinn) damals gültigen julianischen Kalender (20. Juli) als auch den westeuropäischen gregorianischen Kalender (1. August).

würde ich ihn, nach der von mir gebildeten Terminologie, nennen. Ich finde ihn an Kunst u. Tiefsinn, an Innigkeit der großen Seb. Bachschen Vorbilder würdig, von denen er sich andererseits wieder unterscheidet durch eine gewisse subjective Verfeinerung, wie sie der jetzige Stand der Musik u. die Richtung unserer Zeit mit sich bringt. Damit ist zugleich gesagt, daß dieses Orgelstück mir keineswegs als eine bloße Nachahmung erscheint, sondern als eine selbständige Nachbildung, wie das von Ihnen ja auch nur zu erwarten war.“<sup>121</sup>

Auffällig ist, dass Spitta das Stück hier, wie auch in der Beschriftung des später eingebundenen Autographs, nicht als „Fuge“, sondern als „Choralfantasie“ bezeichnete. Brahms selbst hatte eine Gattungszuordnung ganz vermieden und das Geschenkautograph nur mit „*O Traurigkeit, o Herzeleid*“ für Orgel überschrieben.<sup>122</sup> Gerade gegenüber dem Musikgelehrten Spitta mag der Komponist damit dem Umstand Rechnung getragen haben, dass sein Werk tatsächlich keine Fuge im engeren Sinne ist, sondern eine Choralbearbeitung, bei der die Hände eine (Gegen-)Fuge über ein aus der Choralmelodie abgeleitetes Thema ausführen, während im Pedal der Choral im Ganzen erklingt.

Die im Autograph für Spitta überlieferte Fassung der Fuge ist bereits nahezu identisch mit der neun Jahre darauf veröffentlichten Druckfassung. Die einzigen bedeutenderen Abweichungen sind eine ursprünglich pausierende und später durchgehende Stimme in den Takten 8–9 sowie eine geänderte Stimmführung in Takt 10.<sup>123</sup>

Gegen Ende der 1870er Jahre waren das *Choralvorspiel* und die *Fuge über „O Traurigkeit, o Herzeleid“* in weiteren – heute sämtlich verschollenen – Handschriften in Brahms' Freundeskreis verbreitet. Dabei bildeten die beiden ursprünglich separat entstandenen Choralbearbeitungen nunmehr offenbar als Satzpaar eine Einheit. Spätestens Anfang 1878 muss Hermann Levi ein Manuskript beider Stücke besessen haben. Es ist nicht bekannt, wann und auf welchem Wege er es von Brahms erhalten hatte und ob es sich um ein Autograph oder um eine Abschrift handelte. Ein Hinweis auf die Existenz dieser Handschrift findet sich in Levis Brief an Brahms vom 7. Februar 1878:

„Meine kleine Reise nach Leipzig, Dresden, Berlin hat mich sehr erfrischt. In Leipzig war ich viel mit Herzogenberg's zusammen, und da muß ich Etwas beichten. Um ‚Edward‘ [*op. 75 Nr. 2*] und die Motette [wohl *op. 74 Nr. 1*]<sup>124</sup> zu erlangen, habe ich ein Tauschgeschäft mit ihnen gemacht, ihnen das geistl. Wiegenlied [*op. 91 Nr. 2*] und die Fuge, o Traurigkeit, o Herzeleid abgeschrieben. Wenn das sehr unverschämt war, bitte ich um Entschuldigung.“<sup>125</sup>

Auch wenn Levi hier nur von der „Fuge“ spricht, muss seine Abschrift für Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg – wie also auch sein eigenes Manuskript – beide Stücke des Satzpaars umfasst haben, was aus der sich anschließenden Korrespondenz zwischen den Herzogenbergs und Brahms hervorgeht. In einem ausführlichen Brief vom 10. März 1878 blickte Elisabeth von Herzogenberg auf eine zurückliegende Begegnung mit Brahms in Dresden zurück,<sup>126</sup> klagte über dessen Verhalten gegenüber ihrem Mann und fuhr fort:

„Bis ein Wort, ein ganz kurzes, gutes, mit dem Sie sich für ein ganzes Jahr loskaufen sollen! von Ihnen kommt, tröste ich mein Herzeleid mit Ihrem Choralvorspiel, das ich, Gottlob, auswendig kann und mir in der Dämmerung vorspiele.“<sup>127</sup>

Wie es scheint, ging Brahms infolge des Briefes von Levi davon aus, Herzogenbergs besäßen nur die Fuge. Wohl als Geste der Entschuldigung legte er seinem (nicht erhaltenen) Antwortschreiben nun offenbar ein eigens angefertigtes Autograph des Choralvorspiels bei, wofür sich Elisabeth von Herzogenberg am 13. März 1878 bedankte:

„Für das Herzeleid-Vorspiel [...] meinen schönsten Dank. Wir lieben es so sehr, daß es eine besondere Freude ist, ein Stückchen davon in dem lebendigen Ausgeschau, das Ihre Schrift immer hat, zu besitzen. Ich habe das Vorspiel Kirchner, den wir neulich mit Astor da hatten, vorgepaukt und sein großes Entzücken erregt. Ich kann mich nicht darüber beruhigen, wie alles an dem Stück Ausdruck ist, daß man sich ordentlich zum Schwelgen und Schwärmen damit hinsetzen und es gar nicht satt kriegen kann, und all die schöne Kunst daran eigens nur erfunden scheint, um das Pathos darin zu steigern.“<sup>128</sup>

Neben der Abschrift beider Stücke durch Levi besaß Elisabeth von Herzogenberg nun also zusätzlich ein Autograph des Choralvorspiels, welches sie – bezogen auf das Satzpaar insgesamt – als „ein Stückchen davon“ bezeichnete. Brahms, der sein Missverständnis erkannte, schrieb darauf in einer Postkarte an Heinrich von Herzogenberg: „Nur beiläufig: daß ich meinte, Levi habe Ihnen nur die traurige Fuge mitgeteilt – verlorne Liebeshüh! –“<sup>129</sup> Um welche Fassung des Choralvorspiels es sich im Frühjahr 1878 handelte, ist nicht zu ermitteln. Da aber die Weitergabe beider Stücke an Levi auf eine zwischenzeitliche Beschäftigung auch mit dem Choralvorspiel schließen lässt, war es vermutlich nicht mehr die Werkgestalt von 1858, sondern eine umgearbeitete, dem späteren Druck möglicherweise bereits weitgehend entsprechende Fassung.

<sup>121</sup> Philipp Spitta an Brahms, 29. Dezember 1873 (Briefautograph: *D-B*, N. Mus. Nachl. 59, A 37; vgl. *Briefwechsel XVI*, S. 51–53).

<sup>122</sup> Siehe Quellenbeschreibung, S. 69 f., Quelle A.

<sup>123</sup> Siehe Editionsbericht, S. 85, Bemerkungen zu T. 8<sup>1</sup>–9<sup>1,2</sup> und zu T. 10<sup>1.1–1.2,2</sup> mit Notenbeispielen.

<sup>124</sup> Die *Motette op. 74 Nr. 2* lernten Herzogenbergs erst im August 1878 kennen (siehe *Briefwechsel I*, S. 68–72).

<sup>125</sup> Hermann Levi an Brahms, 7. Februar 1878 (Briefautograph: *US-Wc*, MFM 133; vgl. *Briefwechsel VII*, S. 198–200, hier S. 199).

<sup>126</sup> Anlass war die Aufführung der 2. *Symphonie op. 73* in Dresden am 6. März, siehe *JBG, Symphonie Nr. 2*, S. XVI mit Anmerkungen 56 und 57.

<sup>127</sup> Elisabeth von Herzogenberg an Brahms, 10. März 1878 (*Briefwechsel I*, S. 57–60, hier S. 60).

<sup>128</sup> Elisabeth von Herzogenberg an Brahms, 13. März 1878 (*Briefwechsel I*, S. 60 f.).

<sup>129</sup> Brahms an Heinrich von Herzogenberg, März 1878 (*Briefwechsel I*, S. 62; die hier wiedergegebene Lesart „traurige Frage“ beruht mit Sicherheit auf einem Irrtum; von der „traurigen Fuge“ spricht Brahms ein weiteres Mal im Sommer 1882 gegenüber Franz Wüllner, siehe unten, S. XXVII mit Anmerkung 138).

### Publikation

Zur Vorgeschichte der Publikation des Satzpaars als Beilage im *Musikalischen Wochenblatt* gehören zwei vorausgegangene Veröffentlichungen Brahms'scher Kanons in derselben Zeitschrift. Im Januar 1872 bzw. im April 1881 erschienen, jeweils in Autographie, die Rätselkanons *Töne, lindernder Klang* WoO 23 und *Mir lächelt kein Frühling* WoO 25, deren Auflösungen (von Ferdinand Böhme) später ebenfalls abgedruckt wurden.<sup>130</sup> Anlässlich der zweiten Kanon-Veröffentlichung schrieb Brahms am 10. Juli 1881 in einem Brief an Ernst Wilhelm Fritsch, den Herausgeber und Verleger des *Musikalischen Wochenblatts*:

„Derlei Kanons stehen Ihnen gern mehr zur Verfügung, und – darauf bringt mich der Schluß Ihres Briefes – möchten Sie nicht bisweilen Beilagen in ganz zwangloser Weise bringen?

Man hat öfter Sachen, die nur ungedruckt bleiben, weil sie nirgend hinpassen.

Ich würde Ihnen z. B. ein ‚Vorspiel und eine Fuge über einen Choral für Orgel‘ anbieten – die gar nicht schlecht sind und wohl von Herrn Böhme gelobt würden. Derlei Sachen könnten ja auch für sich verkauft werden, und müßte ich mir wohl nur ausbitten, daß sie trotzdem mein Eigentum bleiben – falls ich sie in einer größeren Sammlung herausgeben wollte.

Vielleicht gäbe Rheinberger, Gernsheim u. a. auch?

Nun bitte ich aber, sich gewiß nicht zu genieren; auch wenn ich Ihnen die Stücke sende, besehen Sie sie und tun ganz, wie es Ihnen paßt und praktisch scheint. Es ist eben ein bloßer Vorschlag.“<sup>131</sup>

Aus den folgenden Monaten des Jahres ist keine weitere diesbezügliche Korrespondenz zwischen Fritsch und Brahms überliefert. Erst am 2. Januar 1882 unterzeichnete der Verleger eine Erklärung zur Wahrung des Eigentumsrechts, die sich zwar auf Beilagen im Allgemeinen bezog, aber sicherlich vom aktuellen Fall veranlasst worden war:

„Hiermit bestätige ich die zwischen Herrn Johannes Brahms und mir getroffene Vereinbarung, nach welcher alle mir von dem Genannten zur Veröffentlichung durch mein ‚Musikalisches Wochenblatt‘ zugeordneten Tonstücke seiner Composition von mir nur zu diesem Zweck benutzt, d. h. als Beilagen zu meinem Blatt gedruckt und verkauft werden dürfen, während dieselben – im Uebrigen – Eigentum des Componisten bleiben.

Leipzig, 2. Januar 1882.

E. W. Fritsch.“<sup>132</sup>

Zu einem unbekanntem Zeitpunkt muss Brahms ein Manuskript von *Choralvorspiel und Fuge* an Fritsch gesandt haben, bei dem es sich um ein Autograph oder eine Abschrift gehandelt haben kann. Für ein Autograph spricht möglicherweise eine Postkarte, die Brahms am 20. April 1882 an Fritsch richtete:

„Das sieht ja sehr schön aus – aber ich erschrecke, wie lang die Geschichte wird, und wundere mich, daß es Ihnen nicht unbequem ist! Genieren Sie sich nur gewiß nicht!“<sup>133</sup>

Falls es hier tatsächlich um die geplante Beilage ging, mag sich Brahms' Reaktion auf eine Kopistenreinschrift bezogen haben, die auf Veranlassung des Verlegers nach

einem schwer lesbaren Autograph als Stichvorlage angefertigt worden sein könnte. Dass jedenfalls noch kein Korrekturabzug gemeint war, geht aus einer weiteren Postkarte vom 13. Mai 1882 hervor, in der Brahms erst um einen solchen bat:

„Meine Adresse ist jetzt: Ischl (Oestreich), Salzburgerstr. 51.

Sie vergessen doch nicht, mir eine Korrektur von der ‚Fuge‘ zukommen zu lassen? Auch bitte ich doch, das Manuskript dann beizulegen.“<sup>134</sup>

Es ist anzunehmen, dass der Komponist daraufhin einen Korrekturabzug erhielt und revidiert zurückschickte. Auch im Verlag dürfte (im selben oder in einem anderen Korrekturabzug) eine Revision stattgefunden haben, die ihre Spuren in etlichen rein redaktionellen Ergänzungen bzw. Tilgungen von Vorzeichen hinterließ.<sup>135</sup> Alle einstmals existierenden Korrekturabzüge, das an Fritsch gesandte Manuskript sowie eine eventuell angefertigte abschriftliche Stichvorlage sind verschollen.

Der Erstdruck von *Choralvorspiel und Fuge über „O Traurigkeit, o Herzeleid“* erschien am 20. Juli 1882 als Beilage zu Nr. 30 des *Musikalischen Wochenblatts*. Anstelle einer Verlagsanzeige findet sich am Fuß der letzten Seite der betreffenden Nummer der Hinweis: „Hierzu als Musikbeilage zum 13. Jahrgang des ‚Musikalischen Wochenblattes‘: Choralvorspiel und Fuge über ‚O Traurigkeit, o Herzeleid‘ von Johannes Brahms. (Preis bei Separatbezug M. 1,50.)“.<sup>136</sup>

Über das Erstdruck-Exemplar hinaus, welches Brahms als einem Abonnenten der Zeitschrift ohnehin zukam, erhielt er vom Verleger offenbar noch mehrere zusätzliche Exemplare, von denen er manche an Freunde verschenkte. Karl Reinthaler empfing aus Ischl ein Heft mit den Worten: „Beifolgendes Traurige empfiehlt sich dem großen Organisten“,<sup>137</sup> Franz Wüllner wurde ebenfalls mit der „traurigen Fuge“ bedacht.<sup>138</sup> Während die betreffenden Geschenkexemplare verschollen sind, ist ein weiteres Exemplar mit handschriftlich eingetragener Widmung („Mit freundlichstem Gruß aus Ischl“) er-

<sup>130</sup> Siehe *BraWV*, S. 548 f., 543.

<sup>131</sup> Brahms an Ernst Wilhelm Fritsch, 10. Juli 1881 (*Briefwechsel XIV*, S. 325 f.).

<sup>132</sup> Ernst Wilhelm Fritsch (an Brahms), 2. Januar 1882 (Autograph: *A-Wgm*, Nachlass Brahms, Briefe E. W. Fritsch an Johannes Brahms 106, 4).

<sup>133</sup> Brahms an Ernst Wilhelm Fritsch, 20. April 1882 (*Briefwechsel XIV*, S. 338).

<sup>134</sup> Brahms an Ernst Wilhelm Fritsch, 13. Mai 1882 (*Briefwechsel XIV*, S. 339).

<sup>135</sup> Siehe Quellenbeschreibung, S. 70, Quelle E<sub>1</sub>.

<sup>136</sup> *MWbl*, Jg. 13 (1882), Nr. 30 (20. Juli), S. 356. Die Ausgabe wurde zudem im Hofmeister-Monatsbericht angezeigt (*Hofmeister, Monatsbericht*, Juli 1882, S. 201) und im Rahmen des Artikels *Rückblick auf das Musikjahr 1882* in den *Signalen für die musikalische Welt* erwähnt (*Signale*, Jg. 41, Nr. 18 [= letzte von 8 Februar-Nummern 1883], S. 273–278, hier S. 275).

<sup>137</sup> Brahms an Karl Reinthaler, Juli 1882 (*Briefwechsel III*, S. 75 f., hier S. 75).

<sup>138</sup> Brahms an Franz Wüllner, Sommer 1882 (Briefautograph: *D-B*, Mus. ep. Johannes Brahms 144; vgl. *Briefwechsel XV*, S. 106).

halten, das Brahms wohl auch im Sommer 1882 einem heute unbekanntem Adressaten schickte.<sup>139</sup> Eines der beiden Handexemplare im Brahms-Nachlass dürfte ebenfalls zu den im Juli 1882 empfangenen Belegexemplaren gehört haben; ein zweites Handexemplar erhielt der Komponist erst im Juni 1896, nachdem er in einer Postkarte an Fritz Simrock darum gebeten hatte: „Jedenfalls bitte ich mir frdl. m. Fuge für Orgel ‚O Traurigkeit‘ zu schicken.“<sup>140</sup> Im Zusammenhang mit der Ausarbeitung der *Elf Choralvorspiele* op. posth. 122 im Mai/Juni 1896 beschäftigte sich Brahms also erneut mit den beiden Kompositionen über „O Traurigkeit, o Herzeleid“ und trug an einer Stelle im Choralvorspiel eine Alternativfassung ein, die jedoch nicht mit Sicherheit als definitiv gewünschte Änderung gelten kann.<sup>141</sup>

Gemäß seiner Vereinbarung mit Brahms hatte Fritzsich die Beilage nicht als reguläre Ausgabe gestaltet und ihr darum auch keine übliche Verlags- und Plattennummer gegeben. Während beispielsweise die Nummern 2–4 der *Claversonaten von Mozart mit frei hinzucomponirter Begleitung eines zweiten Claviers von Edvard Grieg* im Mai 1882 bei Fritzsich mit den Plattennummern „E. W. F. 366. L.“ bis „E. W. F. 368. L.“ erschienen,<sup>142</sup> trägt der Erstdruck von *Choralvorspiel und Fuge* die Sonder-Plattennummer „E. W. F. in L.“. Auch später brachte Fritzsich – anders als Breitkopf & Härtel im Fall der *Fuge as-Moll WoO 8* – nie eine Einzelausgabe des Werkes heraus. Erst nachdem der Verlag E. W. Fritzsich im Jahr 1903 durch den von Richard Linnemann geführten Verlag C. F. W. Siegel übernommen worden war,<sup>143</sup> kam noch im selben Jahr eine neue Ausgabe heraus, in der allerdings die alte Fritzsich-Plattennummer beibehalten wurde.<sup>144</sup> In einer weiteren Auflage von 1905 änderte Siegel schließlich die Plattennummer zu „E. W. F. 836“ und kennzeichnete die Ausgabe damit weiterhin als von Fritzsich übernommen, gab ihr nun aber eine reguläre Nummer, die offenbar an den 1902/03 erreichten Stand der Fritzsich-Nummern anschloss.<sup>145</sup> Ebenfalls 1905 erschienen bei Siegel auch Bearbeitungen des Werkes für Klavier zu zwei bzw. vier Händen von Paul Klengel.<sup>146</sup>

#### Erste Aufführungen und frühe Rezeption

Gut vier Monate nach Erscheinen des Erstdrucks fand am 2. Dezember 1882 die erste nachgewiesene öffentliche Aufführung von *Choralvorspiel und Fuge über ‚O Traurigkeit, o Herzeleid‘* statt, gespielt von Josef Labor im ersten Saisonkonzert der Wiener Singakademie im großen Musikvereinsaal.<sup>147</sup> Ob Brahms, der sich zu dieser Zeit in Wien aufhielt, das Konzert besuchte, ist nicht bekannt. Für die folgenden zwei Jahrzehnte bis 1902 sind nur verhältnismäßig wenige weitere Aufführungen belegt:<sup>148</sup> am 1. Februar 1883 in einem Konzert des Kirchenmusikvereins in Stuttgart durch den Organisten [Ferdinand Friedrich] Krauß,<sup>149</sup> im Sommer 1889 in einem Konzert wiederum von Josef Labor in Wien,<sup>150</sup> am 28. September 1890 in einem Orgelkonzert von Heinrich Reimann in der Berliner Philharmonie,<sup>151</sup> im Sommer 1892 in einem „Historischen geistlichen Kon-

zert“ in Basel durch Alfred Glaus,<sup>152</sup> am 10. Mai 1893 in der Berliner Garnisonskirche durch Franz Schulz,<sup>153</sup> am 10. März 1898 in einem Konzert des Vereins für klassische Kirchenmusik in Mannheim,<sup>154</sup> am 3. oder 4. Januar 1901 in Orgelvorträgen des Landgrafen von Hessen im Evangelischen Vereinshaus in Dessau<sup>155</sup> und am 4. April 1901 im Rahmen einer „Passionsmusik des Städtischen Singschors“ in Halle durch den Organisten Montillet aus Genf.<sup>156</sup> Im Winter 1902/03 spielte der Organist D. Clegg in der Londoner Queen’s Hall „Brahms’ Einleitung und Doppelfuge“, wobei es sich nur um die beiden Choralbearbeitungen über „O Traurigkeit, o Herzeleid“ gehandelt haben kann.<sup>157</sup>

Die erste Fassung des Choralvorspiels wurde von Freunden des Komponisten, die das Stück im Jahr 1858 kennenlernten, überaus positiv aufgenommen. Clara

<sup>139</sup> Siehe Quellenbeschreibung, S. 70, Quelle E<sub>w</sub>.

<sup>140</sup> Brahms an Fritz Simrock, 18. Juni 1896 (Briefautograph: Privatbesitz; vgl. *Briefwechsel XII*, S. 197). Siehe Quellenbeschreibung, S. 70, Quellen E<sub>H(1)</sub>, E<sub>H(2)</sub>.

<sup>141</sup> Siehe S. 85, Editionsbericht, Bemerkung zu T. 14<sup>10–12</sup> mit Notenbeispiel.

<sup>142</sup> Dan Fog, Kirsti Grinde, Øyvind Norheim: *Edvard Grieg (1843–1907). Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, Frankfurt etc. 2008, S. 363.

<sup>143</sup> Siehe Christoph Hust: *Kistner & Siegel (Musikverlag)*, in: *MGG2P*, Bd. 10, Sp. 184 f., hier Sp. 184.

<sup>144</sup> Siehe Quellenbeschreibung, S. 71, Quelle E<sub>2</sub>. Anzeige: *MWbl*, Jg. 34, Nr. 19 (7. Mai 1903), S. 271.

<sup>145</sup> Siehe Quellenbeschreibung, S. 71, Quelle E<sub>3</sub>. Anzeige: *MWbl*, Jg. 36, Nr. 13 (30. März 1905), S. 284. Vgl. etwa Victor August Losers *Sechs Lieder und Balladen von Goethe op. 12*, die 1902 noch bei Fritzsich mit der Plattennummer „E. W. F. 834“ erschienen (*Hofmeister, Monatsbericht*, Dezember 1902, S. 681; ein Exemplar in *A-Wn*, MS105089-4°).

<sup>146</sup> Plattennummern 14367 bzw. 14368 (Exemplare: Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, Bibliothek, II-5918 [zweihändig]; *GB-Lbl*, MUSIC W89/8080 [vierhändig]). Anzeige: *MWbl*, Jg. 36, Nr. 41 (12. Oktober 1905), S. 738: „Das bekannte, vielgespielte Choralvorspiel und Fuge für Orgel über ‚O Traurigkeit, o Herzeleid‘ von Joh. Brahms erschien soeben in einer Ausgabe für Pianoforte übertragen von Paul Klengel. Zweihändig M. 1,50. Vierhändig M. 2,50. Verlag von C. F. W. Siegel’s Musikalienhandlung (R. Linnemann) in Leipzig.“

<sup>147</sup> *Neue Freie Presse*, Nr. 6557 (26. November 1882), Morgenblatt, S. 7 (Ankündigung als „die neueste, in Wien noch nicht gehörte Orgelfuge von Johannes Brahms“); *Signale*, Jg. 41, Nr. 1 (= 1. von 9 Januar-Nummern 1883), S. 4 f., hier S. 4.

<sup>148</sup> Nach einer an der Kieler Forschungsstelle erarbeiteten Datenbank zur Brahms-Rezeption bis 1902 in den Musikzeitschriften *NZfM*, *Signale*, *AmZ* und *AMz*, punktuell ergänzt um Aufführungsbelege aus anderen Periodika.

<sup>149</sup> *NZfM*, Jg. 50, Nr. 8 (16. Februar 1883), S. 92.

<sup>150</sup> *NZfM*, Jg. 56, Nr. 30 (24. Juli 1889), S. 361 (bloße Mitteilung des Programms, da der Rezensent „Dr. L.“ das Konzert nicht besucht hatte).

<sup>151</sup> *AMz*, Jg. 17, Nr. 37 (12. September 1890), S. 435; Nr. 39 (26. September 1890), S. 459; Nr. 40 (3. Oktober 1890), S. 470 f. (Bericht von Otto Lessmann).

<sup>152</sup> *NZfM*, Jg. 59, Nr. 29 (20. Juli 1892), S. 337.

<sup>153</sup> *AMz*, Jg. 20, Nr. 20 (19. Mai 1893), S. 275 (Bericht von Otto Lessmann).

<sup>154</sup> *NZfM*, Jg. 65, Nr. 18 (4. Mai 1898), S. 215 (der Name des Organisten wird nicht genannt).

<sup>155</sup> *MWbl*, Jg. 32, Nr. 7 (7. Februar 1901), S. 91.

<sup>156</sup> *MWbl*, Jg. 32, Nr. 33 (8. August 1901), S. 436.

<sup>157</sup> *Signale*, Jg. 61, Nr. 6/7 (21. Januar 1903), S. 104 f., hier S. 104 (Bericht von Charles Carlyle, datiert auf den 10. Januar).

Schumann nannte es gegenüber Joseph Joachim „das kleine Meisterstück, ein wunderherrliches Choral-Vorspiel“ und verglich es mit einer „Studie [...] von Raphael.“<sup>158</sup> Nachdem sie es mit ihrem Wiesbadener Gastgeber Carl Bogler gespielt hatte, konnte sie Brahms auch von dessen „Entzücken“ berichten.<sup>159</sup> Friederike Wagner erwähnte in ihren später verfassten Erinnerungen das „wundervolle“, „herrliche, ernste“ Choralvorspiel, welches sie von Brahms erhalten hatte.<sup>160</sup>

Über das Satzpaar aus Choralvorspiel und Fuge schrieb Elisabeth von Herzogenberg im März 1878 an den Komponisten: „Ich kann mich nicht darüber beruhigen, wie alles an dem Stück Ausdruck ist, daß man sich ordentlich zum Schwelgen und Schwärmen damit hinsetzen und es gar nicht satt kriegen kann, und all die schöne Kunst daran eigens nur erfunden scheint, um das Pathos darin zu steigern.“<sup>161</sup>

Philipp Spitta, dem Brahms bereits im Sommer 1873 ein Autograph nur der Fuge geschickt hatte, beurteilte diese in seinem Dankbrief vom 29. Dezember ebenfalls positiv und verglich sie mit Vorbildern bei Bach.<sup>162</sup> Dass Spitta dem Stück jedoch nicht unkritisch gegenüberstand, könnte man hier allenfalls aus der bemerkenswert langen Verzögerung des Dankes schließen. Deutlicher äußerte er sich in einem Brief an Heinrich von Herzogenberg vom 29. Oktober 1882 im Zusammenhang mit dessen *Orgel-Phantasie über „Nun komm, der Heiden Heiland“ op. 39*: „Jedenfalls ist es viel orgelmäßiger als das Brahms'sche Stück ‚O Traurigkeit‘; hier weiß ich manchmal garnicht, wie es herauszubringen ist. Das ist so eine Art von abstracter Musik, wie er sie leider nicht selten schreibt.“<sup>163</sup>

In den wenigen ermittelten Berichten über öffentliche Aufführungen wurde die Werkerwähnung nur in einem einzigen Fall mit einer Beurteilung verbunden. So heißt es in Otto Lessmanns Rezension der Darbietung durch Heinrich Reimann am 28. September 1890 in Berlin: „Auch Brahms' schönes Choralvorspiel: ‚O Traurigkeit, o Herzeleid‘ war von tiefergreifendem Eindruck.“<sup>164</sup> Emil Krause ging im Rahmen seiner Studie *Johannes Brahms als Instrumentalcomponist* von 1891 auch auf dieses „herrliche Tonstück“ ein, das für ihn (gemeinsam mit der *Fuge as-Moll* WoO 8) „zu den gedankenreichsten Schöpfungen, welche die Orgel-Literatur nach Bach brachte“, gehörte.<sup>165</sup>

## Elf Choralvorspiele op. posth. 122

### Entstehung

Die *Elf Choralvorspiele für Orgel* sind die letzten von Brahms niedergeschriebenen Kompositionen. Sie entstanden im Mai und Juni 1896 unmittelbar nach den *Vier ersten Gesängen für eine Bassstimme und Klavier op. 121*. Zwei Tage nach Absendung der Stichvorlage von *op. 121* an den Verleger Fritz Simrock, am 15. Mai 1896, fuhr Brahms von Wien nach Ischl, um dort den Sommer zu verbringen.<sup>166</sup> Allerdings blieb er zunächst nur bis zum 22. Mai, dem Tag, an welchem er die Nach-

richt vom Tode Clara Schumanns erhielt und abreiste, um der am 24. Mai in Bonn stattfindenden Begräbnisfeier beizuwohnen.<sup>167</sup> Im Anschluss hieran folgte er der Einladung seines Freundes Rudolf von der Leyen, einige Tage auf dem nahegelegenen Landgut Hagerhof bei Honnef am Rhein zu verbringen, wo die Großfamilie Weyermann/von Beckerath/von der Leyen mit Musikerfreunden über Pfingsten ein Privatmusikfest abhielt. Brahms' Aufenthalt auf dem Hagerhof vom 24. bis zum 27. Mai und seine Mitwirkung bei verschiedenen Kammermusikaufführungen sind durch später veröffentlichte Erinnerungen mehrerer Teilnehmer gut dokumentiert.<sup>168</sup> Wie diesen Quellen zu entnehmen ist, trug Brahms am Mittag des 25. Mai und nochmals am Morgen des 26. Mai jeweils einem kleinen Zuhörererkreis seine *Vier ersten Gesänge* aus dem Autograph vor. Zumindest am 25. Mai spielte er anschließend auch einige *Choralvorspiele* auf dem Klavier, was in drei Berichten erwähnt wird. Bei Alwin von Beckerath heißt es:

„Nach der Musik auf dem Spaziergang hatte mich Brahms gefragt, ob im Hause nicht noch ein anderes Klavier stünde, er habe neue Sachen mitgebracht, die er uns nur im engsten Kreise vorführen möchte. Ich sagte ihm gleich, daß im Lernzimmer der Kleinen ein Pianino stünde, welches ihm meine Schwägerin<sup>169</sup> sicher gern zur Verfügung stellen würde. Da war er sehr erfreut und sagte, er wolle dann gleich nach dem zweiten Frühstück uns die Sachen vorführen, und bat daß zunächst nur Barth, Onkel Rudolf [von der Leyen], Leonhard Wolff, Ophüls und

<sup>158</sup> Siehe oben, S. XXIII mit Anmerkung 101.

<sup>159</sup> Siehe oben, S. XXIII mit Anmerkung 105.

<sup>160</sup> Siehe oben, S. XXIV mit Anmerkung 112.

<sup>161</sup> Siehe oben, S. XXVI mit Anmerkung 128.

<sup>162</sup> Briefzitat und Nachweis siehe oben, S. XXV f. mit Anmerkung 121.

<sup>163</sup> Philipp Spitta an Heinrich von Herzogenberg, 29. Oktober 1882 (Briefautograph: D-B, N. Mus. Nachl. 59, A 98; vgl. Ulrike Schilling: *Philipp Spitta. Leben und Wirken im Spiegel seiner Briefwechsel*, Kassel etc. 1994, S. 176; Bernd Wiechert: *Heinrich von Herzogenberg (1843–1900). Studien zu Leben und Werk*, Göttingen 1997, S. 111).

<sup>164</sup> *AMz*, Jg. 17, Nr. 40 (3. Oktober 1890), S. 470 f., hier S. 471.

<sup>165</sup> Emil Krause: *Johannes Brahms als Instrumentalcomponist*, Teil 1, in: *NZfM*, Jg. 58, Nr. 9 (4. März 1891), S. 97–99, hier S. 98.

<sup>166</sup> *Hofmann, Zeittafel*, S. 230; bestätigt durch *Heuberger*, S. 104. Zur Absendung der Stichvorlage siehe Brahms an Fritz Simrock, 13. Mai 1896 (*Briefwechsel XII*, S. 196).

<sup>167</sup> Siehe *Kalbeck IV/2*, S. 435 f.; *Heuberger*, S. 105 f.; die von Heuberger erwähnte Zeitungsnachricht über den Tod Clara Schumanns: *Neue Freie Presse*, Nr. 11402 (21. Mai 1896), Abendblatt, S. 1 f.

<sup>168</sup> Rudolf von der Leyen: *Johannes Brahms als Mensch und Freund. Nach persönlichen Erinnerungen*, Düsseldorf und Leipzig 1905, S. 96 f.; Kurt Hofmann: *Johannes Brahms in den Erinnerungen von Richard Barth. Barths Wirken in Hamburg*, Hamburg 1979, S. 62–65; *Beckerath-A, Erinnerungen*, S. 155–165; *Beckerath-H, Erinnerungen*, S. 90–92; *Ophüls, Erinnerungen*, S. 6–50 (in der Neuausgabe S. 9–31); *Piening, Pfingstfest*. In den Erinnerungen von Leonhard Wolff (*Meine musikalischen Erinnerungen*, [Bonn 1932]) wird das private Musikfest auf dem Hagerhof nicht erwähnt.

<sup>169</sup> Emma Weyermann, geb. von der Leyen, Schwester von Alwins Frau Marie und Gattin des Hausherrn Walther Weyermann.

ich zuhören sollten. Tante Emma<sup>170</sup> und Muttmchen<sup>171</sup> wurden auch noch zugelassen. Man versammelte sich in größter Stille. [Es folgt die Schilderung der Vorführung der *Vier ernsten Gesänge*.] Brahms ließ dann noch aus seinem Handkoffer ein weiteres Manuskript holen, die elf Choralvorspiele und führte uns auch diese vor. Für alle Anwesenden wird diese weihevollte Stunde unvergeßlich sein.<sup>172</sup>

Hinsichtlich der Anzahl der vorgetragenen Choralvorspiele dürfte sich Alwin von Beckerath im Rückblick geirrt haben, denn zu dieser Zeit existierten (wie der Quellenbefund ersichtlich macht, siehe unten) erst sieben der Stücke in autographischer Reinschrift. So ist der Bericht von Gustav Ophüls, der den Choralvorspielen mehr Aufmerksamkeit zuwendet, auch in diesem Punkt sicherlich zuverlässiger. Nach einer ähnlichen Schilderung von Brahms' Ankündigung des Vorspiels sowie der Vorführung der *Vier ernsten Gesänge* heißt es bei Ophüls:

„Im Anschluß daran spielte er uns noch einige seiner damals noch nicht im Druck erschienenen Choralvorspiele, die er gleichfalls anfangs Mai geschrieben zu haben erklärte; er zeigte speziell mir deren Bauart mit interessanten Erläuterungen. Besonders erinnere ich mich noch des Vorspiels in E dur („Schmücke dich o liebe Seele“ – Heft 2, Nr. 1), bei dem er mich auf die immer wiederkehrende Begleitungsfigur in der Mittelstimme, die das Wesen dieser Kunstform (ricercare) bildet, aufmerksam machte und dazu äußerte: ‚Sehen Sie, so etwas kann ja jeder begabte Konservatorist machen; aber es muß auch klingen!‘ Es war eine Feierstunde, die wir da erlebten, deren ergreifende Wirkung für jeden von uns unauslöschlich sein wird.“<sup>173</sup>

Die dritte, nur pauschale Erwähnung der Choralvorspiele findet sich in den Erinnerungen des Cellisten Karl Theodor Piening:

„Eines Mittags aber holte er, als der Kreis schon kleiner geworden war, eine Notenrolle hervor, mit den Worten: ‚Das habe ich mir auf meinen Geburtstagstisch gelegt.‘ Es waren ‚Vier ernste Gesänge‘ und die Choralvorspiele. Hier erklangen nun zum ersten Male aus dem Manuskript Brahms' letzte Werke vor dankbaren und tief ergreifenden Zuhörern.“<sup>174</sup>

Demnach existierte am 25. Mai 1896 ein (vorläufig) abgeschlossenes Manuskript mit mehreren Choralvorspielen. Diese Handschrift, die Brahms noch vor seiner Abreise von Ischl am 22. Mai fertiggestellt haben muss, ist offenkundig identisch mit dem überlieferten ersten Autograph der Choralvorspiele op. posth. 122.<sup>175</sup> Es umfasst insgesamt sieben Stücke, deren Niederschrift in zwei Gruppen durch eine doppelte Datierung angezeigt wird: Zunächst notierte Brahms die Nummern [1],<sup>176</sup> [5] und [2] (darunter als Nr. [5] „Schmücke dich, o liebe Seele“, das von Ophüls ausdrücklich erwähnte Stück) und markierte das vorläufige Ende der Reinschrift mit der Datierung „Ischl. / Mai 96.“<sup>177</sup> Offenbar nur wenig später erweiterte er das Autograph um die Nummern [6], [7], [3] und [4] und beendete auch diese Niederschrift noch einmal mit der gleichen Datierung. Aus der jeweils hinzugefügten Ortsangabe ist zu schließen, dass alle sieben Choralvorspiele erst nach der Übersiedlung nach Ischl (15. Mai) niedergeschrieben wurden. Es ist

zwar durchaus möglich, dass der Komponist schon Anfang des Monats in Wien – parallel zur Fertigstellung der *Vier ernsten Gesänge* – an den Stücken gearbeitet hatte, worauf die von Ophüls überlieferte Mitteilung von Brahms, er habe sie „gleichfalls anfangs Mai geschrieben“, hinweist. Die erhaltene autographische Reinschrift der Nummern [1] bis [7] entstand aber offensichtlich erst in Ischl und ist darum recht präzise auf den Zeitabschnitt vom 15. bis zum 22. Mai 1896 zu datieren.

Brahms scheint die Serie von sieben Choralvorspielen zunächst als abgeschlossen betrachtet zu haben. Ein Hinweis darauf ist die Eintragung in seinem Taschenkalender, in dem er gewöhnlich nur fertiggestellte Werke festhielt.<sup>178</sup> Im Mai 1896 notierte Brahms sowohl „4 ernste Gesänge für Baßstimme“ als auch „7 Choralvorspiele“ und setzte beide Werke durch eine große geschweifte Klammer am linken Seitenrand mit dem ebenfalls vermerkten Tod Clara Schumanns in Beziehung.<sup>179</sup> Als weiterer Beleg für den vorläufigen Abschluss des Sammelwerks mit sieben Choralvorspielen kann der Umstand gelten, dass Brahms seinen Kopisten William Kupfer eine Abschrift nur dieser sieben Stücke anfertigen ließ.<sup>180</sup> Der Komponist, der Ende Mai nach Ischl zurückgekehrt war,<sup>181</sup> gab diese Abschrift wohl schon innerhalb der nächsten Tage in Auftrag, was indirekt daraus zu schließen ist, dass er Richard Heuberger bei des-

<sup>170</sup> Ebenfalls Emma Weyermann, nun aus der Perspektive von Alwins Kindern, denen die *Brahms-Erinnerungen* ursprünglich zugeordnet waren.

<sup>171</sup> Alwins Frau Marie, geb. von der Leyen.

<sup>172</sup> Beckerath-A, *Erinnerungen*, S. 161. Vgl. die nahezu identische Textpassage in den Erinnerungen Heinz von Beckeraths (*Beckerath-H, Erinnerungen*, S. 91), die insgesamt eine leicht erweiterte Fassung der Erinnerungen seines Vaters Alwin sind.

<sup>173</sup> Ophüls, *Erinnerungen*, S. 30 (in der Neuausgabe S. 20 f.).

<sup>174</sup> Piening, *Pfingstfest*, S. 131.

<sup>175</sup> Siehe Quellenbeschreibung, S. 73 f., Quelle A<sub>1</sub>.

<sup>176</sup> Zur hier gewählten Reihenfolge und Numerierungsweise der *Elf Choralvorspiele* siehe die diesbezügliche „Vorbemerkung“ zum Editionsbericht, S. 86.

<sup>177</sup> Siehe S. XXXI, Abbildung 3.

<sup>178</sup> Siehe hierzu Jakob Hauschildt: „Ein Kalender ist ein gar gutes Geschenk ...“. *Werkgenetische, publikationsspezifische und biographische Spuren in Johannes Brahms' Taschenkalendern sowie seinem eigenhändigen Werkverzeichnis*, in: *Brahms am Werk. Konzepte, Texte, Prozesse*, hrsg. von Siegfried Oechsle und Michael Struck unter Mitarbeit von Katrin Eich (Druck in Vorbereitung). Zu Brahms' erhaltenen Taschenkalendern aus den Jahren 1867–1869 und 1871–1897 siehe bereits George S. Bozarth: *Brahms's Lieder Inventory of 1859–60 and other Documents of his Life and Work*, in: *Fontes Artis Musicae*, Jg. 30 (1983), S. 98–117, hier S. 104 f.

<sup>179</sup> *Fromme's Wiener Taschen-Kalender für das Jahr 1896. Zweiunddreißigster Jahrgang*, Exemplar aus dem Besitz von Brahms (A-Wst, Ia 79559). Die Mai-Seite ist abgebildet in: *Grasberger, Brahmsbuch*, S. 104.

<sup>180</sup> Siehe Quellenbeschreibung, S. 75, Quelle AB<sub>1</sub>.

<sup>181</sup> Am 28. Mai laut *Hofmann, Zeittafel*, S. 230; belegt ist Brahms' Anwesenheit in Ischl allerdings erst wieder ab dem 30. Mai (Briefumschlag mit Poststempel an Edmund Astor: Winterthurer Bibliotheken, Sonderausgaben, Dep MK 300).

Handwritten musical score for 'Herzliebster Jesu'. The title is written at the top left. The score is written on three systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment. The third system shows the vocal line and piano accompaniment. The score is marked with 'Andante' and 'mod. allegro'. The page number '10' is written in the bottom left corner. The copyright notice '© Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 2025' is at the bottom right.

Handwritten musical score for 'Herzliebster Jesu'. The score is written on three systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment. The third system shows the vocal line and piano accompaniment. The score is marked with 'Andante' and 'mod. allegro'. The page number '11' is written in the bottom right corner. The copyright notice '© Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 2025' is at the bottom left.

Abbildung 3: Elf Choralvorspiele op. posth. 122, Autograph (Quelle A<sub>1</sub>), Blätter 3v–4r, Seiten 6–7, Nr. [2] „Herzliebster Jesu“  
Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

sen Besuch am 5. Juni zwar die *Vier ernsten Gesänge* ausführlich vorstellte,<sup>182</sup> bezüglich der Choralvorspiele aber vorerst nur eine Andeutung machte: „Brahms sagte mir übrigens, daß er mir nächstens noch andere neue, ungedruckte Sachen zeigen wolle.“<sup>183</sup> Diese Zurückhaltung ist unter der Annahme plausibel, dass Brahms sein Autograph der Choralvorspiele am 5. Juni nicht zur Hand hatte, da es sich derzeit zur Abschrift beim Kopisten befand.

In William Kupfers Abschrift erscheinen die ersten sieben Choralvorspiele bemerkenswerterweise in einer vom Autograph (Nr. [1], [5], [2], [6], [7], [3], [4]) abweichenden Reihenfolge (Nr. [1]–[7]). In der Brahms-Literatur ging man bislang davon aus, diese Umstellung könne nur auf eine Anweisung von Brahms zurückgegangen sein.<sup>184</sup> Da die einzelnen Stücke im Autograph nicht nummeriert sind,<sup>185</sup> müsste eine entsprechende Vorgabe auf mündlichem oder schriftlichem Wege gesondert übermittelt worden sein. Ein solcher separater Auftrag ist zwar durch Quellen nicht zu belegen, aber auch nicht auszuschließen.

Ausgehend von der Annahme einer Umstellung durch den Komponisten stellte man in der Forschung wiederholt Erwägungen über ein mögliches Motiv für diese Maßnahme an und verwies auf den Beginn und Abschluss der Serie mit zwei längeren Choralvorspielen (Nr. [1] und [7]), auf eine eventuell planmäßige Abfolge der Choraltexthe und Tonarten sowie auf eine mutmaßliche Reihung unter dem Aspekt der Abwechslung.<sup>186</sup> Eine weitere, bisher noch nicht geäußerte Vermutung basiert auf Beobachtungen an den beiden handschriftlichen Quellen: Im Autograph sind die an erster, dritter, sechster und siebter Stelle stehenden Nummern [1]–[4] (mit Pedalstimme) auf drei Notensystemen geschrieben, während die an zweiter, vierter und fünfter Stelle stehenden Nummern [5]–[7] (mit Ausnahme der letzten Takte von Nr. [7] ohne separate Pedalstimme) nur zwei Systeme benötigen. Kupfer führte in seiner Abschrift jede der beiden Gruppen zusammen, indem er zunächst die vier Stücke mit drei Systemen und anschließend die drei Stücke mit zwei Systemen kopierte, wobei er innerhalb jeder Gruppe die Abfolge des Autographs beibehielt. Für beide Gruppen verwendete der Kopist jeweils spezielles Notenpapier: neunzeiliges ‚Liedpapier‘ für die dreisystemigen und achtzeiliges ‚Klavierpapier‘ für die zweisystemigen Choralvorspiele.<sup>187</sup>

Im Hinblick auf eine mögliche Ursache der Umstellung lässt dieser Quellenbefund zwei unterschiedliche Folgerungen zu. Sofern die Änderung der Reihenfolge auf eine nicht überlieferte Anweisung von Brahms zurückging, könnte dahinter die Absicht des Komponisten gestanden haben, die ersten sieben Choralvorspiele nach drei- und zweisystemigen Stücken zu gruppieren. Die Verwendung unterschiedlicher Notenpapiere durch den Kopisten wäre in diesem Fall eine Folge der Umstellung gewesen, um innerhalb beider Gruppen eine professionelle Abschrift ohne Leersysteme zu gewährleisten. Sollte es jedoch von Brahms keine Vorgabe zur Reihenfolge gegeben haben, könnte es auch eine eigenständige Maßnahme oder ein von Brahms akzeptierter Vorschlag des

Kopisten gewesen sein, für eine durchgehend raumfüllende Abschrift jeweils passendes Papier zu wählen und die drei- bzw. zweisystemigen Stücke direkt aufeinanderfolgend zu notieren; in diesem Fall wäre also die Umstellung eine Folge der Verwendung unterschiedlicher Notenpapiere gewesen.<sup>188</sup>

Bereits am 8. Juni 1896 könnte Brahms wieder im Besitz seines Autographs sowie der fertiggestellten Abschrift gewesen sein, denn von diesem Tag an existieren Belege für eine fortgesetzte Beschäftigung mit Choralvorspielen. So heißt es am 8. Juni im Begleitschreiben zur Sendung des Korrekturabzugs der *Vier ernsten Gesänge* an Eusebius Mandyczewski in Wien:

„Sonst zeigte ich lieber, wie ich hier in andern kleinen Schosen Buß u. Reu übe. Schon der Seltenheit wegen könnten sie Ihr Interesse erregen.“<sup>189</sup>

<sup>182</sup> Siehe Heuberger, S. 104 f.

<sup>183</sup> Heuberger, *Tagebücher*, Bl. 56v; vgl. Heuberger, S. 106. Laut Ludwig Karpath (*Karpath, Nachlass*, S. 354) soll Heuberger am 5. Juli 1896 in sein Tagebuch eingetragen haben: „Die Sachen (nämlich die Choralvorspiele) müssen schon fort sein, denn an diesem Tage versprach mir Brahms, mir neue Compositionen zu zeigen.“ Quelle ist hier aber offensichtlich die Eintragung vom 5. Juni, zumal am 5. Juli 1896 keine Begegnung zwischen Heuberger und Brahms nachgewiesen ist. Die auf Karpath fußende Angabe im *BraWV* (S. 489) – „Heuberger sollte am 5. Juli weitere neue Compositionen, wahrscheinlich die Vorspiele Nr. 8–11, hören.“ – ist somit unzutreffend.

<sup>184</sup> Wohl zuerst in: Kalbeck, *Choralvorspiele*, S. 225; vgl. Kalbeck *IV/2*, S. 470; später auch in: *Sämtliche Werke, Orgelwerke*, Revisionsbericht von Eusebius Mandyczewski.

<sup>185</sup> Die Angabe des *BraWV* (S. 490), die Stücke seien „nachträglich mit Bleistift in der Reihenfolge nummeriert, in der sie der Kopist abschreiben sollte“, ist falsch. Möglicherweise beruht sie auf einer Verwechslung der Seitenzahlen „1“ (in Bleistift) und „5“ (in Tinte) mit einer Nummerierung der auf den betreffenden Seiten beginnenden Choralvorspiele Nr. [1] und [5], die im Autograph an erster und zweiter, in Kupfers Abschrift aber an erster und fünfter Stelle erscheinen (weitere Übereinstimmungen dieser Art kommen jedoch nicht vor). Möglicherweise erfolgte die Quellenbeschreibung auch nach einer Fotokopie des Autographs, in der die Nummern des Erstdrucks von fremder, später irrtümlich Brahms zugeschriebener Hand eingetragen wurden. (Eine solche Fotokopie muss etwa auch als Druckvorlage für die Abbildung des Choralvorspiels „Schmücke dich, o liebe Seele“ im Frontispiz von Brahms, *Werke für Orgel* genutzt worden sein; siehe Quellenbeschreibung, S. 73, Quelle A<sub>1</sub>, Abbildungsnachweise).

<sup>186</sup> Siehe Kalbeck, *Choralvorspiele*, S. 225; vgl. Kalbeck *IV/2*, S. 470; Bozarth, *Organ Works*, S. 54; Pascall, *Organ Works*, S. 110; Barbara Owen: *The Organ Music of Johannes Brahms*, Oxford 2007, S. 83 f.

<sup>187</sup> Siehe Quellenbeschreibung, S. 75, Quelle AB<sub>1</sub><sup>+</sup>. Das gleiche Liedpapier hatte Kupfer kurz vorher, im Mai 1896, auch für die abschriftliche Stichvorlage der *Vier ernsten Gesänge op. 121* verwendet (siehe hierzu Hofmann, *Stichvorlagen*, S. 54). Indem er das Papier für die Abschrift der Choralvorspiele umdrehte, befand sich das einzelne (Pedal-)System nun unterhalb der zwei enger zusammenstehenden (Manual-)Systeme.

<sup>188</sup> Zu den Konsequenzen hieraus für die Anordnung der ersten sieben Stücke in der vorliegenden Edition siehe Quellenbewertung, S. 80, und Editionsbericht, S. 86, „Vorbemerkung zur Reihenfolge der *Elf Choralvorspiele*“.

<sup>189</sup> Brahms an Eusebius Mandyczewski, 8. Juni 1896 (Briefautograph: *A-Wgm*, Briefe Johannes Brahms an Eusebius Mandyczewski 97; vgl. *Brahms-Mandyczewski Briefwechsel*, S. 368).

Der Adressat erriet selbstverständlich, dass es sich um neue Werke handelte, und antwortete am 11. Juni:

„Sehr gerne würde ich sehen,

wie Sie  üben;

und nun gar, wenns Seltenheiten sind! Morgen schicke ich Ihnen daher für den Bedarfsfall einige schöne, große wohladressirte Couverts von der Sorte, die sich vor zwei Jahren Ihren Beifall errang.“<sup>190</sup>

Eine Postsendung stellte sich jedoch als nicht notwendig heraus, denn noch am selben Tag kündigte Brahms in einem weiteren Schreiben an Mandyczewski (das sich mit dessen Brief kreuzte) einen baldigen Besuch in Wien an:

„Ich denke am Sonntag Abend dort einzutreffen. Falls Sie Montag früh, früher ein ruhiges Stündchen (u. eine scharfe Lupe) für mich hätten so kommen Sie doch. [...] NB Natürlich bin ich auch Montag Nachmittag oder Abend (statt früh) zu haben, nur nicht Mittag.“<sup>191</sup>

Eigentlicher Anlass für Brahms' kurzen Aufenthalt in Wien war seine Teilnahme an der Silberhochzeitsfeier des mit ihm befreundeten Ehepaares Richard und Maria Fellingner am Montag, dem 15. Juni.<sup>192</sup> Am frühen Morgen dieses Tages dürfte Brahms nun auch Mandyczewski mit den Choralvorspielen bekanntgemacht haben, der offenbar nach den freien Prosavertonungen der *Vier ernsten Gesänge* nicht mit kontrapunktisch strengen Choralbearbeitungen gerechnet hatte: „Mandyczewski, den Brahms eigens gebeten hatte, sich mit einer ‚scharfen Lupe‘ zu bewaffnen, konnte dem Meister nicht verhehlen, dass er sich über die Unpersönlichkeit der ihm vorgelegten Kompositionen wundere.“<sup>193</sup>

Am 16. Juni fuhr Brahms nach Ischl zurück<sup>194</sup> und beschäftigte sich auch in der zweiten Monatshälfte weiter mit Choralvorspielen. Ein Indiz hierfür ist die in einem Schreiben an Fritz Simrock vom 18. Juni geäußerte Bitte: „Jedenfalls bitte ich mir frdl. m. Fuge für Orgel ‚O Traurigkeit‘ zu schicken.“<sup>195</sup> Der Wunsch nach einem Exemplar von *Choralvorspiel und Fuge über „O Traurigkeit, o Herzeleid“* WoO 7, erschienen 1882 als Beilage zum *Musikalischen Wochenblatt*, stand sicherlich im Zusammenhang mit der erneuten Komposition derartiger Orgelstücke. Das erbetene Exemplar, welches (laut Poststempel auf der Rückseite) am 23. Juni in Ischl eintraf, ist im Nachlass des Komponisten erhalten geblieben.<sup>196</sup> Zwei Bleistift-Eintragungen im Notentext lassen erkennen, dass sich Brahms zu jener Zeit auch mit den beiden älteren Choralbearbeitungen noch einmal befasste.<sup>197</sup>

Am 24. Juni erhielt Brahms erneut Besuch von Richard Heuberger, dem er nun – wie am 5. Juni angekündigt – seine Choralvorspiele vorstellte. Heuberger schrieb darüber in sein Tagebuch:

„24. Juni 1896. Morgens zu Brahms nach Ischl. Er spielte mir seine Manuscript-Choralbearbeitungen vor. Herrliche Stücke. Eines eine fugenartige Arbeit („ganz streng“ sagte er immer wieder) Strophe für Strophe fugenmäßig bearbeitet; bei einem wird, ehe der Choral eintritt ein aus der bezüglichen Choralstrophe entwickeltes Thema in der Ob. Quint durchgeführt. – Bei aller Genauigkeit der Arbeit herrliche Musik. Echt Brahms. „Es ist enorm

schwer zu machen“ sagte Brahms. „Mich interessirt aber eine solche Arbeit; und außer dem Technischen die Melodie so schön [zu] steigern!“ Als ich sagte, daß ich den Contrapunkt persönlich, für Brahms charakteristisch fände, meinte er „Das hoffe ich eben auch!“<sup>198</sup>

Ob bei dieser Gelegenheit alle bisher komponierten Choralvorspiele erklangen, ist nicht bekannt. Von Heuberger eigens erwähnt werden nur zwei von ihnen, eine „fugenartige Arbeit“ und ein Stück mit Voraussnahme der Chormelodie in der Oberquint, bei denen es sich offenkundig um die Nummern [1] und [4] handelte.

Am 30. Juni beantwortete Brahms ein vorangegangenes (verschollenes) Schreiben des Organisten Samuel de Lange, der – wie schon gelegentlich in früheren Jahren<sup>199</sup> – offenbar nach Orgelwerken von Brahms gefragt hatte, mit folgender Korrespondenzkarte:

„Herzlichsten Dank für Ihre freundlichen u. erfreuenden Nachrichten! Es ist schade daß Sie sie nicht erzählen statt schreiben konnten – mit den gewünschten Orgelstücken hätte ich dienen können u. Ihnen eine ganze Reihe Choräle zum Dank (ob auch zu Dank?) gespielt!“<sup>200</sup>

Wohl ebenfalls gegen Ende Juni 1896 schrieb Brahms auch an Heinrich von Herzogenberg und verband die Ankündigung eines Druckexemplars der *Vier ernsten Gesänge* mit einer Anspielung auf die gerade entstehenden Choralvorspiele:

„Ich habe nächstens eine Kleinigkeit zu schicken – die Sie veranlassen kann, mich in Ihrer neuen Zeitung<sup>201</sup> wegen unchristlicher Gesinnung anzugreifen! Anderes nicht so Bedenkliches, aber nicht für den Druck Geeignetes hätte ich gar gern am Klavier mitgeteilt. Aber nach Österreich und zwar nach Ischl kommen Sie wohl nicht!“<sup>202</sup>

<sup>190</sup> Eusebius Mandyczewski an Brahms, 11. Juni 1896 (Briefautograph: *A-Wgm*, Briefe Eusebius Mandyczewski an Johannes Brahms 23; vgl. *Brahms-Mandyczewski Briefwechsel*, S. 368 f., hier S. 369). Das zitierte Motiv ist der Singstimmenbeginn der Alt-Arie „*Buß und Reu*“ (Nr. 6) aus Bachs *Matthäus-Passion* BWV 244.

<sup>191</sup> Brahms an Eusebius Mandyczewski, 8. Juni 1896 (Briefautograph: *A-Wgm*, Briefe Johannes Brahms an Eusebius Mandyczewski 99; vgl. *Brahms-Mandyczewski Briefwechsel*, S. 368).

<sup>192</sup> Siehe hierzu *Fellinger, Klänge 1997*, S. 111–115 (mit mehreren an diesem Tag entstandenen Photographien).

<sup>193</sup> *Kalbeck, Choralvorspiele*, S. 225; vgl. *Kalbeck IV/2*, S. 470. Als Quelle für diese Äußerung kommt nur eine Mitteilung von Mandyczewski selbst in Frage.

<sup>194</sup> *Hofmann, Zeittafel*, S. 230; bestätigt durch *Fellinger, Klänge 1997*, S. 114.

<sup>195</sup> Brahms an Fritz Simrock, 18. Juni 1896 (Briefautograph: Privatbesitz; vgl. *Briefwechsel XII*, S. 197).

<sup>196</sup> Siehe Quellenbeschreibung, S. 70, Quelle E<sub>II(2)</sub>.

<sup>197</sup> Siehe ebenda.

<sup>198</sup> *Heuberger, Tagebücher*, Bl. 57r/v; vgl. *Heuberger*, S. 106 f., 169.

<sup>199</sup> Siehe Einleitung zu WoO 8, S. XXI mit Anmerkung 76.

<sup>200</sup> Brahms an Samuel de Lange, 30. Juni 1896 (Briefautograph: *A-Wgm*, Briefe Johannes Brahms an Samuel de Lange 3).

<sup>201</sup> *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*, erschienen ab April 1896, hrsg. von Friedrich Spitta und Julius Smend. Herzogenberg unterstützte die Zeitschrift mit Beiträgen und hatte schon in der ersten Nummer (S. 9–15) den Aufsatz *Bemerkungen zum Streit um das Wesen kirchlicher Musik* veröffentlicht.

<sup>202</sup> Brahms an Heinrich von Herzogenberg, Ende Juni 1896 (*Briefwechsel II*, S. 272). Die Datierung ergibt sich aus dem Antwortbrief Heinrich von Herzogenbergs vom 1. Juli 1896 (ebenda, S. 273).

Lassen bereits die angeführten Zeugnisse darauf schließen, dass der Komponist auch im Juni 1896 noch an seinen Choralvorspielen arbeitete, so wird dies von den Notenquellen bestätigt. Zum einen revidierte Brahms die Kopistenabschrift der Nummern [1]–[7], die er wohl gegen Ende der ersten Juniwoche erhalten hatte (siehe oben), indem er fehlende Überschriften ergänzte, bei einem Stück (Nr. [2] „*Herzliebster Jesu*“) den vollständigen Text der ersten Choralstrophe eintrug, Kopistenfehler korrigierte und kompositorische Detailänderungen vornahm.<sup>203</sup> Einige Ergänzungen und Änderungen trug er parallel auch im Autograph ein, doch blieb dieses in einer Reihe von Fällen auf einem früheren Stand des Notentextes. Umgekehrt wurden jedoch bestimmte nachträgliche Änderungen nicht in der Abschrift, sondern nur im Autograph vorgenommen. Auch nach Entstehung der Kopistenabschrift im Juni 1896 arbeitete Brahms also an den ersten sieben Choralvorspielen weiter – wenn er auch letztlich weder im Autograph noch in der Abschrift eine ‚definitive‘ Fassung dieser Stücke hinterließ.

Zum anderen fügte Brahms seiner Sammlung vier weitere Choralvorspiele hinzu, von denen zumindest drei im Juni 1896 niedergeschrieben wurden. Es handelt sich hierbei um die Nummern [8]–[10], deren fortlaufende autographe Reinschrift am Ende die Datierung „Juni 96. / Ischl.“ trägt.<sup>204</sup> Zu zwei von diesen Stücken existieren zusätzliche Autographe – eine abgebrochene Reinschrift von Nr. [9] und eine flüchtigere Aufzeichnung von Nr. [10] –, die als Vorstadien vermutlich kurz vor jener Sammelreinschrift entstanden.<sup>205</sup> Das vierte zusätzliche Choralvorspiel (Nr. [11]) liegt als einzelnes, undatiertes Autograph auf der ersten Seite eines Doppelblatts vor.<sup>206</sup> Der Entstehungszeitpunkt dieser Handschrift ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Sie könnte schon vor der Reinschrift der Nummern [1]–[7] im Mai 1896 existiert haben, müsste aber in diesem Fall aus unbekanntem Gründen von Brahms nicht zu den „7 Choralvorspielen“ der Kalendernotiz gezählt und von der Kopistenabschrift ausgeschlossen worden sein. Plausibler erscheint darum eine Niederschrift entweder zwischen den beiden Serien von Mai und Juni 1896 oder erst nach den Nummern [8]–[10] als letztes vollendetes Choralvorspiel. Die Frage bleibt jedoch offen, so dass in der vorliegenden Ausgabe mit dem Abdruck des undatierten Stücks nach den beiden datierten Serien nichts über die Entstehungschronologie ausgesagt wird.

Von Juli 1896 an ist keine weitere Beschäftigung mit den Choralvorspielen nachweisbar. Der Komponist scheint sie keinem seiner Freunde mehr vorgespielt zu haben, ließ sie in der Korrespondenz künftig unerwähnt und gab auch keine Abschriften der vier zusätzlichen Stücke in Auftrag. Wenn Brahms die Sammlung Choralvorspiele tatsächlich im Juli liegenließ, so fiel diese Zäsur wohl nicht zufällig mit dem Ausbruch seiner Todeskrankheit um dieselbe Zeit zusammen. Nach dem glaubwürdigen Zeugnis Richard Heubergers war er der erste, der Brahms am 7. Juli auf gewisse Symptome ansprach und ihm dadurch seine schwere Erkrankung erst klar zu Bewusstsein brachte.<sup>207</sup> Brahms blieb daraufhin noch

bis Ende August 1896 in Ischl, absolvierte von Anfang September bis Anfang Oktober eine Kur in Karlsbad und verbrachte das verbleibende halbe Jahr seines Lebens in Wien, wo er am 3. April 1897 starb. Der einzige vage Hinweis auf eine kompositorische Tätigkeit noch während der Krankheitszeit ist eine von Ludwig Karpath wiedergegebene Erinnerung von Brahms' Karlsbader Wirtin Frau Heyer, der zufolge er „in den letzten Tagen seines Karlsbader Aufenthaltes fleißig Noten schrieb.“<sup>208</sup> Dass es sich dabei tatsächlich, wie Max Kalbeck vermutete, um eine letzte Beschäftigung mit den Choralvorspielen handelte,<sup>209</sup> ist zwar nicht auszuschließen, aber auch nicht anderweitig zu belegen. Wohl kein hinreichender Beleg ist der Umstand, dass Brahms seinem Freund Theodor Wilhelm Engelmann bei Gelegenheit von dessen Besuch in Karlsbad am 13. September 1896<sup>210</sup> von den Choralvorspielen erzählt haben dürfte, was aus einem späteren Schreiben Engelmanns an Brahms zu folgern ist: „Unsere Musik steht jetzt sehr in Ihrem Zeichen. [...] Es fehlen uns nur noch die neuen Choralvorspiele, die doch hoffentlich als Weihnachtsgabe noch für 1896 herauskommen werden?!“<sup>211</sup> Auf anderem Wege als vom Komponisten selbst kann Engelmann von der Existenz der Sammlung kaum erfahren haben. Ob sich Brahms aber noch im Herbst 1896 mit den Choralvorspielen beschäftigte und zu dieser Zeit etwa nachträgliche Änderungen vornahm oder die abgebrochene Skizze zur zweiten Komposition über „*Es ist ein Ros' entsprungen*“ niederschrieb, bleibt ungewiss.

#### Posthume Publikation

In seinem Testament, niedergeschrieben bereits im Mai 1891 in Form eines Briefes an seinen Verleger Fritz Sim-

<sup>203</sup> Alle diese Eingriffe (mit Ausnahme der Korrekturen bloßer Kopistenfehler) werden im Editionsbericht beschrieben.

<sup>204</sup> Siehe Quellenbeschreibung, S. 74, Quelle A<sub>2</sub>.

<sup>205</sup> Siehe Quellenbeschreibung, S. 75, Quellen A<sub>4</sub> und A<sub>5</sub>. Das Autograph A<sub>5</sub> enthält außerdem Skizzen zu einem weiteren, offenbar nicht ausgeführten Choralvorspiel über „*Es ist ein Ros' entsprungen*“; siehe S. 76, Abbildung 6 und Transkription der Skizzen).

<sup>206</sup> Siehe Quellenbeschreibung, S. 74, Quelle A<sub>3</sub>, sowie Frontispiz, untere Abbildung.

<sup>207</sup> Siehe Heuberger, S. 108. Brahms' Krankheit wird in der Literatur einheitlich als Leber- oder Pankreaskarzinom angegeben.

<sup>208</sup> Ludwig Karpath: *Johannes Brahms in Karlsbad*, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 17. August 1897; zitiert nach dem Wiederabdruck: Ludwig Karpath: *Bekanntschaft mit Johannes Brahms*, in: *Johannes Brahms in den Bädern Baden-Baden – Wiesbaden – Bad Ischl – Karlsbad*, Katalog zur Ausstellung vom 23. März bis 17. April 1997 im Alten Dampfbad Baden-Baden, hrsg. vom Kulturamt der Stadt Baden-Baden, Baden-Baden 1997, S. 129–143, hier S. 140.

<sup>209</sup> Kalbeck IV/2, S. 468.

<sup>210</sup> Siehe Brahms an Georg Fischer, 13. September 1896: „Soeben besucht mich Professor Th. W. Engelmann aus Utrecht“ (Briefautograph: *D-HVs*, Niedersächsisches Schrifttumsarchiv, Nachlass Georg Fischer, Nr. 27); außerdem die Korrespondenz zwischen Brahms und Engelmann zwischen 9. September und 12. Oktober 1896 (*Briefwechsel XIII*, S. 166–169).

<sup>211</sup> Theodor Wilhelm Engelmann an Brahms, 23. November 1896 (ebenda, S. 171 f.).

rock, hatte Brahms unter anderem bestimmt, was mit hinterlassenen Notenmanuskripten geschehen solle:

„Ebenso wünsche ich, daß Alles was ich Handschriftliches (Ungedrucktes) hinterlaße, verbrannt werde. Hierfür Sorge ich nun, namentlich was Noten angeht, bestmöglich selbst; Sie werden wenig finden, an dem Sie m. Wunsch erfüllen können. [...] Sollte ich etwas unzweifelhaft Druckfertiges hinterlassen, so schenke ich es hiermit Ihnen. Ich Sorge ängstlich daß nichts Unnützes liegen bleibe!“<sup>212</sup>

Nach Brahms' Tod am 3. April 1897 fand sich im Nachlass tatsächlich nur wenig Unveröffentlichtes vor: neben einigen Skizzen<sup>213</sup> waren dies der vierstimmige Kanon „Zu Rauch muss werden“ WoO 30,<sup>214</sup> die Arrangements von drei Orchester-Ouvertüren Joseph Joachims für ein Klavier bzw. zwei Klaviere zu vier Händen (Anh. Ia Nr. 3–5)<sup>215</sup> sowie die elf Choralvorspiele für Orgel. Eine Publikation dieser Werke bzw. Bearbeitungen konnte jedoch zunächst nicht erfolgen, denn wegen nachträglicher Änderungen und Streichungen an mehreren Stellen des Testaments wurde dessen Gültigkeit insgesamt angefochten. Es folgte ein hauptsächlich zwischen entfernten Familienangehörigen und der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien geführter Rechtsstreit, der sich bezüglich einzelner Nachlassteile noch bis Ende 1915 hinzog. Bereits im Juni 1900 aber wurde hinsichtlich der künstlerisch bedeutsamen Teile des Nachlasses eine außergerichtliche Einigung erzielt, infolge derer die Bücher und Musikalien einschließlich der Autographe an die Gesellschaft der Musikfreunde gelangten.<sup>216</sup> Damit wurde nun auch eine Veröffentlichung bislang ungedruckter Werke möglich. So kamen bei Simrock im April 1902 die *Elf Choralvorspiele* op. posth. 122 heraus, im November gefolgt von der Bearbeitung von Joachims *Ouvertüre zu Shakespeares „Heinrich IV.“* für zwei Klaviere zu vier Händen (Anh. Ia Nr. 5). Unmittelbar vor Erscheinen der Choralvorspiele schrieb der Wiener Kritiker Ludwig Karpath in einem Artikel über die nunmehr beginnenden Publikationen aus dem Nachlass:

„Dank dem Umstande, daß die Bibliothek Brahms' in den Besitz der ‚Gesellschaft der Musikfreunde‘ überging, wird das posthume Werk des Meisters schon im Herbst dieses Jahres im Drucke erscheinen. Man erinnert sich, daß Brahms in jenem vielcitirten, einem Testamente gleichkommenden Briefe an Simrock erklärt hatte, Alles, was sich an Manuscript in seinen Papieren vorfindet, solle seinem langjährigen Verleger gehören. Inzwischen ist auch [Fritz] Simrock heimgegangen, das Geschäft leitet im Namen der Erben sein Neffe, Hans Simrock. Dieser hat nun in der vorigen Woche hier gewillt, um sich das Manuscript der Vorspiele zu erbitten. Dr. Mandyczewski, dem es genügt, daß der Meister so verfügt habe – unbekümmert, ob jener Brief in formaler Beziehung einer letztwilligen Anordnung entspreche –, hat nun in pietätvoller Befolgung des entschiedenen Willens von Brahms und dann auch, damit das Werk doch auch weiteren Schichten bekannt werde, alle elf Choralvorspiele Herrn Simrock Namens der Gesellschaft der Musikfreunde ausgefolgt. Auch die vorhandene Abschrift hat Herr Simrock übernommen. Die Copie sendete er Ende der vorigen Woche an die Röder'sche Notenofficin in Leipzig, wo das Werk nunmehr gestochen wird. Das Original will Simrock in Berlin photographiren lassen, um ein Docu-

ment dafür zu besitzen, daß es thatsächlich Brahms'sche Compositionen sind, die er im Herbste erscheinen lassen wird. Die Originalmanuscripte wandern dann zurück in das Archiv der hiesigen ‚Gesellschaft der Musikfreunde‘, deren Eigenthum sie bilden. Wie ich höre, hat Herr Simrock aus Amerika und England allein schon heute Bestellungen auf 5000 (fünftausend) Exemplare der Choralvorspiele, die hoffentlich in Deutschland erst recht Eingang finden werden.“<sup>217</sup>

Demnach hielt sich der Verleger Hans Simrock wohl in der Woche vom 17. bis 21. März in Wien auf, nahm sowohl das Autograph als auch eine vollständige Abschrift der Choralvorspiele in Empfang und schickte diese unverzüglich an die Stecherei. Es handelte sich hierbei um die von Brahms veranlasste Abschrift William Kupfers der ersten sieben Stücke, die Mandyczewski zwischenzeitlich (vermutlich erst im Frühjahr 1902) revidiert und um eine eigene Abschrift der vier weiteren, nur autograph hinterlassenen Vorspiele ergänzt hatte.<sup>218</sup> Die von Brahms einzeln niedergeschriebene Nr. [11] „*Es ist ein Ros' entsprungen*“ hatte Mandyczewski dabei als Nr. 8 zwischen die beiden datierten Serien eingefügt. In der Leipziger Stecherei C. G. Röder wurde der Auftrag umgehend bearbeitet, was aus der Anweisung „bis 3/4 Revision in 4 Abzügen“ auf der Stichvorlage zu schließen ist.<sup>219</sup> Bis zum 3. April sollte man also den Notenstich abgeschlossen und vier Korrekturabzüge hergestellt haben. Dass anschließend tatsächlich eine Revision (wohl durch den Herausgeber Mandyczewski sowie durch den Verlag) stattfand, ist an zahlreichen Detailänderungen und Ergänzungen zu erkennen, die der Erstdruck gegenüber der Stichvorlage aufweist.<sup>220</sup> Schon vor Abschluss des Stichts kündigte Simrock am 2. April in einer ganzseitigen Anzeige in den *Signalen* an, „in 14 Tagen“ würden die *Elf Choralvorspiele* als „letztes Werk von Johannes Brahms“ erscheinen, welches „den einzigen musikalischen Nachlass des Meisters“ bilde.<sup>221</sup> Noch am 18. April wurden die Choralvorspiele in der *AMz* als

<sup>212</sup> Brahms an Fritz Simrock, Mai 1891 (Briefautograph: A-Wsa, Akt 3.1.4.A1.B26.1; Abbildung in: Alfred von Ehrmann: *Johannes Brahms. Weg, Werk und Welt*, Leipzig 1933, nach S. 440; vollständiger Textabdruck in: *Kalbeck IV/1*, S. 228–230; eine neuere Faksimileausgabe mit Textübertragung und Kommentar von Peter Csendes erschien 1994 im Wiener „Archiv Verlag“ [Loseblattsammlung „Wien Edition“, Bd. VIII, Nr. WE 01 074]).

<sup>213</sup> Siehe *BraWV*, S. 680 f., Anh. III Nr. 14–16.

<sup>214</sup> Siehe *BraWV*, S. 550 f.

<sup>215</sup> Siehe *BraWV*, S. 621–624.

<sup>216</sup> Siehe hierzu die ausführliche Darstellung von Otto Biba: *New light on the Brahms Nachlass*, in: *Brahms 2. Biographical, documentary and analytical studies*, hrsg. von Michael Musgrave, Cambridge 1987, S. 39–47.

<sup>217</sup> *Karpath, Nachlass*, S. 355 (Artikel mit Schlussdatierung „Wien, Palmsonntag [= 23. März] 1902“).

<sup>218</sup> Siehe Quellenbeschreibung, S. 75, 77, Quellen AB<sub>1</sub><sup>+</sup>/AB<sub>2</sub><sup>+</sup>.

<sup>219</sup> Siehe ebenda, Quelle AB<sub>2</sub><sup>+</sup>.

<sup>220</sup> Siehe Quellenbeschreibung, S. 77 f., Quelle E<sub>1</sub>.

<sup>221</sup> *Signale*, Jg. 60, Nr. 22 (2. April 1902), S. 400. In den folgenden Tagen wurde der Erstdruck auch in redaktionellen Notizen (*AMz*, Jg. 29, Nr. 14 [4. April 1902], S. 264; *MWbl.*, Jg. 33, Nr. 16 [10. April 1902], S. 251) sowie in einem Artikel der *Signale* angekündigt (*Stock, Opus Posthumum*).

„demnächst“ erscheinend erwähnt,<sup>222</sup> doch fand bereits am 24. April in Berlin eine öffentliche Aufführung aller elf Stücke durch Heinrich Reimann statt.<sup>223</sup> Um den 20. April 1902 dürfte der Erstdruck also herausgekommen sein. Rezensionen sind ab Mai nachgewiesen,<sup>224</sup> im Hofmeister-Monatsbericht wurde die Ausgabe im September angezeigt.<sup>225</sup>

Da der von Simrock recht schnell herausgebrachte Erstdruck noch eine Reihe von Fehlern und Uneinheitlichkeiten aufwies, erschien vermutlich schon bald (möglicherweise im Sommer/Herbst 1902, gemeinsam mit den im folgenden Absatz genannten fremden Bearbeitungen) eine revidierte zweite Auflage. Dabei wurden die meisten Korrekturen offenbar von Mandyczewski veranlasst, der die betreffenden Fehler auch in seinem Erstdruck-Handexemplar berichtet hatte, während die redaktionelle Überarbeitung vor allem der Überschriften und der Choraltexte wohl auf den Verlag zurückgingen.<sup>226</sup> Eine dritte Auflage mit einzelnen weiteren Korrekturen und redaktionellen Änderungen ist ebenfalls nur vermutungsweise ab 1903 zu datieren.<sup>227</sup>

Bereits in der erwähnten Anzeige vom 2. April 1902 hatte Simrock neben der Originalausgabe der Choralvorspiele für Orgel auch Bearbeitungen „für Pianoforte zu 2 Händen“, „für Pianoforte zu 4 Händen“, „für Harmonium“ und „für Harmonium und Pianoforte“ in Aussicht gestellt.<sup>228</sup> Tatsächlich erschienen noch im Laufe des selben Jahres mehrere Arrangements jeweils sämtlicher oder ausgewählter Stücke. Alle elf Nummern enthalten die Ausgaben für ein Klavier zu vier Händen von Eusebius Mandyczewski,<sup>229</sup> für Klavier zu zwei Händen von Paul Juon<sup>230</sup> und für Harmonium von August Reinhard;<sup>231</sup> die Bearbeitungen für Harmonium und Klavier von August Reinhard<sup>232</sup> und für Klavier zu zwei Händen von Ferruccio Busoni<sup>233</sup> umfassen dagegen nur jeweils sechs Choralvorspiele. Die Datierung aller dieser Ausgaben ins Jahr 1902 ergibt sich aus den von 11737 bis 11786 reichenden Plattennummern im Vergleich mit der Plattennummer 11784 der Bearbeitung von Joachims *Overtüre zu Shakespeares „Heinrich IV.“* für zwei Klaviere (Anh. Ia Nr. 5), die nachweislich im November 1902 erschien.<sup>234</sup>

### Erste Aufführungen

Brahms selbst hatte im Mai und Juni 1896 bei zumindest drei Gelegenheiten in privatem Rahmen jeweils mehrere Choralvorspiele auf dem Klavier vorgetragen: am 25. Mai für einen kleinen Freundeskreis auf dem Hagerhof bei Honnef, am 15. Juni in Wien für Eusebius Mandyczewski und am 24. Juni in Ischl für Richard Heuberger.<sup>235</sup>

Eine erste halböffentliche Aufführung von drei Stücken fand schon kurz vor Erscheinen des Erstdrucks am 11. April 1902 in Wien statt. Beim 11. Musikabend des Wiener Tonkünstlervereins, der dem Andenken von Brahms gewidmet war, spielte Joseph Groër auf dem Harmonium drei Choralvorspiele, die in den gedruckten Quellen zu diesem Konzert nicht einzeln benannt werden.<sup>236</sup> Ohne Zweifel handelte es sich jedoch um Nr. [8]

„Herzlich thut mich verlangen“, Nr. [11] „Es ist ein Ros' entsprungen“ und Nr. [7] „O Gott du frommer Gott“, denn es existieren von Eusebius Mandyczewskis Hand sowohl (nicht druckrelevante) Abschriften dieser drei Stücke als auch Niederschriften der betreffenden Choräle, die offenkundig als Spielvorlagen für den Organisten bzw. als Hilfsmittel für Mandyczewskis einleitende Erläuterungen dienten.<sup>237</sup>

Wohl erstmals öffentlich aufgeführt wurden alle elf Stücke am 24. April 1902 in der Berliner Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche im Rahmen eines Orgelkonzerts von Heinrich Reimann.<sup>238</sup> Weitere nachgewiesene Aufführungen einzelner oder sämtlicher Choralvorspiele im Erscheinungsjahr 1902 fanden am 12. Mai im 4. Abon-

<sup>222</sup> *AMz*, Jg. 29, Nr. 16 (18. April 1902), S. 299.

<sup>223</sup> Siehe unten, „Erste Aufführungen“.

<sup>224</sup> *A Posthumous Work by Brahms*, in: *The Times Literary Supplement*, Jg. 1, Nr. 17 (9. Mai 1902), S. 133; *Kalbeck, Choralvorspiele*; Daniel Gregory Mason: *The Posthumous Organ-Preludes of Brahms*, in: *The Church Music Review*, Bd. 1, Nr. 9 (Juli 1902), S. 96 f.; Ernst Isler: *Das letzte Werk von Johannes Brahms*, in: *Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt*, Jg. 42, Nr. 23 (2. August 1902), S. 209 f.; Eugen Segnitz: *Kritischer Anhang. Litterarische Umschau*, in: *MWbl*, Jg. 33, Nr. 40 (25. September 1902), S. 574; Arthur Egidi: *Meister Johannes' Scheidegruss*, in: *Die Musik*, Jg. 2 (1902/03), 3. Quartalsband, S. 222–224; Gustav Beckmann: *Johannes Brahms' Schwanengesang (Elf Choralvorspiele für die Orgel, op. 122)*, in: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*, Jg. 9, Heft 2 (Februar 1904), S. 57–59.

<sup>225</sup> *Hofmeister, Monatsbericht*, September 1902, S. 450 f.

<sup>226</sup> Siehe Quellenbeschreibung, S. 77 f., Quellen E<sub>1</sub> (Exemplar A-Wgm) und E<sub>2</sub>.

<sup>227</sup> Siehe Quellenbeschreibung, S. 78, Quelle E<sub>3</sub>.

<sup>228</sup> *Signale*, Jg. 60, Nr. 22 (2. April 1902), S. 400.

<sup>229</sup> Zwei Hefte, Plattennummern 11737, 11738 (Exemplare: D-B, DMS 145958).

<sup>230</sup> Zwei Hefte, Plattennummern 11785, 11786 (Exemplare: D-B, DMS 145956; D-KIjbg, MBRV-Bra-Sg8).

<sup>231</sup> Zwei Hefte, Plattennummern 11741, 11742 (Exemplare: D-B, DMS 145957).

<sup>232</sup> Sechs Einzelausgaben, jeweils Partitur und Harmonium-Stimme (Nr. [1], [3], [4], [11], [9], [10]), Plattennummern 11757–11762 (Exemplare: D-B, DMS 145960).

<sup>233</sup> Ein Heft (Nr. [4], [5], [11], [8], [9], [10]), Plattennummer 11779 (Exemplare: D-B, DMS 145959; D-KImi, VB 1712/26). Siehe hierzu Jürgen Kindermann: *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Ferruccio B. Busoni*, Regensburg 1980, S. 434, B 50.

<sup>234</sup> Siehe *JBG, Arrangements fremder Werke I*, S. 231, Anmerkung 136.

<sup>235</sup> Siehe oben, S. XXIX f., XXXII f., XXXIII.

<sup>236</sup> *Neues Wiener Tagblatt*, Jg. 36, Nr. 99 (11. April 1902), S. 8; *Signale*, Jg. 60, Nr. 24 (16. April 1902), S. 438; *MWbl*, Jg. 33, Nr. 17 (17. April 1902), S. 268 (nur hier wird erwähnt, dass auf dem Harmonium gespielt wurde); *AMz*, Jg. 29, Nr. 16 (18. April 1902), S. 299; *Rechenschafts-Bericht des Vorstandes des Wiener Tonkünstler-Vereins für das XVII. Vereinsjahr vom 1. Oktober 1901 bis 30. September 1902. Erstattet in der ordentlichen General-Versammlung im November 1902*, Wien [1902], S. 5 und 14.

<sup>237</sup> *AMz*, Jg. 29, Nr. 16 (18. April 1902), S. 299. Die genannten Manuskripte Mandyczewskis werden im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien bei den Autographen der Choralvorspiele aufbewahrt, siehe Quellenbeschreibung, S. 74, Quelle A<sub>1</sub>, „Beilage 2“.

<sup>238</sup> *AMz*, Jg. 29, Nr. 18 (2. Mai 1902), S. 327 f. (Besprechung von Hugo Leichtentritt); ein Exemplar des Programmzettels (mit Erläuterungen zu jedem einzelnen Choralvorspiel) befindet sich in *D-LÜbi* (ABH 1.7.5.206). Im *BraWV* (S. 489) wird diese als „erste Aufführung“ genannt.

nementskonzert des Leipziger Riedelvereins durch den Gewandhausorganisten Paul Homeyer,<sup>239</sup> am 10. Oktober im Rahmen der Trauerfeier für Franz Wüllner in Köln<sup>240</sup> und vermutlich im November in Mannheim in einem von Albrecht Hänlein gegebenen Orgelkonzert zum Gedächtnis an Brahms statt.<sup>241</sup>

### Frühe Rezeption

Bis 1902 galten die *Vier ernsten Gesänge op. 121* als Brahms' letztes Werk. Dass nach deren Vollendung noch eine Reihe von Choralvorspielen niedergeschrieben wurde, war zwar einigen persönlichen Freunden des Komponisten, nicht aber der musikalischen Öffentlichkeit bekannt.<sup>242</sup> Desto größeres Aufsehen erregte im März 1902 die Nachricht von der Existenz nachgelassener Choralvorspiele, deren baldige Publikation zugleich angekündigt wurde. Schon vor Erscheinen des Erstdrucks brachten verschiedene Musikzeitungen kurze Meldungen oder längere Artikel, deren Informationen teilweise auf Erkundigungen im Umfeld des Herausgebers Mandyczewski, im Verlag oder in der Stecherei beruhten.<sup>243</sup> Nach dem Herauskommen der *Elf Choralvorspiele* um den 20. April 1902 erschienen im Lauf der folgenden Monate weitere, oft ausführliche Besprechungen dieses bislang unbekanntes Werkes von Brahms.<sup>244</sup>

Bereits in den frühen Zeitungsberichten klingen wesentliche Aspekte der Rezeption an, welche den Blick auf op. posth. 122 bis heute prägen. Einer dieser Aspekte ist der des ‚letzten Werkes‘, das aufgrund seines eigentümlichen musikalischen Charakters und der gewählten Choräle als bewusst komponierter ‚Schwanengesang‘ gehört wurde: ‚Eigenthümlicher und wohl nicht zufälliger Weise hat Brahms in dem hinterlassenen Werke die Sterbechoräle bevorzugt; nicht weniger als acht Vorspiele handeln vom Tode. ‚O Welt, ich muß dich lassen‘ und ‚Herzlich thut mich verlangen‘ sind je zweimal bearbeitet. Sollte der Meister nicht gerade wie in den ‚Vier ernsten Gesängen‘, die bisher für seinen Schwanengesang galten, bereits die Nähe des Todes geahnt haben?‘<sup>245</sup> ‚Nach seinem Ableben erschienen zwei Hefte, elf Choralvorspiele enthaltend, die, ähnlich seinen letzten Gesängen, Zeugnis geben, wie der Meister sich in seiner letzten Zeit mehr und mehr der Welt ab und dem Jenseits zugewandt hatte. Die elf [...] Stücke sind Wunder musikalischer Stimmungen und bieten, abgesehen von der unendlichen Tiefe der tondichterischen Erfindung und des seelischen Affectes, wieder aufs neue glänzende Beispiele der ausgesucht trefflichen musikalischen Arbeit des grossen Meisters. Ueberall spricht hier ein geheimnisvoller, mystischer Zug zu dem Hörer.‘<sup>246</sup> In der späteren Literatur wurde dieser Aspekt wiederholt aufgegriffen und etwa von Russell Stinson als intendierte Nachfolge Johann Sebastian Bachs gedeutet, der sich ebenfalls noch kurz vor seinem Tod mit der Zusammenstellung und Revision der *Achtzehn Choralvorspiele* (BWV 651–668) beschäftigt hatte.<sup>247</sup>

Nicht nur mit dem Tod von Brahms, sondern auch mit demjenigen von Clara Schumann wurden die *Elf Choralvorspiele* in Verbindung gebracht. Max Kalbeck, der

diesen Gedanken wohl als erster formulierte, verwies zur Begründung auf das in den 1850er Jahren gemeinsam mit Clara Schumann betriebene Studium älterer geistlicher Musik, auf erhaltene Abschriften von Choralmelodien durch Brahms aus dieser Zeit und auf eine angeblich besondere Bedeutung der Melodie ‚O Welt, ich muss dich lassen‘/‚Innsbruck, ich muss dich lassen‘ für beide Freunde. ‚Es unterliegt für uns keinem Zweifel, dass Brahms die Choralvorspiele im Gedenken und zum Gedächtnis an Klara Schumann niedergeschrieben hat.‘<sup>248</sup> Vertieft wurde diese Sicht später beispielsweise von Michael Heinemann, der die Choralvorspiele wie auch die früheren Orgelstücke als ‚Chiffren der Beziehung‘ zwischen Brahms und Clara Schumann interpretierte.<sup>249</sup>

Die bis heute bedeutendste Konstante der Rezeption ist das Verständnis der Brahms'schen Choralvorspiele als Kompositionen in der Nachfolge Bachs und oft sogar bestimmter Werke, die als unmittelbare Vorbilder gesehen werden. Schon der erste Artikel von Ludwig Karpath über die noch unveröffentlichten Stücke referierte die aus den Manuskripten gewonnene Einschätzung Ernst von Dohnányis, ‚daß die Choralvorspiele unverkennbar darthun, daß sie Brahms streng nach dem Muster von Bach arbeiten wollte.‘<sup>250</sup> Max Kalbeck nannte erstmals Bachs *Orgelbüchlein* (BWV 599–644) als Vorbild und stellte fest, die Brahms'schen Vorspiele seien ‚zum Teil so ganz im Geiste Bachs gehalten [...], dass einige unmittelbar von dem Autor des ‚Orgelbüchleins‘ herrühren könnten.‘<sup>251</sup> Heinrich Reimann, Organist

<sup>239</sup> *Signale*, Jg. 60, Nr. 29 (21. Mai 1902), S. 547 (‚drei Choralvorspiele‘); *MWbl*, Jg. 33, Nr. 21 (15. Mai 1902), S. 331; Nr. 22 (22. Mai 1902), S. 341 f. (‚drei Nummern der kürzlich im Druck erschienenen Choralvorspiele von Brahms‘).

<sup>240</sup> *Signale*, Jg. 60, Nr. 49/50 (22. Oktober 1902), S. 962 (‚ein Choral-Vorspiel von Brahms‘, wohl eher aus op. posth. 122 als aus WoO 7).

<sup>241</sup> *AMz*, Jg. 29, Nr. 48 (28. November 1902), S. 815 (‚die zehn [sic!] nachgelassenen Choralvorspiele‘); *MWbl*, Jg. 33, Nr. 50 (4. Dezember 1902), S. 710 (‚die neuerschienenen Choral-Vorsp. v. Brahms‘); *Die Musik*, Jg. 2 (1902/03), 2. Quartalsband, S. 71 (‚die nachgelassenen Choralvorspiele von Brahms‘).

<sup>242</sup> Siehe etwa Heinrich Reimann: *Johannes Brahms*, 1. und 2. Aufl. Berlin [1897] bzw. 1900, S. 78 bzw. 88 f. (Besprechung der Orgelwerke ohne Erwähnung der nachgelassenen Choralvorspiele); Hugo Riemann: *Musik-Lexikon*, 5. Aufl. Leipzig 1900, S. 142–144 (Artikel ‚Brahms, Johannes‘ mit umfassender Werkliste, die ebenfalls nur die beiden zu Lebzeiten gedruckten Orgelwerke enthält).

<sup>243</sup> Ludwig Karpath berief sich auf Mitteilungen Ernst von Dohnányis, ‚dem alle Vorspiele von Mandyczewski gezeigt wurden‘ (*Karpath, Nachlass*, S. 355); der anonyme Redakteur der Berliner *AMz* hatte offenbar den ‚Chef der Firma Simrock‘ befragt (*AMz*, Jg. 29, Nr. 14 [4. April 1902], S. 264); Andreas Stock konnte seinen Bericht auf ‚die ihm zur Verfügung gestellte Originalcopie‘ stützen, hatte also vom Verlag oder von der Stecherei Einsicht in die abschriftliche Stichvorlage erhalten (*Stock, Opus Posthumum*, S. 401).

<sup>244</sup> Nachweise siehe S. XXXVI, Anmerkung 224.

<sup>245</sup> *Stock, Opus Posthumum*, S. 401 f.

<sup>246</sup> Eugen Segnitz: *Kritischer Anhang. Litterarische Umschau*, in: *MWbl*, Jg. 33, Nr. 40 (25. September 1902), S. 574.

<sup>247</sup> *Stinson, Reception*, S. 174 f.

<sup>248</sup> *Kalbeck, Choralvorspiele*, S. 225; vgl. *Kalbeck IV/2*, S. 471.

<sup>249</sup> *Heinemann, Brahms' Orgelmusik*, S. 155.

<sup>250</sup> *Karpath, Nachlass*, S. 355.

<sup>251</sup> *Kalbeck, Choralvorspiele*, S. 226; vgl. *Kalbeck IV/2*, S. 473.



Abbildung 4: Präludium und Fuge a-Moll WoO posth. 9, Autograph (Quelle A<sub>2</sub>), Blatt 1r, Präludium, Takte 1–20  
Washington (D. C.), The Library of Congress

der ersten vollständigen Aufführung der *Elf Choralvorspiele*, war offenbar der erste, der einzelnen Stücken bestimmte Orgelwerke Bachs als Vorbilder zuordnete.<sup>252</sup> In der weiteren Forschung wurden derartige Vergleiche immer wieder angestellt, bislang am ergiebigsten in der bereits genannten Studie Russell Stinsons, die in dem Urteil gipfelt: „Brahms’s collection represents the most profound response to Bach’s organ works in the whole history of music.“<sup>253</sup>

#### Präludium und Fuge a-Moll WoO posth. 9

Wie die *Fuge as-Moll* WoO 8 dürfte auch das Satzpaar *Präludium und Fuge a-Moll* WoO posth. 9 im April 1856 in Düsseldorf (vorläufig) fertiggestellt worden sein. Brahms’ eigene Niederschrift aus dieser Zeit ist zwar

nicht mehr erhalten, doch existiert ein weiteres Autograph, welches der Komponist wohl Anfang Mai anfertigte und kurz vor seinem eigenen Geburtstag (am 7. Mai) an Clara Schumann schickte, die damals in London konzertierte.<sup>254</sup> Auf der letzten Notenseite fügte Brahms als Nachschrift einen Begleitbrief an, in dem es heißt:

„So, liebe Clara, vertreiben Sie Sich damit die Zeit an m. Geburtstag, vielleicht dann noch mal. Schreiben Sie mir doch darüber, s’ist wohl recht steif? tadeln Sie gern, ich

<sup>252</sup> Heinrich Reimann: *Johannes Brahms*, 3. Aufl. Berlin 1903, S. 90–92; die kurzen Besprechungen der Choralvorspiele sind (kaum verändert) aus dem Programm zu Reimanns Aufführung am 24. April 1902 übernommen (siehe S. XXXVI, Anmerkung 238).

<sup>253</sup> Stinson, *Reception*, S. 175.

<sup>254</sup> Siehe Quellenbeschreibung, S. 80 f., Quelle A<sub>2</sub>, sowie oben, Abbildung 4.

habe noch eine im Sack die besser ist [= WoO 8]. Gefällt Sie Ihnen desto besser.“<sup>255</sup>

Nach Empfang der Sendung hielt Clara Schumann in ihrem Tagebuch fest: „Ich schrieb ihm lang darüber, überhaupt schrieb ich ihm viel, und das waren mir die erträglichsten Stunden.“<sup>256</sup> Der hier erwähnte Brief ist verschollen, doch lässt Brahms' Antwort vom 16. Mai darauf schließen, dass ihr Schreiben an diesem Tag in Düsseldorf eintraf und offenbar auch Kritik an den Stücken enthielt, die den Komponisten zu einer Revision veranlasste:

„Aber Heute kam ein schöner Brief, von so herrlicher Länge daß man ordentlich wie beisammen u. im schönsten Plaudern war. [...]

Meine Fuge will ich noch nicht wieder beilegen, ich übe sie jetzt grade, es geht mit der Orgel merkwürdig besser! Bis Sie wiederkommen aber auch nicht eher werde ichs für Sie weit genug gebracht haben. Ist Ihnen auch das Orgelspiel so schwer gefallen? Wohl nicht. Grimm habe ich nicht vorgespielt.“<sup>257</sup>

Schon in den folgenden Tagen muss Brahms die Überarbeitung beendet haben, denn am 24. Mai sandte er ein neues Autograph an Clara Schumann und schrieb dazu:

„Die Änderung m. Fuge schicke ich hauptsächlich des hübschen Papiers wegen. (von Joachim.) Aber es ist gräßlich, so klein schreiben zu müssen.“<sup>258</sup>

Dieses zweite Widmungsautograph ist verschollen, so dass über die vorgenommenen Änderungen zunächst nichts bekannt ist. Aus späteren Äußerungen Joseph Joachims über die neue Fassung geht jedoch hervor, dass die Umarbeitung wohl vor allem den Schluss der Fuge betraf (siehe unten). Möglicherweise enthielt also die am 24. Mai abgesandte Handschrift nur diesen neuen Schlussabschnitt, was auch mit Brahms' eigener Formulierung, er schicke „die Änderung m.[einer] Fuge“, übereinstimmen würde. Sicher ist aber, dass Brahms die Niederschrift auf einem bestimmten Notenpapier mit sehr engstehenden Systemen anfertigte, welches ihm Joseph Joachim am 4. Mai zugesandt hatte und das wenig später auch für die (erhaltene) Widmungsreinschrift der *Fuge as-Moll* verwendet wurde.<sup>259</sup>

Am 5. Juni 1856 schickte Brahms auch an Joseph Joachim, mit dem er seit März Kontrapunktstudien und Kompositionsübungen austauschte,<sup>260</sup> eine Handschrift von *Präludium und Fuge a-Moll* (gemeinsam mit der *Fuge as-Moll* WoO 8 und einer frühen Fassung des *Geistlichen Liedes op. 30*).<sup>261</sup> Vermutlich handelte es sich dabei noch um Brahms' eigenes Autograph von April mit nachträglichen Änderungen und möglicherweise Beilageblättern. Gegen die Annahme einer neuen Niederschrift spricht, dass Brahms am 17. Juli 1856 Manuskripte von WoO 8 und WoO posth. 9 an Adolf Schubring sandte und um baldige Rücksendung bat, da er die Stücke üben müsse und keine weiteren Exemplare habe (siehe unten). In seinem Begleitbrief zur Rücksendung der Manuskripte vom 17. Juni ging Joachim insbesondere auf WoO posth. 9 sehr ausführlich ein:

„Das Präludium in A gefällt mir seines kühnen, rasch fortschreitenden Lebens wegen sehr. Ein paar Fragen:

[1] ist die Stelle bei + [T. 10–12] orgelmäßig genug in den

Synkopen? Nicht lieber  etc.?

Du mußt es besser wissen, verehrter Herr Dom-Organist in spe! [2] Die Stelle bei der mit Blei ‚hart‘ steht u. die drauffolgenden vier 4<sup>tel</sup> [T. 14–15] verstehe ich zwar mit ihrer Vorhaltverrückung – aber – schön find ich's halt nit. Vielleicht fällt Dir was anders ein, originell und schön. Namentlich bei dem ersten <sup>cis</sup>dis ist man auf cis nicht genügend vorbereitet, denn es tritt vorher nur als Durchgangsnote in der Dmol-Harmonie auf, während der Accord, den ich meine, zu entschieden nach E dur gehört um in der Umgebung nicht zu verletzen. Mir tat er immer wieder frisch weh, so oft ich das Stück auch zu meiner Privat-Freude ganz durchnahm. [3] Nach dem B dur bei F [T. 27] wünsche ich mir's noch ein wenig länger – es fängt da so schön weit zu athmen an, und geht auf einmal so schnell zu Ende, zu wenig großartig für die Anlage, wie mir scheint. Gewiß phantasirst Du noch dazu.

Die Fuge in A ist des schönen Vorspiels vollkommen werth; ein reiches Thema, und noch reichere Verwendung. [4] Wie schwungvoll das erste Zwischenspiel [T. 18 ff.] und der Fortgang zur Gegenbewegung! Wie schön das sanfte H dur [T. 23]! – mit den gehörigen Registern muß das sehr wirkungsreich klingen. Ich fühlte mich lebhaft als Zuhörer in eine Kirche versetzt. [5] Bei ♯ [T. 40/41] hätte ich gerne wenn es in ruhigem Fortgang ein wenig noch in Emol fortphantasirte (etwa mit der ersten Zwischenspielfigur piano gebunden) damit der Rückgang zu dem Hauptmotiv mit dem Pedal-Gegenthema [T. 42 ff.] in seiner ganzen Majestät aufginge! Sie liegt in der Intention, ich fühlte das Großartige heraus, aber zu ganz ruhiger Geltung für den Zuhörer kömmt nicht. Die Stelle ist mir mit die liebste: überlege ob ich recht habe. [6] Das Cis bei + klingt mir jedesmal grausam, ich kann und mag mich nicht daran gewöhnen. Warum nicht ♯? [7] Aber die Stelle bei den mehreren Ausrufungszeichen möchte ich hören, von Dir nämlich!!! Urbach-Händelsch muß das auf der Orgel lauten – und namentlich da wo der Organist vor Freude sich darüber selbst gar nicht beruhigen kann, und erst recht losorgelt, sehr stark, mit Vier-Fuß Registern, und es nun wieder seinerseits das Pedal gar nicht mehr aushalten kann, im Bewußtsein seiner viel wichtigern Stimme, und aus der Haut und mitten in den Takt hinein fährt und in die jubelnden Finger mit seinen stolzen Schritten, ein urgenialer Kerl, der sich um die Welt nicht schert, und seine eigenen Begriffe vom Rhythmus durchführt! Wie werde ich mich von Herzen freuen das zu hören – liebster Johannes.“<sup>262</sup>

<sup>255</sup> Vollständige Textwiedergabe: siehe S. 80.

<sup>256</sup> *Litzmann II*, S. 412.

<sup>257</sup> Brahms an Clara Schumann, 16. Mai 1856 (Briefautograph: *D-B*, Mus. Nachl. K. Schumann 7, 87a/b; vgl. *Schumann–Brahms Briefe I*, S. 183–186, hier S. 183 f., mit irrtümlicher Angabe des Herausgebers Berthold Litzmann, es sei die *Fuge as-Moll* WoO 8 gemeint).

<sup>258</sup> Brahms an Clara Schumann, 24. Mai 1856 (Briefautograph: *D-B*, Mus. Nachl. K. Schumann 7, 88a/b; vgl. *Schumann–Brahms Briefe I*, S. 186–188, hier S. 188).

<sup>259</sup> Siehe hierzu Quellengeschichte WoO 8, S. 66 mit Anmerkung 16.

<sup>260</sup> Siehe S. XIII, Anmerkung 6.

<sup>261</sup> Briefzitat und Nachweis in der Einleitung zu WoO 8, S. XIII mit Anmerkung 7.

<sup>262</sup> Joseph Joachim an Brahms, 17. Juni 1856 (Briefautograph: *D-Hs*, BRA : Be1 : 106; vgl. *Briefwechsel V*, S. 144–149, hier S. 145 f.; die angegebene Datierung „Juni“ ist gemäß Joachims eigenhändiger Datierung präzisiert).

Joachim bezog sich auf insgesamt sieben Stellen (siehe [1] bis [7] im Briefzitat), von denen jedoch in der überlieferten früheren Werkfassung nur die ersten fünf zu identifizieren sind (siehe jeweils die Taktangaben im Briefzitat). Ein „grausam“ klingendes cis ist dagegen in der zweiten Hälfte der Fuge nicht zu hören (T. 47<sup>2.1-2.2</sup> oder T. 52<sup>2.3tr</sup> kommen wohl kaum in Frage); eine Pedalstimme, die „mitten in den Takt hinein“ eintritt und „mit [...] stolzen Schritten [...] seine eigenen Begriffe vom Rhyt[h]mus durchführt“, gibt es am Ende des Stücks in seiner bekannten Fassung ebenfalls nicht. Wie es scheint, hatte Brahms also vor allem den Schluss der Fuge umgearbeitet und, wie bereits erwähnt, Clara Schumann am 24. Mai möglicherweise nur den neuen Schlussabschnitt zugesandt, während Joachim durchaus noch das ursprüngliche, jedoch überarbeitete Autograph erhalten haben kann.

In fünf Fällen äußerte Joachim in seinem Brief vom 17. Juni Kritik an den von ihm erwähnten Stellen und machte jeweils einen (mehr oder weniger konkreten) Änderungsvorschlag (siehe [1]–[3], [5], [6]). Brahms ging in seiner Antwort vom 22. Juni nur auf eine dieser Stellen (vgl. [2]) explizit ein, indem er auf ein irrtümlich fehlendes  $\flat$  hinwies und die korrigierte Passage sogar eigens notierte:

„Es macht mich ganz glücklich daß Dir die Fugen so gefallen, in Allem was Du aussetzest hast Du sehr Recht u. es wird Alles geändert sein wenn Du sie wieder siehst. Hier fehlte übrigens ein  $\flat$ . Ich kann mir aber kaum denken daß Du cis spieltest, Du findest wohl den folg. Takt



Während es sich hier eindeutig um eine bloße Schreibfehler-Korrektur handelte,<sup>264</sup> ist der Grund für eine weitere Abweichung zwischen der Aufzeichnung im Brief ( $\sharp gis^1/h^1$  in T. 15<sup>1</sup>) und dem überlieferten Autograph ( $a^1/h^1$ ) nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Brahms könnte in der Briefnotierung unwillkürlich die Vorhaltsauflösung  $a^1-\sharp gis^1$  vorausgenommen haben; die Stelle könnte aber auch – möglicherweise infolge der Kritik Clara Schumanns – im Joachim vorliegenden Manuskript geändert worden sein.<sup>265</sup> Ob im Anschluss an Joachims Bemerkungen tatsächlich, wie in Brahms' Brief vom 22. Juni angekündigt, eine nochmalige Überarbeitung des Satzpaars stattfand, ist unbekannt.

Nach Clara Schumanns Rückkehr aus England am 6. Juli spielte Brahms ihr in Düsseldorf „seine beiden Fugen“ (*as-Moll* WoO 8 und *a-Moll* WoO posth. 9, hier sicherlich einschließlich des *Präludiums*) vor;<sup>266</sup> es ist jedoch nicht bekannt, ob dieses Vorspiel auf dem Klavier oder auf einer Orgel stattfand.

Am 17. Juli 1856 schickte Brahms WoO posth. 9 (und WoO 8) an den befreundeten Juristen und Musikschriftsteller Adolf Schubring in Dessau, den er um baldige Rücksendung „mit tüchtigen Recensionen“ bat, „da ich kein Exemplar v. d. Fugen habe u. sie üben muß.“<sup>267</sup> Es handelte sich offenbar noch immer um das erste, inzwischen überarbeitete Autograph, welches demnach zu je-

ner Zeit das einzige Manuskript in Brahms' Besitz war. Dass die Sendung nicht nur die *Fuge a-Moll*, sondern auch das dazugehörige *Präludium* umfasste, geht aus einem Jahre später geschriebenen Brief Schubrings hervor, der zudem Aufschlüsse über dessen im Juli 1856 formulierte Kritik gibt. Nach mehrjähriger Unterbrechung der Korrespondenz muss Brahms im Februar 1862 wieder ein Schreiben von Schubring erhalten haben. In seiner Antwort kam der Komponist auf den damaligen Briefwechsel zu den Orgelfugen zurück:

„Es war wohl meine Schuld daß ich so lange kein sichtbares Zeichen Ihrer Theilnahme empfang. Ich erinnere noch sehr gut wie Sie mir das letzte Mal einige Orgelfugen mit Notizen zurücksandten.

Nun verlangte aber Ihre Recension u. namentlich Ihre Veränderungen entschieden wieder eine Recension u. über letztere eine recht scharfe.

Weitläufige Auseinandersetzungen sind jedoch so wenig meine Sache daß die Antwort unterblieb.

Sie führen eine schnelle, scharfe Feder, aber bedenken doch vielleicht zu wenig daß Sie dem Künstler gewiß selten Neues sagen, dieser Sie und Ihre Bemerkungen dagegen wohl aus einer günstigeren Stellung wieder besieht und beurteilt.“<sup>268</sup>

Demnach hatte Brahms die seinerzeit geübte Kritik Schubrings und insbesondere dessen „Veränderungen“ nicht akzeptiert. Welcher Art diese Änderungsvorschläge gewesen waren, geht aus Schubrings Antwortschreiben vom 4. April 1862 hervor:

„Meine Bemerkungen zu Ihren Orgelsachen scheinen nicht Ihren Beifall erhalten zu haben; es kann wohl sein, daß ich nach drei oder vier Tagen, wo ich sie noch nicht einmal fließend lesen geschweige spielen konnte, (ich durfte sie aber nicht lange behalten,) mich hingesezt und rechten Unsinn darüber losgelassen habe. Namentlich ist mir noch in Erinnerung, daß ich zum Schlusse des *Präludiums* (es war hübsch aber nicht lang genug) einen *Tripeltriller* in Vorschlag brachte, der sich auf der *Orgel* recht possirlich ausgenommen haben würde, anders auf dem *Klavier* cf *Concert* Schluß des *Andante*. Dann schlug ich, um einige noch schließlich auf einen Orgelpunkt zusammen gereihete, sich einander zu ähnliche *Combinations* etwas zu variiren, einen zweiten Orgelpunkt auf der *Quart* oder *Quint* vor, durch welche *Rosalien* freilich der von mir gefühlte Mangel noch viel bemerkbarer zum Vorschein gekommen sein würde. Es sind dies Punkte, die mir sogleich, nachdem ich meinen eilig hingeworfenen Brief abgeschickt, einfielen und die mir (weil ich mich damals darüber ärgerte) jetzt noch im Gedächtnisse sind. Bitte mir also meine damaligen unbefangenen Bemerkungen nicht übel zu nehmen, aber so, wie Sie, habe ich auch seit 1854 [sic!] so manches gelernt.“<sup>269</sup>

<sup>263</sup> Brahms an Joseph Joachim, 22. Juni 1856 (Briefautograph: *D-Hs.*, BRA : Be1 : 107; vgl. *Briefwechsel V*, S. 149–151, hier S. 149; die angegebene Datierung „Juni“ ist gemäß Poststempel präzisiert).

<sup>264</sup> Siehe Editionsbericht, S. 102, Bemerkung zu T. 14<sup>4.1.tr</sup>.

<sup>265</sup> Siehe Editionsbericht, S. 102, Bemerkung zu T. 15<sup>1</sup>.

<sup>266</sup> *Litzmann II*, S. 413 (Zitat siehe S. XIV, Anmerkung 15).

<sup>267</sup> Ausführlicheres Briefzitat und Nachweis in der Einleitung zu WoO 8, S. XIV mit Anmerkung 16.

<sup>268</sup> Brahms an Adolf Schubring, Februar 1862 (Briefautograph: *A-Wst.*, H.I.N. 32215; vgl. *Briefwechsel VIII*, S. 189–191, hier S. 190).

<sup>269</sup> Adolf Schubring an Brahms, 4. April 1862 (Briefautograph: *D-Hs.*, BRA : B1 : 2).

Schubring's Kritik richtete sich offenkundig auf die Schlussabschnitte beider Stücke des Satzpaars WoO posth. 9. Im Fall des Präludiums war ihm der Schluss „nicht lang genug“, was auch Joachim schon moniert hatte. Die Bemerkung über „Combinations“ auf einem Orgelpunkt dürfte sich auf die Fuge bezogen haben, denn nur in dieser kommt bereits in der überlieferten Fassung ein abschließender Orgelpunkt vor (T. 66 ff.). Die von Schubring erwähnten „zusammen gereihete[n], sich einander zu ähnliche[n] Combinations“ finden sich dort allerdings nicht; sie waren also offenbar erst im Zuge der Neufassung des Schlusses zwischen dem 16. und 24. Mai 1856 hinzugekommen (siehe oben).

Nach dem Sommer 1856 ist keine weitere Beschäftigung mit *Präludium und Fuge a-Moll* WoO posth. 9 mehr nachweisbar. Das von Clara Schumann, Joseph Joachim und Adolf Schubring zwar in mancher Hinsicht gelobte, in anderen Aspekten aber kritisierte Satzpaar wurde von Brahms – anders als die *Fuge as-Moll* WoO 8 – offenbar nie in eine definitive, ‚gültige‘ Form gebracht, sondern schließlich ganz verworfen. Nur aufgrund des Umstandes, dass Clara Schumann das ihr zugesandte Widmungsautograph zeitlebens aufbewahrte, ist immerhin eine frühe Fassung dieser Kompositionsstufe überliefert.

Seit Erscheinen des Briefwechsels zwischen Brahms und Joachim (1. Auflage 1908) war in der Brahms-Literatur bekannt, dass im Sommer 1856 ein *Präludium* und eine *Fuge a-Moll für Orgel* existierten. Die beiden Stücke selbst aber wurden erst 1927 im Rahmen der Edition sämtlicher Orgelwerke in Band 16 der alten Brahms-Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel veröffentlicht.<sup>270</sup> Die früheste nachgewiesene Aufführung von WoO posth. 9 (und WoO posth. 10) fand am 15. November 1929 in einem Orgelkonzert von Alfred Sittard in der Kaiser-Friedrich-Gedächtniskirche in Berlin statt.<sup>271</sup>

### Präludium und Fuge g-Moll WoO posth. 10

Dieses Satzpaar entstand wohl in den ersten Wochen des Jahres 1857, in denen Brahms sich in Düsseldorf aufhielt und hauptsächlich am 1. *Klavierkonzert op. 15* sowie an den *Variationen über ein eigenes Thema op. 21 Nr. 1* arbeitete. Am 6. Februar 1857 schickte Clara Schumann in Brahms' Auftrag eine Handschrift der *Variationen* an Joseph Joachim nach Hannover und schrieb dazu: „Johannes legt Ihnen seine Var: bei, von denen Einige ich ganz genial finde – ich hoffe, wir werden uns begegnen. Begierig bin ich, was Sie vom Finale sagen? Joh. ist überhaupt sehr fleißig.“<sup>272</sup> Etwa am 10. Februar sandte Joachim das Manuskript an Brahms zurück und äußerte in seinem Begleitbrief die Hoffnung, die Variationen „mit Frau Schumann in wenig Tagen wieder zu erhalten um sie zu hören.“<sup>273</sup> Joachim bezog sich damit auf einen unmittelbar bevorstehenden Besuch Clara Schumanns in Hannover, um am 14. Februar in einem Abonnementskonzert des Hoftheaters, einem reinen Beethoven-Abend, mitzuwirken.<sup>274</sup> Am 11. Fe-

bruar schrieb Clara Schumann wieder an Joachim, um das geplante Konzertprogramm zu ändern, kam anschließend – offenbar in Kenntnis des vorangegangenen Schreibens von Joachim an Brahms – noch einmal auf die *Variationen* zurück und kündigte in diesem Zusammenhang an, noch ein weiteres neues Stück von Brahms mitzubringen:

„Ob Johannes mitkommt, weiß ich noch nicht! Er möchte wohl, aber die Kosten! [...]“

Die Var: von Joh. kann ich nicht – die habe ich noch gar nicht gespielt, denn sie sind enorm schwer. Eine prächtige Orgel-Fuge bringe ich aber jedenfalls mit von Ihm, die er gestern gemacht.“<sup>275</sup>

Hier ist sehr wahrscheinlich von dem Satzpaar *Präludium und Fuge g-Moll* die Rede, dessen Komposition demnach bis zum 10. Februar 1857 abgeschlossen wurde. Vermutlich handelte es sich bereits damals um das überlieferte Autograph mit der Datierung „Febr. 57.“, welches zunächst in den Besitz von Clara Schumann gelangte und heute (gemeinsam mit dem Autograph von *Präludium und Fuge a-Moll* WoO posth. 9) in der Library of Congress (Washington) verwahrt wird.<sup>276</sup> Es ist nicht bekannt, ob jemals weitere Handschriften von WoO posth. 10 existierten.

Wie aus einem wohl zwischen dem 11. und 13. Februar von Brahms an Julius Otto Grimm gerichteten Brief hervorgeht, reiste der Komponist schließlich mit nach Hannover:

„Frau Klara und ich kommen Freitag Mittag nach Hannover, Sonnabend ist Beethoven-Konzert und die übrige Zeit machen wir auf eigene Faust Konzert. Kommst Du? O zu!“

Richte Dich ein, so früh wie möglich zu kommen, mindestens Sonn(abend) zur Probe und bleib den Sonntag mit uns beisammen so daß wir Montag früh alle davonfahren. Mein Quartett [*op. 60* in Frühfassung] spielen wir möglicherweise Sonntag, die Demetrius-Ouvertüre [Anh. Ia Nr. 4] auf 2 Flügeln, neue Orgelfugen kommen mit, Variationen [*op. 21 Nr. 1* und evtl. *Nr. 2*] usw. usw.“<sup>277</sup>

<sup>270</sup> *Sämtliche Werke, Orgelwerke*, S. 1–6, Plattennummer „J. B. 85“. Der Revisionsbericht von Eusebius Mandyczewski trägt die gedruckte Datierung „Wien, im Sommer 1927.“, das Exemplar des Bandes in *A-Wgm* wurde von Mandyczewski auf dem Vorsatzblatt mit dem Tinten-Vermerk „Eingelangt am 6. Oktober 1927.“ versehen. Anfang Oktober 1927 dürfte der Band also erschienen sein.

<sup>271</sup> *Signale*, Jg. 87, Nr. 46 (13. November 1929), S. 1390 (Konzertinserat, u. a. „Brahms: 2 Uraufführungen“); Nr. 48 (27. November 1929), S. 1465 (Kurzbesprechung ohne Erwähnung der gespielten Werke); *NZfM*, Jg. 97, Heft 1 (Januar 1930), S. 66 (Kurzbesprechung mit bloßer Erwähnung der uraufgeführten „zwei Präludien und Fugen von Joh. Brahms“).

<sup>272</sup> Clara Schumann an Joseph Joachim, 6. Februar 1857 (Briefautograph: *D-Zsch*, s: 6341-A2; vgl. *Joachim, Briefwechsel I*, S. 412).

<sup>273</sup> Joseph Joachim an Brahms, ca. 10. Februar 1857 (Briefautograph: *D-Hs*, BRA : Be1 : 127; vgl. *Briefwechsel V*, S. 176 f., hier S. 176).

<sup>274</sup> Programmzettel: *D-Zsch*, 10463, Nr. 430.

<sup>275</sup> Clara Schumann an Joseph Joachim, 11. Februar 1857 (Briefautograph: *D-Zsch*, s: 6343-A2).

<sup>276</sup> Siehe Quellenbeschreibung, S. 81 f., Quelle A, sowie Frontispiz, obere Abbildung.

<sup>277</sup> Brahms an Julius Otto Grimm, 11.–13. Februar 1857 (*Briefwechsel IV*, S. 49; die hier genannte Datierung „[Anfang 57]“ ist angesichts des Briefinhalts wie angegeben einzugrenzen).

Unter den Kompositionen, die Brahms mitzubringen gedachte, nannte er auch – im Plural – „neue Orgelfugen“. Ohne Zweifel befand sich darunter das neu entstandene Satzpaar *Präludium und Fuge g-Moll* WoO posth. 10; ob außerdem eine der bekannten Fugen (WoO 7, WoO 8 oder WoO posth. 9) gemeint war oder ob damals noch mindestens eine andere, heute verschollene Orgelfuge existierte, ist nicht zu ermitteln.

Weitere Brief- oder Notenquellen zu WoO posth. 10 sind nicht überliefert. Offenbar sah Brahms auch dieses Satzpaar (wie bereits *Präludium und Fuge a-Moll* WoO posth. 9) als bloße Kompositionsstudie an, deren Veröffentlichung nicht beabsichtigt war. Das einzige bekannte Autograph überließ Brahms möglicherweise bereits 1857 Clara Schumann; sollten jemals weitere Handschriften existiert haben, dürften sie zu unbekannter Zeit von Brahms vernichtet worden sein.

Wie *Präludium und Fuge a-Moll*, so wurden auch *Präludium und Fuge g-Moll* 1927 in Band 16 der alten Brahms-Gesamtausgabe erstmals veröffentlicht.<sup>278</sup> Die früheste nachgewiesene Aufführung beider Satzpaare fand am 15. November 1929 in einem Orgelkonzert von Alfred Sittard in der Kaiser-Friedrich-Gedächtniskirche in Berlin statt.<sup>279</sup>

#### Zu den in WoO 7 und op. posth. 122 verwendeten Chorälen

In WoO 7 und op. posth. 122 liegen zusammen 13 choralgebundene Orgelkompositionen vor, die sich auf insgesamt zehn verschiedene Kirchenlieder stützen; drei der Melodien („*O Traurigkeit, o Herzeleid*“, „*O Welt, ich muss dich lassen*“ und „*Herzlich tut mich verlangen*“) wurden jeweils für zwei Stücke verwendet. In der Brahms-Forschung hat man sich mit diesen Chorälen und insbesondere mit der Frage, welche Melodiequellen der Komponist für seine Choralvorspiele nutzte, noch nicht eingehender befasst.<sup>280</sup> Auch an dieser Stelle kann weder die – teilweise komplizierte – Überlieferungsgeschichte der einzelnen Melodien nachgezeichnet noch in jedem Fall die von Brahms herangezogene Vorlage sicher ermittelt werden. Doch mögen zumindest einige grundlegende Informationen und weiterführende Quellen- und Literaturhinweise hilfreich sein. Im Interesse der Übersichtlichkeit erfolgen die Angaben für jede Melodie in knapper, standardisierter Form nach folgendem Schema:

**Herkunft:** Nennung der Autoren von Melodie und Text (in jeweils frühester nachgewiesener Fassung), sofern bekannt.

**Literatur:** Hinweise auf weiterführende Literatur, beschränkt auf einige ältere und jüngere hymnologische Standardwerke, in denen jeweils auch speziellere Literaturangaben zu finden sind.

**Abschriften:** Nachweise von Brahms stammender oder von ihm veranlasster Abschriften der betreffenden Melodien in ein- oder mehrstimmigen Fassungen, jeweils mit Angabe der Vorlage, sofern diese bekannt ist.

**Drucke:** Nachweise der Melodien in gedruckten Choral-sammlungen, die Brahms entweder selbst besaß oder die ihm bekanntermaßen zugänglich waren. Im Hinblick auf die fraglichen zehn Choräle handelt es sich (in chronologischer Anordnung) um die folgenden Drucke:<sup>281</sup> *Corner* (1631)<sup>282</sup> – *Freylinghausen* (1741)<sup>283</sup> – *Bach, Choralgesänge* (1765) – *List, Choralbuch* (1806) – *Becker/Billroth, Choräle* (1831) – *Winterfeld, Kirchengesang* (1843–1847)<sup>284</sup> – *Tucher, Schatz* (1848) – *Becker, Lieder und Weisen* (1849) – *Kirchen-Gesangbuch* (1855) – *Wackernagel, Gesangbuch* (1860) – *Meister, Kirchenlied* (1862) – *Hauschoralbuch* (1864) – *Böhme, Liederbuch* (1877). Sofern sich in Exemplaren aus Brahms' Besitz zu den betreffenden Liedern Eintragungen von seiner Hand finden, werden diese angegeben. Zudem wird aus diesen Sammlungen, die in erster Linie als Melodiequellen in Frage kommen, für jeden Choral diejenige Melodiefassung im Faksimile abgebildet, welche am genauesten der im betreffenden Choralvorspiel erscheinenden Version entspricht. In einigen Fällen lässt die weitgehende Übereinstimmung vermuten, dass es sich tatsächlich um die verwendete Vorlage handelt; in anderen Fällen ist angesichts von Differenzen nicht ohne weiteres zu entscheiden, ob Brahms die Melodie bzw. Tonart verändert oder eine andere, bislang nicht bekannte Quelle genutzt hat.

<sup>278</sup> *Sämtliche Werke, Orgelwerke*, S. 7–16, Plattennummer „J. B. 85“. Siehe S. XLI, Anmerkung 270.

<sup>279</sup> Siehe S. XLI, Anmerkung 271.

<sup>280</sup> Im *BraWV* (S. 488 f.) finden sich zwar Nennungen der Text- und Melodie-Autoren sowie Nachweise des jeweils frühesten bekannten Drucks, aber keine Angaben über die von Brahms konkret verwendeten Vorlagen.

<sup>281</sup> Standortnachweise der Exemplare aus Brahms' Besitz sind in der Sigelliste (S. VIII–XI) zu finden. Unberücksichtigt bleiben hier Sammlungen, die ausschließlich Texte von Kirchenliedern enthalten.

<sup>282</sup> Brahms besaß dieses Gesangbuch nicht selbst, schrieb sich aber aus dem Exemplar der damaligen Hofbibliothek in Wien (heute *A-Wn*) eine größere Anzahl Lieder ab, darunter allerdings nicht die in den Orgelwerken verwendeten (siehe hierzu *BraWV*, S. 708–714, Anh. Va Nr. 3, Bl. 14–23; George S. Bozarth: *Johannes Brahms und die geistlichen Lieder aus David Gregor Corners Groß-Catholischem Gesangbuch von 1631*, in: *Brahms-Kongreß Wien 1983*, veranstaltet von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft, Kongressbericht, hrsg. von Susanne Antonicek und Otto Biba, Tutzing 1988, S. 67–80).

<sup>283</sup> Auch die Sammlungen von Freylinghausen und Winterfeld besaß Brahms offenbar nicht selbst, sie müssen ihm aber zugänglich gewesen sein. Zu schließen ist dies etwa aus einem Schreiben an Franz Gehring vom 5. November 1873: „Aus dem Winterfeld (Evang. K:Gesang) habe ich einen Chor von Ahle (1662) ‚Es ist genug‘. Könnten Sie, Besitzer einer großen Bibliothek mir sagen ob zu diesem Chor weitere Verse existieren? Oder: können Sie zu dem Gedicht einen od. mehrere weitere Verse irgendwo finden? Im Freylinghausen z.B. nicht.“ (Briefautograph: Universitäts- und Landesbibliothek Bonn) Das Freylinghausen'sche Gesangbuch erschien ab 1704 in zahlreichen Auflagen. Welche von ihnen Brahms zugänglich war, ist nicht bekannt. Die angegebenen Fundstellen beziehen sich auf eine Ausgabe von 1741, die in zwei Exemplaren in *A-Wgm* vorhanden ist und dort von Brahms genutzt worden sein könnte.

<sup>284</sup> Siehe vorige Anmerkung.

„O Traurigkeit, o Herzeleid“  
(WoO 7)

Herkunft: Melodie anonym; Text von Friedrich Spee (1591–1635).

Literatur: Fischer, *Kirchenlieder-Lexicon*, Bd. 2, S. 204 f. – Zahn, *Melodien*, Bd. 1, S. 513, Nr. 1915. – *Liederkunde zum EKG*, Bd. 1, S. 314–317. – *Geistliches Wunderhorn*, S. 193–199. – *Liederkunde zum EG*, Heft 13 (2007), S. 36–40.

Drucke: Corner, S. 472 f., Nr. 236. – Freylinghausen, S. 148, Nr. 238. – Bach, *Choralgesänge*, S. 37, Nr. 74 (BWV 404; siehe S. XLIV, Abbildung 5a, vgl. mit dem Choralvorspiel aus WoO 7). – List, *Choralbuch*, S. 23, Nr. 28. – Winterfeld, *Kirchengesang*, Bd. 2, Notenteil, S. 162, Nr. 143. – *Kirchen-Gesangbuch*, S. 31 f., Nr. 35 (siehe S. XLIV, Abbildung 5b, vgl. mit der Fuge aus WoO 7). – Meister, *Kirchenlied*, S. 320–322, Nr. 154 sowie Anhang II, Nr. 40.<sup>285</sup> – *Hauschoralbuch*, S. 36 f., Nr. 50. – *Böhme, Liederbuch*, S. 657 f., Nr. 550.

„Mein Jesu, der du mich“  
(op. posth. 122, Nr. [1])

Herkunft: Melodie anonym; Text von Johann Christian Lange (1669–1756).

Literatur: Fischer, *Kirchenlieder-Lexicon*, Bd. 2, S. 73. – Zahn, *Melodien*, Bd. 2, S. 14 f., Nr. 2103.

Druck: Freylinghausen, S. 912 f., Nr. 1340 (siehe S. XLIV, Abbildung 5c).

„Herzliebster Jesu“  
(op. posth. 122, Nr. [2])

Herkunft: Melodie von Johann Crüger (1598–1662); Text von Johann Heermann (1585–1647).

Literatur: Fischer, *Kirchenlieder-Lexicon*, Bd. 1, S. 292 f. – Zahn, *Melodien*, Bd. 1, S. 264, Nr. 983. – *Liederkunde zum EKG*, Bd. 1, S. 283–286. – *Geistliches Wunderhorn*, S. 216–223. – *Liederkunde zum EG*, Heft 11 (2005), S. 37–43.

Abtschrift: A-Wgm, Nachlass Brahms, A 134, Bl. 38v: eigenhändige Abschrift des vierstimmigen Satzes von Johann Crüger.<sup>286</sup>

Drucke: Freylinghausen, S. 115, Nr. 190. – Bach, *Choralgesänge*, S. 31, Nr. 62 (BWV 245/3, jüngere Fassung). – List, *Choralbuch*, S. 22, Nr. 26. – Winterfeld, *Kirchengesang*, Bd. 2, Notenteil, S. 58, Nr. 76. – *Wachernagel, Gesangbuch*, S. 25 f., Nr. 25 (siehe S. XLIV, Abbildung 5d).<sup>287</sup> – *Hauschoralbuch*, S. 38 f., Nr. 52a/b.

„O Welt, ich muss dich lassen“  
(op. posth. 122, Nr. [3] und [10])

Herkunft: Melodie von Heinrich Isaac (um 1450–1517) (?); ursprünglich weltlicher Text anonym („Innsbruck, ich muss dich lassen“), geistliche Umdichtung von Johannes Hesse (1490–1547) (?).

Literatur: Fischer, *Kirchenlieder-Lexicon*, Bd. 2, S. 213–215. – Zahn, *Melodien*, Bd. 2, S. 63–65,

Nr. 2293a–f. – *Liederkunde zum EKG*, Bd. 2, S. 332–335. – *Liederkunde zum EG*, Heft 9 (2004), S. 85–91.

Abtschriften: A-Wgm, Nachlass Brahms, A 134, Bl. 40r/v: eigenhändige Abschriften des vierstimmigen Satzes „O Welt, ich muss dich lassen“ von Bartholomäus Gesius und des einstimmigen Liedes „Innsbruck, ich muss dich lassen“.<sup>288</sup> – Ebenda, Bl. 43r, 44r: eigenhändige Abschrift des vierstimmigen Satzes „Innsbruck, ich muss dich lassen“ von Heinrich Isaac mit allen 3 Textstrophen.<sup>289</sup> – Ebenda, Bl. 46r: eigenhändige Abschrift des vierstimmigen Satzes „Innsbruck, ich muss dich lassen“ von Heinrich Isaac mit Verweis: „Mel. zu: ‚In allen meinen Thaten‘ v. Flemming / ‚Nun ruhen alle Wälder‘ v. Gerhart / ‚O Welt ich muß dich lassen‘ Joh. Hesse / ‚Der Mond ist aufgegangen‘ von Claudius.“<sup>290</sup> – US-Nsc, Sophia Smith Collection: Partitur- und Stimmenabschriften des vierstimmigen Satzes (SSAA) „Innsbruck, ich muss dich lassen“ von Heinrich Isaac, angefertigt von Sängerinnen des „Hamburger Frauenchors“, den Brahms von 1859 bis 1861 leitete.<sup>291</sup> – A-Wgm, V 25202: abschriftliche und autographierte Stimmen (SATB) des vierstimmigen Satzes „Innsbruck, ich muss dich lassen“ von Heinrich Isaac, von einem Kopisten angefertigt für die Aufführung unter Leitung von Brahms am 10. November 1872 in Wien.<sup>292</sup>

Drucke: List, *Choralbuch*, S. 49, Nr. 63 („Nun ruhen alle Wälder“). – Becker/Billroth, *Choräle*, S. 64–66, Nr. 77

<sup>285</sup> In Anhang II, Nr. 40 („Popule mi, quid merui“) zwei Bleistift-Eintragen von Brahms: 1. Akkord, u. Sys.: Unternote g zu e korrigiert; 3. Akkord, o. Sys.: Hilfslinie für c<sup>1</sup> ergänzt.

<sup>286</sup> Vorlage: Winterfeld, *Kirchengesang*, Bd. 2, Notenteil, S. 58, Nr. 76. Siehe Hancock, *Choral Compositions*, S. 48 f.; BraWV, S. 735, Anh. Va Nr. 7. – Eine weitere Abschrift der Melodie „Herzliebster Jesu“, gemeinsam mit „Erhalt uns Herr bei deinem Wort“ und „Christus ist erstanden“ sowie unidentifizierten Skizzen, wurde ebenfalls Brahms zugeschrieben (Sotheby Parke-Bernet Galleries [New York]: Katalog Nr. 3338 zur Auktion am 28. März 1972, S. 61 f., Nr. 301 [mit Abbildung auf S. 62]; Hans Schneider [Tutzing]: Katalog Nr. 170, 1972, S. 9, Nr. 31). Sie stammt jedoch von Joseph Joachim und entstand wohl im Zusammenhang mit dessen Choralstudien vom Frühjahr 1860; siehe hierzu die Korrespondenz zwischen Brahms und Joachim zwischen 10. April und etwa 8. Mai 1860 (*Briefwechsel V*, S. 266–278) sowie die erhaltenen Studienblätter Joachims in D-Hs (BRA: Ac48–56), insbesondere ein Blatt (BRA: Ac54) mit Übungen zu „Erhalt uns Herr bei deinem Wort“ und „Herzliebster Jesu“ in Melodiefassungen, die mit denjenigen des Brahms zugeschriebenen Blattes identisch sind.

<sup>287</sup> Von Brahms mit Bleistift Liedmelodie mit kurzem Strich am Rand markiert.

<sup>288</sup> Vorlage: Tucher, *Schatz*, Bd. 2, S. 86, Nr. 181 mit Anmerkung auf S. 372. Siehe Hancock, *Choral Compositions*, S. 49 f.; BraWV, S. 736, Anh. Va Nr. 7.

<sup>289</sup> Vorlagen: Winterfeld, *Kirchengesang*, Bd. 1, Notenteil, S. 94, Nr. 100a (Noten); Becker, *Lieder und Weisen*, S. 9 (Text). Siehe Hancock, *Choral Compositions*, S. 49 f.; BraWV, S. 736, Anh. Va Nr. 7.

<sup>290</sup> Vorlage unbekannt. Siehe Hancock, *Choral Compositions*, S. 52 f.; BraWV, S. 737, Anh. Va Nr. 7.

<sup>291</sup> Partiturhefte CP2, FLP, WP, Stimmhefte V1a, V1b, W1 (Sopran 1), V2b, W2 (Sopran 2), V3b, V3c, V3d, W3 (Alt 1), V3b, V4a, V4c, W4 (Alt 2). Siehe zu diesen Quellen, die teilweise nur noch in Fotokopien überliefert sind, BraWV, S. 561–579.

<sup>292</sup> Vorlage unbekannt. Vorhanden sind jeweils 1 handgeschriebenes Exemplar und 78 / 60 / 46 / 77 autographierte Exemplare. Siehe BraWV, S. 652, Anh. Ib Nr. 28.



Abbildung 5a: Bach, Choralgesänge, S. 37, Nr. 74: „O Traurigkeit“  
London, The British Library



Abbildung 5b: Kirchen-Gesangbuch, S. 31, Nr. 35:  
„O Traurigkeit, o Herzeleid“  
Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien



Abbildung 5d: Wackernagel, Gesangbuch, S. 25, Nr. 25:  
„Herzliebster Jesu“  
Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien



Abbildung 5c: Freylinghausen, S. 912, Nr. 1340:  
„Mein Jesu, der du mich“  
Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

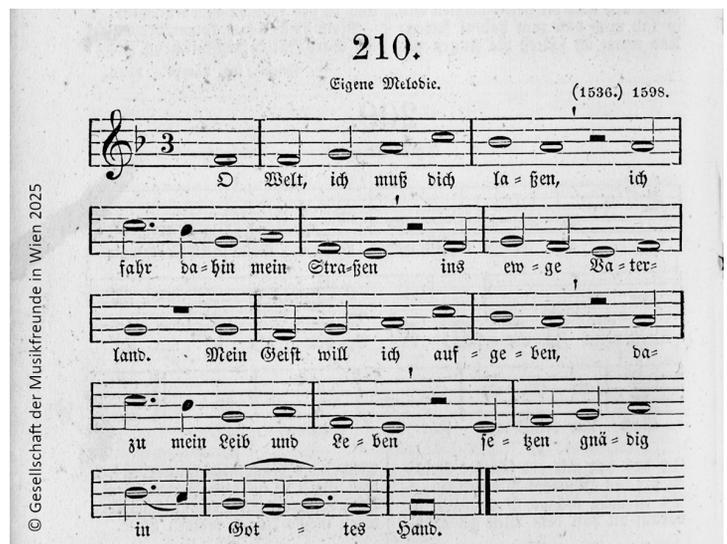


Abbildung 5e: Wackernagel, Gesangbuch, S. 200, Nr. 210:  
„O Welt, ich muss dich lassen“  
Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

219.  
Eigene Melodie. 1542.

Herz = lich thut mich er = freu = en die lie = be  
Som = mer = zeit, Wenn Gott wird schön ver = neu = en al =  
les zur E = wig = leit. Den Him = mel und die  
Er = den wird Gott neu schaf = fen gar, all Cre = a =  
tur soll wer = den ganz her = lich, hübsch und klar.

© Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 2025

Abbildung 5f: Wackernagel, Gesangbuch, S. 209, Nr. 219:  
„Herzlich tut mich erfreuen“  
Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

134.  
Eigene Melodie.  
(Eine zweite Nr. 151.) 1648.

O Gott, du frommer Gott, du Brunnenquell  
Dy den nichts ist, was ist, von dem wirt  
gu = ter Ga = hen, Ge = sun = den Leib gib  
al = les ha = ben: mir, und daß in sol = chem Leib ein un = ver =  
letz = te Seel und rein Ge = wi = sen bleib.

© Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 2025

Abbildung 5i: Wackernagel, Gesangbuch, S. 129, Nr. 134:  
„O Gott, du frommer Gott“  
Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

65.  
Eigene Weise.

1. Schmücke dich, o lie = be See = le, laß die dunk = le  
komm ans hel = le Licht ge = gan = gen, fan = ge herr = lich  
Sün = den = hö = he, denn der Herr voll Heil und Gna = den  
an zu pran = gen, will dich jetzt zu Ga = ste la = den, der den Him = mel  
kann ver = wal = ten, will jetzt Herberg in dir hal = ten.

© Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 2025

Abbildung 5g: Kirchen-Gesangbuch, S. 57, Nr. 65:  
„Schmücke dich, o liebe Seele“  
Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

204.  
Eigene Melodie. Daßler? 1613.

Herz = lich thut mich ver = lan = gen nach ei = nem  
Weil ich hie bin um = fan = gen mit Trübsal  
fäl = gen End, Ich hab Lust ab = zu = schei =  
und E = lend. den von die = ser ar = gen Welt, sehn mich nach  
13  
er = gen Freuden: o Se = fu, komm nur bald!

© Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 2025

Abbildung 5j: Wackernagel, Gesangbuch, S. 193 f., Nr. 204:  
„Herzlich tut mich verlangen“  
Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

211.  
Eigene Melodie. 3. Crüger. 1649.

O wie sä = lig seid ihr doch, ihr From = men,  
die ihr durch den Tod zu Gott ge = kom = men:  
Ihr seid ent = gan = gen al = ler Noth, die uns noch  
hält ge = fan = gen.

© Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 2025

Abbildung 5h: Wackernagel, Gesangbuch, S. 201, Nr. 211:  
„O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen“  
Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

8.  
Eigene Melodie.

Es ist ein Ros' ent = sprun = gen aus ei = ner  
Als uns die M = ten jun = gen, von Jes = se  
Wur = zel zart, Und hat ein Blümlein  
kam die Art, bracht mit = ten in kal = tem Win = ter wol  
zu der hal = ben Nacht.

© Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 2025

Abbildung 5k: Wackernagel, Gesangbuch, S. 8, Nr. 8:  
„Es ist ein Ros' entsprungen“  
Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

(„In allen meinen Thaten“).<sup>293</sup> – Winterfeld, *Kirchengesang*, Bd. 1, Notenteil, S. 94, Nr. 100/100a („O Welt, ich muss dich lassen“ und „Innsbruck, ich muss dich lassen“). – Tucher, *Schatz*, Bd. 2, S. 86, Nr. 181. – Becker, *Lieder und Weisen*, S. 9 („Innsbruck, ich muss dich lassen“).<sup>294</sup> – *Kirchen-Gesangbuch*, S. 129 f., Nr. 138. – Meister, *Kirchenlied*, S. 136–138 („O Welt, ich muss dich lassen“ und „Innsbruck, ich muss dich lassen“). – Wackernagel, *Gesangbuch*, S. 200 f., Nr. 210 (siehe S. XLIV, Abbildung 5e).<sup>295</sup> – *Hauschoralbuch*, S. 227–229, Nr. 284–287. – Böhme, *Liederbuch*, S. 332–334, Nr. 254.<sup>296</sup>

„Herzlich tut mich erfreuen“  
(*op. posth.* 122, Nr. [4])

Herkunft: Melodie anonym; ursprünglich weltlicher Text anonym („Herzlich tut mich erfreuen / Die fröhlich Sommerzeit, / All mein Geblüt verneuen / Der Mai viel Wollust geit.“<sup>297</sup>), geistliche Umdichtung von Johann Walter (1496–1570).

Literatur: Fischer, *Kirchenlieder-Lexicon*, Bd. 1, S. 290 f. – Zahn, *Melodien*, Bd. 3, S. 387, Nr. 5361a. – *Liederkunde zum EKG*, Bd. 2, S. 329–332. – *Liederkunde zum EG*, Heft 12 (2005), S. 85–92.  
Drucke: Tucher, *Schatz*, Bd. 2, S. 172, Nr. 314.<sup>298</sup> – Wackernagel, *Gesangbuch*, S. 209–211, Nr. 219 (siehe S. XLV, Abbildung 5f).<sup>299</sup> – Böhme, *Liederbuch*, S. 238 f., Nr. 142.<sup>300</sup>

„Schmücke dich, o liebe Seele“  
(*op. posth.* 122, Nr. [5])

Herkunft: Melodie von Johann Crüger (1598–1662); Text von Johann Franck (1618–1677).

Literatur: Fischer, *Kirchenlieder-Lexicon*, Bd. 2, S. 238 f. – Zahn, *Melodien*, Bd. 4, S. 225, Nr. 6923. – *Liederkunde zum EKG*, Bd. 1, S. 531–533.

Drucke: Freylinghausen, S. 350 f., Nr. 545. – Bach, *Choralgesänge*, S. 13, Nr. 25 (BWV 180/7). – List, *Choralbuch*, S. 30, Nr. 36. – Winterfeld, *Kirchengesang*, Bd. 2, Notenteil, S. 63, Nr. 84. – *Kirchen-Gesangbuch*, S. 57 f., Nr. 65 (siehe S. XLV, Abbildung 5g). – Wackernagel, *Gesangbuch*, S. 66 f., Nr. 67. – *Hauschoralbuch*, S. 104 f., Nr. 131 f.

„O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen“  
(*op. posth.* 122, Nr. [6])

Herkunft: Melodie von Johann Crüger (1598–1662); Text von Simon Dach (1605–1659).

Literatur: Fischer, *Kirchenlieder-Lexicon*, Bd. 2, S. 217 f. – Zahn, *Melodien*, Bd. 1, S. 416, Nr. 1583. – *Liederkunde zum EKG*, Bd. 2, S. 363–366.

Drucke: Freylinghausen, S. 959 f., Nr. 1410. – Winterfeld, *Kirchengesang*, Bd. 2, Notenteil, S. 64, Nr. 86. – *Kirchen-Gesangbuch*, S. 139, Nr. 148. – Wackernagel, *Gesangbuch*, S. 201 f., Nr. 211 (siehe S. XLV, Abbildung 5h).<sup>301</sup>

„O Gott, du frommer Gott“  
(*op. posth.* 122, Nr. [7])

Herkunft: Melodie anonym; Text von Johann Heermann (1585–1647).

Literatur: Fischer, *Kirchenlieder-Lexicon*, Bd. 2, S. 150. – Zahn, *Melodien*, Bd. 3, S. 306, Nr. 5138. – *Liederkunde zum EKG*, Bd. 2, S. 516–519.

Drucke: Freylinghausen, S. 464 f., Nr. 707. – Wackernagel, *Gesangbuch*, S. 129 f., Nr. 134 (siehe S. XLV, Abbildung 5i).<sup>302</sup> – *Hauschoralbuch*, S. 174, Nr. 216.

„Herzlich tut mich verlangen“  
(*op. posth.* 122, Nr. [8] und [9])

Herkunft: Melodie von Hans Leo Haßler (1564–1612); ursprünglich weltlicher Text anonym („Mein Gmüt ist mir verwirret“), geistliche Neudichtung von Christoph Knoll (1563–1630).

Literatur: Fischer, *Kirchenlieder-Lexicon*, Bd. 1, S. 291 f. – Zahn, *Melodien*, Bd. 3, S. 400, Nr. 5385a. – *Liederkunde zum EKG*, Bd. 1, S. 293–297 („O Haupt voll Blut und Wunden“). – *Geistliches Wunderhorn*, S. 275–290 („O Haupt voll Blut und Wunden“). – *Liederkunde zum EG*, Heft 10 (2004), S. 40–52 („O Haupt voll Blut und Wunden“).

Abschriften: A-Wgm, Nachlass Brahms, A 128, Bl. 1v: eigenhändige Abschrift des einstimmigen Liedes „Mein Gmüt ist mir verwirret“ unter dem Titel „An Ma-

<sup>293</sup> Von Brahms mit Tinte vollständige 1. Textstrophe „O Welt, ich muß dich lassen“ unterlegt, am Fuß von S. 64 mit Bleistift vermerkt: „Becker: Lieder u. Weisen v. J. / S. 9 / „Innsbruck, ich muß dich lassen““.

<sup>294</sup> Am Fuß der Seite von Brahms mit Bleistift vermerkt: „Becker u. Billroth N<sup>o</sup> 37 „O Welt, ich muß dich lassen““.

<sup>295</sup> Von Brahms mit Bleistift mehrere Stellen in der 5. Textstrophe unterstrichen.

<sup>296</sup> Von Brahms mit Blaustift Liedmelodie mit langem Strich am Rand markiert.

<sup>297</sup> Siehe etwa *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder gesammelt von L. A. v. Arnim und Clemens Brentano*, 1. Teil, Neue Ausgabe, Berlin 1857 (Reprint Hildesheim etc. 1982), S. 212–214. Die in *Kalbeck, Choralvorspiele*, S. 227, und *Kalbeck IV/2*, S. 477, zitierten Abschnitte („Der Kuckuck mit seinem Schreien / [...]“) stammen aus den Strophen 2 und 7 dieser weltlichen Fassung.

<sup>298</sup> Mit mehreren Bleistift-Eintragungen von Brahms: Ziffer „3“ über Taktangabe C und kurze Striche im o. Sys. nach 1., 3. und 5. Akkord; „?“ über T. 17, o. Sys., 1. Akkord; T. 21, u. Sys., 3. Akkord: Obernote h zu g korrigiert.

<sup>299</sup> Von Brahms mit Bleistift Liedmelodie und 6. Textstrophe jeweils mit kurzem Strich am Rand markiert.

<sup>300</sup> Von Brahms mit Blaustift Liedmelodie mit langem Strich am Rand markiert.

<sup>301</sup> Von Brahms mit Bleistift Liedmelodie mit kurzem Strich am Rand markiert.

<sup>302</sup> Von Brahms mit Bleistift Liedmelodie mit kurzem Strich am Rand markiert und die beiden ♯ im vierten Takt eingekreist; außerdem eine Stelle in der 5. Textstrophe unterstrichen.

ria“.<sup>303</sup> – Ebenda, Bl. 6v: eigenhändige Abschrift des einstimmigen Liedes „*Mein Gmüt ist mir verwirret*“ unter dem Titel „*Liebesklage*“.<sup>304</sup> – *A-Wgm*, Nachlass Brahms, A 134, Bl. 40r: zwei eigenhändige Abschriften des einstimmigen Liedes „*Herzlich tut mich verlangen*“.<sup>305</sup> – Ebenda, Bl. 43v–44r: eigenhändige Abschrift des fünfstimmigen Satzes „*Mein Gmüt ist mir verwirret*“ von Hans Leo Haßler unter dem Titel „*An Maria*“ mit allen 5 Textstrophem.<sup>306</sup> – *US-Nsc*, Sophia Smith Collection: Partitur- und Stimmenabschriften von zwei unterschiedlichen drei- bzw. vierstimmigen Sätzen (SSA bzw. SSAA) „*Mein Gmüt ist mir verwirret*“ unter den Titeln „*An Maria*“ bzw. „*Liebesklage*“, angefertigt von Sängerinnen des „*Hamburger Frauenchors*“, den Brahms zwischen 1859 und 1861 leitete.<sup>307</sup>

Drucke: *Bach*, *Choralgesänge*, S. 12, Nr. 24 (BWV 153/5). – *Becker/Billroth*, *Choräle*, S. 55 f., Nr. 30 („*Befiehl du deine Wege*“).<sup>308</sup> – *Winterfeld*, *Kirchengesang*, Bd. 1, Notenteil, S. 75, Nr. 80. – *Tucher*, *Schatz*, Bd. 2, S. 172 f., Nr. 315.<sup>309</sup> – *Becker*, *Lieder und Weisen*, S. 21 f. („*Mein Gmüt ist mir verwirret*“).<sup>310</sup> – *Kirchen-Gesangbuch*, S. 125 f., Nr. 134. – *Wackernagel*, *Gesangbuch*, S. 193 f., Nr. 204 (siehe S. XLV, Abbildung 5j). – *Böhme*, *Liederbuch*, S. 304 f., Nr. 220.

„*Es ist ein Ros' entsprungen*“  
op. posth. 122, Nr. [11])

Herkunft: Melodie und Text anonym.

Literatur: *Fischer*, *Kirchenlieder-Lexicon*, Bd. 1, S. 182. – *Zahn*, *Melodien*, Bd. 3, S. 26, Nr. 4296. – *Liederkunde zum EKG*, Bd. 1, S. 180–182. – *Geistliches Wunderhorn*, S. 135–145. – *Liederkunde zum EG*, Heft 2 (2001), S. 17–25.

Abschriften: *D-Zsch*, 4638-A1, Bl. 1v: eigenhändige Abschrift des vierstimmigen Satzes von Michael Praetorius.<sup>311</sup> – *D-DT*, Mus-n 1448: abschriftliche Stimmen (SATB) des vierstimmigen Satzes von Michael Praetorius unter dem Titel „*Altdeutsches Marienlied*“, angefertigt von einem Kopisten für Proben (und Aufführungen?) unter Leitung von Brahms im Herbst 1857 in Detmold.<sup>312</sup>

Drucke: *Corner*, S. 127 f. – *Winterfeld*, *Kirchengesang*, Bd. 1, Notenteil, S. 88, Nr. 90. – *Tucher*, *Schatz*, Bd. 2, S. 113, Nr. 220. – *Wackernagel*, *Gesangbuch*, S. 8 f., Nr. 8 (siehe S. XLV, Abbildung 5k).<sup>313</sup> – *Meister*, *Kirchenlied*, S. 232 f., Nr. 63 sowie Anhang II, Nr. 11 und 29. – *Hauschoralbuch*, S. 15, Nr. 21a/b.<sup>314</sup> – *Böhme*, *Liederbuch*, S. 620–622, Nr. 515a/b.

<sup>303</sup> Vorlage: *Becker*, *Lieder und Weisen*, S. 21. Siehe *Hancock*, *Choral Compositions*, S. 14 f.; *BraWV*, S. 704, Anh. Va Nr. 3.

<sup>304</sup> Vorlage: „*Sammlung des Hrn. Arnold*“ (siehe hierzu *BraWV*, S. 552, 705). Siehe *Hancock*, *Choral Compositions*, S. 14 f.; *BraWV*, S. 706, Anh. Va Nr. 3.

<sup>305</sup> Vorlagen: *Tucher*, *Schatz*, Bd. 2, S. 172 f., Nr. 315; *Winterfeld*, *Kirchengesang*, Bd. 1, Notenteil, S. 75, Nr. 80. Siehe *Hancock*, *Choral Compositions*, S. 49 f.; *BraWV*, S. 736, Anh. Va Nr. 7.

<sup>306</sup> Vorlagen: *Winterfeld*, *Kirchengesang*, Bd. 1, Notenteil, S. 75, Nr. 80 (Noten); *Becker*, *Lieder und Weisen*, S. 21 f. (Text). Siehe *Hancock*, *Choral Compositions*, S. 51 f.; *BraWV*, S. 736, Anh. Va Nr. 7.

<sup>307</sup> Vorlagen unbekannt. Dreistimmiger Satz „*An Maria*“ (in D-Dur, mit Autorangabe „*Hans Leo Hassler 1601*“): Stimmhefte F1 (Sopran 1), F2 (Sopran 2), F3 (Alt); vierstimmiger Satz „*Liebesklage*“ (in F-Dur): Partiturreihe WP, Stimmhefte V1a, V1b, W1 (Sopran 1), V2b, W2 (Sopran 2), V3b, V3c, V3d, W3 (Alt 1), V4c, W4 (Alt 2). Siehe zu diesen Quellen, die teilweise nur noch in Fotokopien überliefert sind, *BraWV*, S. 561–579.

<sup>308</sup> Von Brahms mit Tinte Incipit der 1. Textstrophe „*Herzlich thut mich verlangen*“ unterlegt, am Fuß von S. 55 mit Bleistift vermerkt: „*× Becker Lieder u. Weisen verg. Jahrh. S. 21 / „Mein G'müth ist mir verwirret.“*“

<sup>309</sup> Von Brahms mit Bleistift Wiederholung der letzten 6 Takte vermerkt.

<sup>310</sup> Von Brahms mit Bleistift auf S. 21 oben rechts vermerkt: „*Becker u. Billroth / N° 30 / „Herzlich thut mich verlangen“ / Winterfeld Ev. K. / I,*

*M. B. 80*“, auf S. 22 in der 2. Zeile der 3. Textstrophe das Wort „*schöner*“ gestrichen.

<sup>311</sup> Vorlage unbekannt. Siehe *BraWV*, S. 698, Anh. Va Nr. 2; Faksimile: *Johannes Brahms. Volksweisen. Für Clara Schumann zum 8. Juni 1854. Faksimile nach der Handschrift im Robert Schumann-Haus, Zwickau*, hrsg. und mit einer Einleitung versehen von Gerd Nauhaus, Hildesheim etc. 1997.

<sup>312</sup> Vorlage unbekannt. Vorhanden sind 9 / 7 / 5 / 7 Stimmhefte, in denen außerdem die Lieder „*Verstohlen geht der Mond auf*“ (unter dem Titel „*Altes Volkslied*“, vgl. WoO 35 Nr. 9) und „*Es war einmal ein Zimmergesell*“ („*Der Zimmergesell*“, vgl. WoO 35 Nr. 11) stehen. Siehe hierzu Brahms' Brief an Joseph Joachim aus Detmold vom 5. Dezember 1857: „*Ich habe Mancherlei einstudirt, u. zum Glück von der ersten Stunde an mit genügender Dreistigkeit. Salve Regina v. Rovetta, Lieder von Schumann, Mozart, Praetorius, etc. Jetzt sind wir beim Messias u. mache ich zu meinem Vergnügen Versuche mit Volksliedern!*“ (Briefautograph: *D-Hs*, BRA : Be1 : 136; vgl. *Briefwechsel V*, S. 191–193, hier S. 191 f.)

<sup>313</sup> Von Brahms mit Bleistift „*Reis*“ unterstrichen und „*Ros*“ darübergeschrieben, am Rand hierzu vermerkt: „*? Ros' = Rosenstrauch?*“, in Wackernagels Anmerkung zu diesem Lied auf S. 218 das Wort „*fehlerhaft*“ (bezogen auf die Lesart „*Ros*“) unterstrichen und am Rand ein „*?*“ gesetzt.

<sup>314</sup> Von Brahms mit Bleistift die 4 Noten unter einem Bogen in Nr. 21a, letzter Takt, o. Sys., mit „*NB*“ markiert.

## Danksagung

Die Herausgeber erhielten bei der Erarbeitung des vorliegenden Bandes mannigfaltige Unterstützung, wofür sie an dieser Stelle danken möchten.

Der erste Dank gebührt all den Institutionen (bzw. deren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern) sowie Privatpersonen, die relevante Quellen für die Auswertung zur Verfügung stellten, ggf. Abbildungen daraus gestatteteten oder die editorische Arbeit durch wertvolle Auskünfte förderten: Paul Sacher Stiftung, Basel (Dr. Heidy Zimmermann); Erasmushaus – Haus der Bücher, Basel (Timur Yüksel); Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Birgit Busse, Antje Goerig, Jörg Prüfert, Eva Rothkirch, Dr. Roland Schmidt-Hensel, Frank Ziegler); Dr. Bernd Wiechert, Berlin; Lippische Landesbibliothek, Detmold (Dr. Joachim Eberhardt); Schumann-Briefedition, Arbeitsstelle Dresden (Dr. Klaus Martin Kopitz); Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky (Dr. Jürgen Neubacher, Norbert Konwert); Universitätsbibliothek Heidelberg (Ingrid Surger); Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek, Kiel (Prof. Dr. Dieter Lohmeier, Dr. Jens Ahlers, Dr. Bozena Blechert); Sächsisches Staatsarchiv, Leipzig (Dr. Thekla Kluttig); Bach-Archiv, Leipzig (Dr. Wolfram Enßlin); The British Library, London (Jaqueline Brown); Dr. Natasha Loges, London; Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck (Prof. Kurt Hofmann, Prof. Renate Hofmann, Prof. Dr. Wolfgang Sandberger, Stefan Weymar M. A.); Bayerische Staatsbibliothek, München (Dr. Uta Schaumberg, Birgit Stock); Prof. Dr. Valerie Woodring Goertzen, New Orleans; Prof. Dr. Robert Pascall, Nottingham; Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Stockholm (Robert Holmin); Claudia Lanfer, Trier; Musikantiquariat Hans Schneider, Tutzing (Jürgen Fischer); The Library of Congress, Washington

(Donald L. Leavitt, Elizabeth Auman, Jon Newsom); Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Prof. Dr. Otto Biba, Dr. Ingrid Fuchs, Ilse Kosz, Mag. Günther Faimann); Wienbibliothek im Rathaus (Dr. Karl Ulz, Dr. Wolfgang Stanicek); Österreichische Nationalbibliothek, Wien (Dr. Andrea Harrandt); Peter Poltun, Wien; Christian Lambour, Wien; Archiv des Verlags Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Dr. Andreas Sopart); Musikantiquariat Bernd Katzbichler, Wiesenfelden; Robert-Schumann-Haus, Zwickau (Dr. Gerd Nauhaus, Dr. Thomas Synofzik).

Herzlich danken wir den Kolleginnen und Kollegen, wissenschaftlichen Hilfskräften und Praktikantinnen an der Brahms-Gesamtausgabe, die durch zahlreiche Hinweise und Ratschläge, Unterstützung bei Recherchen und Quellenvergleichen sowie Hilfe beim Korrekturlesen wesentlich zur Fertigstellung der Edition beitrugen: Dr. Michael Struck, Dr. Katrin Eich, Dr. Jakob Hauschildt, Prof. Dr. Kathrin Kirsch, Claus Woschenko M. A., Kris Jessen M. A. und Hanna Gaulke M. A. (Forschungsstelle Kiel); Katharina Loose M. A. und Dr. Vasiliki Papadopoulou (Arbeitsstelle Wien); Michaela Plostica und Yvonne Elling-Senke (Praktikantinnen an der Forschungsstelle Kiel). Dem Projektleiter der Brahms-Gesamtausgabe, Prof. Dr. Siegfried Oechsle, gilt ein besonderer Dank für seine Unterstützung während der Schlussphase der Bandredaktion.

Den an der Herstellung des Bandes beteiligten Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des G. Henle Verlags danken wir abschließend für die wiederum angenehme und fruchtbare Kooperation sowie Michael Zimmermann, Freiburg, für die Erstellung der Notengraphik.

*Seattle und Kiel,  
im September 2015*

George S. Bozarth  
und Johannes Behr