

JOHANNES BRAHMS

NEUE AUSGABE SÄMTLICHER WERKE

Herausgegeben von der
Johannes Brahms Gesamtausgabe e.V. · Editionsleitung Kiel
in Verbindung mit der
Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

SERIE I
ORCHESTERWERKE
BAND 1 SYMPHONIE NR. 1

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

JOHANNES BRAHMS

SYMPHONIE NR. 1

C-MOLL OPUS 68

HERAUSGEGEBEN VON

ROBERT PASCALL

1996

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

Editionsleitung:
Friedhelm Krummacher, Robert Pascall, Otto Biba, Martin Bente
und die Forschungsstelle Kiel: Michael Struck, Carmen Debryn

Die Editionsarbeiten wurden gefördert durch
die Konferenz der deutschen Akademien der Wissenschaften,
vertreten durch die Akademie der Wissenschaften und der Literatur · Mainz,
aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft, Forschung und Technologie, Bonn,
und des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Schleswig-Holstein.

Printed in Germany

INHALT

[illegible]

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 Brahms Gesamtausgabe, auf breiterer Basis gesucht und koordiniert. Sie führte 1981 zur konkreteren Vorbereitung dieses editorischen Vorhabens durch die Verbindung mit dem G. Henle Verlag; 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 der deutschen Akademien der Wissenschaften in Mainz.

Inzwischen wurde nach Erscheinen des thematisch-bibliographischen *Werkverzeichnisses* 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 Brahms Gesamtausgabe. Die Gesellschaft der Musikfreunde hatte die von Brahms' Vertrautem Eusebius Mandyczewski und dessen Schüler Hans Gál besorgte alte Gesamtausgabe (*Sämtliche Werke*) 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 begnügte, 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 weiter 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 schaffen wie für werktreue künstlerische Interpretation seiner Musik.

Die Wiedergabe des Notentextes erfolgt in moderner Partituranordnung. 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 heutiger Orthographie wiedergegeben. Das scheint für die relativ wenigen heute veralteten orthographischen Formen um so mehr gerechtfertigt zu sein, als die älteren Lesarten (*Thal, thun*) schon bald nach Brahms' Tod außer Gebrauch kamen. Unangetastet bleiben dagegen 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

<i>A-Wgm</i>	Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.	<i>D-Bhm</i>	Berlin, Hochschule der Künste, Abteilung Musik und Darstellende Kunst.
<i>Biba</i>	Otto Biba: <i>Johannes Brahms in Wien</i> , Katalog zur Ausstellung (Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 19. April – 30. Juni 1983), Wien 1983.	<i>D-LÜbi</i>	Lübeck, Brahms-Institut an der Musikhochschule.
<i>Brahms, Karlsruhe</i>	<i>Johannes Brahms in Baden-Baden und Karlsruhe</i> . Ausstellungskatalog, hrsg. von der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe, Karlsruhe 1983.	<i>D-Zsch</i>	Zwickau, Robert-Schumann-Haus.
<i>BraWV</i>	Margit L. McCorkle: <i>Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis</i> , München 1984.	<i>Dietrich</i>	Albert Dietrich: <i>Erinnerungen an Johannes Brahms</i> , Leipzig 1898.
<i>Briefwechsel I–XVI</i>	Johannes Brahms, <i>Briefwechsel</i> , 16 Bde., Berlin (1906) 1907–1922 (Reprint Tutzing 1974).	<i>Fuchs</i>	Ingrid Fuchs: <i>Zeitgenössische Aufführungen der Ersten Symphonie op. 68 von Johannes Brahms in Wien. Studien zur Wiener Brahms-Rezeption</i> , in: <i>Brahms-Kongreß Wien 1983. Kongreßbericht</i> , hrsg. von Susanne Antonicek und Otto Biba, Tutzing 1988, S. 167–186.
<i>Briefwechsel I</i>	Band I: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet von Herzogenberg</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 1, Berlin ⁴ 1921.	<i>GB-Lbl</i>	London, The British Library.
<i>Briefwechsel III</i>	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 ² 1912.	<i>Joachim, Briefwechsel II</i>	<i>Briefe von und an Joseph Joachim</i> , hrsg. von Johannes Joachim und Andreas Moser, Bd. II, Berlin 1912.
<i>Briefwechsel IV</i>	Band IV: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit J. O. Grimm</i> , hrsg. von Richard Barth, Berlin ² 1912.	<i>Kalbeck I/1–2, III/1, IV/1</i>	Max Kalbeck: <i>Johannes Brahms</i> , Bd. I, 1. und 2. Halbband, Berlin ⁴ 1921; Bd. III, 1. Halbband, Berlin ² 1912; Bd. IV, 1. Halbband, Berlin ² 1915 (Reprint Tutzing 1976).
<i>Briefwechsel V/VI</i>	Band V/VI: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim</i> , hrsg. von Andreas Moser, Bd. 1, Berlin ³ 1921; Bd. 2, Berlin ² 1912.	<i>Kalbeck, Fragebogen</i>	Max Kalbeck: <i>Fragebogen für Herrn Hofkapellmeister Albert Dietrich</i> [mit den Antworten Dietrichs] in: <i>Katalog No. 100: Johannes Brahms</i> , Musikantiquariat Hans Schneider, Tutzing 1964, S. 11–18.
<i>Briefwechsel IX/X</i>	Band IX/X: <i>Johannes Brahms. Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 1 und 2, Berlin 1917.	<i>Litzmann III</i>	Berthold Litzmann: <i>Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen</i> , Bd. III, Leipzig ⁴ 1920.
<i>Briefwechsel XIV</i>	Band XIV: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel, Bartolf Senff, J. Rieter-Biedermann, C. F. Peters, E. W. Fritzsche und Robert Lienau</i> , hrsg. von Wilhelm Altmann, Berlin 1920.	<i>NZfM</i>	<i>Neue Zeitschrift für Musik</i> .
<i>Briefwechsel XV</i>	Band XV: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Franz Wüllner</i> , hrsg. von Ernst Wolff, Berlin 1922.	<i>Orel</i>	Alfred Orel: <i>Ein eigenhändiges Werkverzeichnis von Johannes Brahms. Ein wichtiger Beitrag zur Brahmsforschung</i> , in: <i>Die Musik</i> , Bd. 29/II, Nr. 8 (Mai 1937), S. 529–541.
<i>Briefwechsel XVI</i>	Band XVI: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Philipp Spitta und Otto Dessooff</i> , hrsg. von Carl Krebs, Berlin 1920/1922.	<i>Pascall, definitive text</i>	Robert Pascall: <i>Brahms and the definitive text</i> , in: <i>Brahms: biographical, documentary and analytical studies</i> , hrsg. von Robert Pascall, Cambridge etc. 1983, S. 59–75.
<i>Briefwechsel (Neue Folge) XVII–XIX</i>	<i>Johannes Brahms-Briefwechsel. Neue Folge</i> , hrsg. von Otto Biba und Kurt und Renate Hofmann, Bd. XVII–XIX, Tutzing 1991–1995.	<i>Pascall, Performing Version</i>	Robert Pascall: <i>Brahms's First Symphony Andante – the Initial Performing Version. Commentary and Realisation</i> , Nottingham 1992.
<i>Briefwechsel (Neue Folge) XVIII</i>	Band XVIII: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Julius Stockhausen</i> , hrsg. von Renate Hofmann, Tutzing 1993.	<i>Pohl</i>	Richard Pohl: <i>Musikbrief. Baden-Baden, 10. November</i> , in: <i>Musikalisches Wochenblatt</i> , Jg. 7, Nr. 49 (17. November 1876), S. 657 f.
<i>Briefwechsel (Neue Folge) XIX</i>	Band XIX: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Ernst Frank</i> , hrsg. von Robert Münster, Tutzing 1995.	<i>Schumann-Brahms Briefe I/II</i>	<i>Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896</i> , hrsg. von Berthold Litzmann, 2 Bde., Leipzig 1927 (Reprint Hildesheim 1989).
<i>D-B</i>	Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz.	<i>Simrock-Brahms Briefe</i>	<i>Johannes Brahms und Fritz Simrock – Weg einer Freundschaft. Briefe des Verlegers an den Komponisten</i> , hrsg. von Kurt Stephenson, Hamburg 1961.
		<i>US-NYpm</i>	New York, The Pierpont Morgan Library.
		<i>US-Wc</i>	Washington (D. C.), The Library of Congress.

EINLEITUNG

Vorgeschichte und Entstehung der 1. Symphonie

Brahms' Weg zur Symphonie war äußerst mühevoll. Viele Jahre mußte er mit dieser Gattung ringen, ehe er sich berechtigt fühlte, der musikalischen Öffentlichkeit seine erste Symphonie zu übergeben. Und doch dachte er gleichsam von Natur aus symphonisch, wie schon Robert Schumann bemerkte, als er in seinem Artikel *Neue Bahnen* aus dem Jahr 1853 Brahms' frühe Klaviersonaten als „verschleierte Symphonien“ bezeichnete und seinen jungen Freund ermutigte, für größere Besetzungen zu komponieren.¹ Im Frühjahr 1854 skizzierte Brahms drei Sätze einer Sonate für zwei Klaviere, schrieb jedoch am 19. Juni des gleichen Jahres an Joseph Joachim: „Eigentlich genügen mir nicht einmal zwei Klaviere.“² Im Sommer 1854 begann er mit der Orchestrierung der Sonate als Symphonie. Schon nach Abschluß des 1. Satzes entschied er sich indes im Februar 1855 für eine neuerliche Umarbeitung, aus der das *Klavierkonzert Nr. 1 in d-Moll op. 15* hervorging.³ Behielt Brahms im Konzert Elemente des 1. Satzes bei, so wurden der 2. und 3. Satz völlig neu komponiert. Wie Albert Dietrich bestätigte, war der Anfang des 2. Satzes aus dem *Deutschen Requiem* ursprünglich ein Teil (das „langsame Scherzo“) der von Brahms vernichteten Sonate.⁴

Eine baldige neue Annäherung an die Symphonie fiel in die Detmolder Jahre. Bis zum September 1858 hatte Brahms eine viersätzigige Serenade für Flöte, 2 Klarinetten, Horn, Fagott und Streicher fertig, die er seinen Freunden in Göttingen auf dem Klavier vorspielte. Doch dann fragte Brahms Joachim und Clara Schumann um Rat, ob er das Werk nicht für großes Orchester setzen solle. Obgleich Joachim meinte, das Werk sei „sehr Sinfonie-verkündend“ und auch Clara eindeutig für die von Brahms vorgeschlagene Umarbeitung plädierte, komponierte Brahms zunächst noch zwei weitere Sätze in der ursprünglichen Besetzung und ließ die nunmehr sechssätzigige Serenade in dieser Gestalt am 28. März 1859 unter Joachims Leitung in Hamburg uraufführen.⁵ Doch am 8. Dezember 1859 signalisierte Brahms dem Freund, er wolle „nun doch schließlich die 1te Serenade in eine Sinfonie [...] verwandeln. Ich sehe es ein, daß das Werk so eine Zwittergestalt, nichts Rechtes ist. Ich hatte so schöne, große Idee von meiner ersten Sinfonie, und nun!“⁶ Die Orchestrierung folgte ziemlich rasch zwischen Dezember 1859 und Februar 1860. Zu seinem Detmolder Freund Carl Bargheer, der ihn bei dieser Arbeit antraf, äußerte Brahms: „Wenn man wagt, nach Beethoven noch Sinfonien zu schreiben, so müssen die ganz anders ausschauen.“⁷ Das Werk erhielt damals den Titel *Sinfonie-Serenade*, der aber für die Drucklegung schließlich wieder zur ursprünglichen Bezeichnung *Serenade* geändert wurde.

Den Beginn der kompositorischen Arbeit an der *Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68* datierte Max Kalbeck auf das Jahr 1855, doch gibt es bis heute keine dokumentarischen Belege für seine Hypothese: Kalbecks spekulative

Argumentation basierte auf stilistischen Erwägungen und stützte sich zum einen auf melodische Verbindungen zwischen dem 1. Satz der *1. Symphonie* und Schumanns *Manfred-Ouvertüre op. 115*; letztere war auf Brahms' Betreiben am 21. April 1855 im Rahmen von Schumanns Schauspielmusik zu Lord Byrons dramatischem Gedicht in Hamburg aufgeführt worden. Zum anderen verwies Kalbeck auf motivische und klangliche Verbindungen zwischen dem Kopfsatz der *c-Moll-Symphonie* und den ersten Sätzen des *Klavierkonzertes Nr. 1 d-Moll op. 15* sowie des bis ins Jahr 1855 zurückreichenden *Klavierquartetts Nr. 3 c-Moll op. 60*.⁸ Brahms' eigenhändiges Werkverzeichnis gibt über die Entstehung keinerlei Auskunft.⁹

Am 21. Juni 1860 versuchte Clara Schumann, Brahms zur Komposition einer Symphonie anzuregen.¹⁰ Doch erst im Sommer 1862 lernten sie und Albert Dietrich den 1. Satz kennen, der damals noch keine langsame Einleitung hatte. Clara schrieb am 1. Juli 1862 an Joachim:

„Johannes schickte mir neulich – denken Sie welche Ueerraschung – einen 1^{ten} Symphoniesatz, mit folgendem kühnem Anfang:



¹ R.[obert] S.[chumann]: *Neue Bahnen*, in: *NZfM*, Bd. 39, Nr. 18 (28. Oktober 1853), S. 185 f.: „Am Clavier sitzend, fing er an wunderbare Regionen zu enthüllen. Wir wurden in immer zauberischere Kreise hineingezogen. Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Clavier ein Orchester von wehklagenden und lautjubilenden Stimmen machte. Es waren Sonaten, mehr verschleierte Symphonien, [...]. Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbarere Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor.“

² *Briefwechsel V*, S. 47.

³ *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 76.

⁴ Dietrich, S. 45. Vgl. Kalbeck, *Fragebogen*, S. 12.

⁵ *Briefwechsel V*, S. 198 f., 212–219, 221–224, 228–230, 235–242 (Brief Nr. 142 ist vom Herausgeber wegen der undeutlichen Jahreszahl im Poststempel falsch datiert; er wurde erst im Februar 1859 geschrieben, wie aus dem Inhalt klar hervorgeht: Brief Nr. 170 enthält Joachims Antwort). Siehe außerdem *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 228, 250, 254; *Briefwechsel IV*, S. 84 f.; *Joachim Briefwechsel II*, S. 45; *Litzmann III*, S. 47 f.; *Kalbeck I/2*, S. 352.

⁶ *Briefwechsel V*, S. 226 f. Dieser Brief (Nr. 163) wurde vom Herausgeber aufgrund der undeutlichen Jahreszahl im Poststempel ebenfalls falsch datiert („8. Dezember 1858“). Die Tatsache, daß Clara Schumann im Dezember 1859, nicht aber im Dezember 1858 in Hannover war, sowie der Inhalt anderer datierter Schreiben von Brahms, Joachim und Clara Schumann aus der Zeit um Weihnachten 1859 beweisen, daß Brahms' fraglicher Brief erst am 8. Dezember 1859 geschrieben wurde.

⁷ Carl Bargheer: *Erinnerungen an Johannes Brahms in Detmold 1857–1865*, Lippische Landesbibliothek Detmold, maschinenschriftlich, S. 10 f.; vgl. Willi Schramm: *Johannes Brahms in Detmold*, Leipzig 1933, neu hrsg. von Richard Müller-Dombois, Hagen 1983 (= *Beiträge zur westfälischen Musikgeschichte*, H. 18), S. 34 f.

⁸ Kalbeck I/1, S. 233–237; Kalbeck III/1, S. 92 f.

⁹ Dort heißt es nur: „(Nov. 76 erste Aufführung) S[imrock] 5000 Rtl.“ (*Orel*, S. 540).

¹⁰ *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 312 f.

Das ist nun wohl etwas stark, aber ich habe mich sehr schnell daran gewöhnt. Der Satz ist voll wunderbarer Schönheiten, mit einer Meisterschaft die Motive behandelt, wie sie ihm ja so mehr und mehr eigen wird. Alles ist so interessant ineinander verwoben, dabei so schwungvoll wie ein erster Erguß; man genießt so recht in vollen Zügen ohne an die Arbeit erinnert zu werden. Der Uebergang aus dem 2^{ten} Theil wieder in den Ersten ist ihm wieder 'mal herrlich gelungen.“¹¹

Auch Albert Dietrich erinnerte sich: „In Münster am Stein zeigte Brahms mir auch den ersten Satz seiner C-moll-Sinfonie, welche freilich erst viel später, und zwar sehr umgearbeitet erschien.“¹²

Die weitere Entstehungsgeschichte der *1. Symphonie* bis 1876 bleibt fast völlig im dunkeln, wenn das Werk auch mehrfach in Briefen erwähnt wurde. Im September 1862 versicherte Brahms Joachim und Dietrich, das Werk sei noch unvollendet.¹³ Und vermutlich im April 1864 schrieb Brahms an Julius Stockhausen über ein von diesem geplantes Musikfest in Hamburg (das nicht zustande kam): „Am 3^{te[n]} Tag mit der Neunten würde doch wohl m. Sinfonie nicht passen? Abgesehen jedoch von dem einsteilen noch etwas decolletirten Zustandes [sic] besagter Sinfonie, paßt nicht jede Sinf. auf ein Musikfest u. so sonderlich diese nicht.“¹⁴

Zwar erhielt Clara Schumann zum Geburtstag am 13. September 1868 von Brahms einen musikalischen Gruß aus dem Berner Oberland (Datierung: 12. September 1868), der eine Variante des Hornthemas aus der Introduction zum Finale der *1. Symphonie* darstellt (siehe Abbildung 1, S. 203),¹⁵ doch ist völlig ungewiß, ob dieser Satz damals bereits konzipiert war. Max Bruch war 1870 immerhin bekannt, daß schon „Sinfoniesätze“ existierten.¹⁶ Doch bis in die 1870er Jahre schreckte Brahms vor der Gattung der Symphonie immer wieder zurück. Noch zu Beginn des Jahrzehnts äußerte er sich gegenüber dem Dirigenten Hermann Levi: „Ich werde nie eine Symphonie komponieren! Du hast keinen Begriff davon, wie es unsereinem zu Mute ist, wenn er immer so einen Riesen (Beethoven) hinter sich marschieren hört.“¹⁷ Immerhin brachten ihm die Chorwerke mit Orchester, die zwischen 1863 und 1871 entstanden (*Rinaldo op. 50*, *Ein deutsches Requiem op. 45*, *Alt-Rhapsodie op. 53*, *Triumphlied op. 55*, *Schicksalslied op. 54*), weitere Erfahrung, ja die Meisterschaft in der Behandlung des Orchesters. Überdies bekleidete er in den Jahren 1872–1875 das Amt des artistischen Direktors der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Für sein erstes Konzert in dieser Funktion brachte er am 10. November 1872 unter anderem Joachims Orchesterbearbeitung von Schuberts *Grand Duo D812* zur Aufführung und schrieb hierüber am 13. November 1872 an Joachim: „Wir haben am Sonntag das Duo gemacht – ich habe keine Zeit zu beschreiben, wie schön alles bei Dir klingt und was bei der Gelegenheit über ‚Sinfonisches‘ durch den Kopf geht.“¹⁸ Im Sommer des folgenden Jahres vollendete er immerhin ein anderes Orchesterwerk, die *Variationen über ein Thema von Jos. Haydn op. 56^a*, die den ersten bedeutenden Beitrag im Genre eigenständiger ‚Orchestervariationen‘ darstellen.

Kalbeck vermutete, der Komponist habe während der zwei Sommeraufenthalte 1874 in Rüschlikon und 1875 in Ziegelhausen wieder an der *1. Symphonie* gearbeitet.¹⁹ Tatsächlich versicherte Brahms am 18. November 1874 Fritz Simrock, die künftige Symphonie werde in seinem Verlag erscheinen: „Keine Sorge wegen Symphonie, die doch einmal unter unserer Firma kommen muß.“²⁰ Schien Brahms hier wiederum eine positive Einstellung zur Gattung der Symphonie gefunden zu haben, so schrieb er im Juli 1875 aus Ziegelhausen an Franz Wüllner: „So bleibe ich denn wohl sitzen, schreibe auch bisweilen höchst unnütze Sachen – um einer Symphonie nicht in das ernsthafte Gesicht zu sehen.“²¹

Den Sommer 1876 verbrachte Brahms in Saßnitz auf der Insel Rügen. Als er die *1. Symphonie* später Joachim und Simrock ankündigte, spielte er selbst, freilich in für ihn typischer negativer Selbstironie, auf eine mögliche Verbindung des Werkes mit der dortigen Landschaft an. Schrieb er am 5. Oktober an Simrock: „An den Wissower Klinken ist eine schöne Symphonie hängen geblieben.“, so teilte er am 18. Oktober Joachim mit: „Aber am 4ten November habe ich meine Sinfonie in Karlsruhe, also die Tage vorher Proben. (Es ist dies leider nicht die schöne neue ‚Zu den Wissower Klinken‘, sondern eine alte bekannte aus dem berühmten C moll.)“²² Die Tagebuchnotizen von Georg Henschel, der vom 7. bis zum 19. Juli 1876 mit Brahms seine Ferien auf Rügen verlebte, enthalten keine Erwähnung der *1. Symphonie*. Sie zeigen aber, daß Brahms zu jener Zeit viel über Wagner nachdachte und sprach, dessen erste Bayreuther Festspiele in jenem Sommer stattfanden.²³

Am 10. September 1876 traf Brahms, der zuvor einen Monat in Hamburg zugebracht hatte, in Lichtenthal bei Baden-Baden ein, um das Werk zuende zu komponieren. Er spielte Clara Schumann am 25. September den 1. und 4. Satz, am 10. Oktober die ganze Symphonie auf dem Klavier vor.²⁴ Die autographe Partitur trägt die Schlußdatierung: „Lichtenthal Sept: [18]76“. Ob die Binnensätze tatsächlich erst nach dem Rügen-Aufenthalt in Hamburg und Lichtenthal entstanden, wie Kalbeck vermutete,²⁵

¹¹ Joachim Briefwechsel II, S. 212 f.; vgl. Litzmann III, S. 123 f.; Brieftext und Notenbeispiel folgen in korrigierter Lesart und Orthographie dem Briefmanuskript (D-Zsch).

¹² Dietrich, S. 42; vgl. Kalbeck, Fragebogen, S. 15 f.

¹³ Briefwechsel V, S. 321 f. Dietrich, S. 45 f. Dietrich datierte Brahms' Brief falsch, wie aus dem Inhalt hervorgeht.

¹⁴ Briefwechsel (Neue Folge) XVIII, S. 36; vgl. Julia Wirth: Julius Stockhausen. Der Sänger des deutschen Liedes, Frankfurt a.M. 1927, S. 269.

¹⁵ Abdruck in: Schumann-Brahms Briefe I, S. 597.

¹⁶ Siehe Briefwechsel III, S. 101, 104.

¹⁷ Kalbeck I/1, S. 165.

¹⁸ Briefwechsel VI, S. 76.

¹⁹ „Es wird uns nicht entgangen sein, daß die Ausbeute der Jahre 1874 und 1875 für den Komponisten eine verhältnismäßig geringe war.“ (Kalbeck III/1, S. 89).

²⁰ Briefwechsel IX, S. 187.

²¹ Briefwechsel XV, S. 59.

²² Briefwechsel X, S. 13 f.; Briefwechsel VI, S. 129.

²³ George Henschel: *Personal Recollections of Johannes Brahms*, Boston 1907, S. 28–53.

²⁴ Litzmann III, S. 339 f.

²⁵ Kalbeck III/1, S. 90 f.

oder die Arbeit an der Symphonie dort nur abgeschlossen wurde (vor allem durch die Niederschrift der Partitur), muß dahingestellt bleiben. Sicher ist, daß der 1. Satz schon vor der Abreise von Wien (7. Juni 1876) fertiggestellt wurde, da Brahms bereits einen einfachen Stimmensatz von dort mitnahm (s. u.). Der letzte Satz wurde dann vor dem oder spätestens am 25. September 1876 so weit fertig, daß Brahms ihn auf dem Klavier spielen konnte, und seine Orchestrierung war entweder schon zu diesem Zeitpunkt oder spätestens bis Ende dieses Monats abgeschlossen. Die Mittelsätze waren bis zum 10. Oktober so weit gediehen, daß sie auf dem Klavier aufführbar waren, und in der Instrumentierung bis zum 14. Oktober beendet.

Schon in der ersten Septemberhälfte war Brahms – vermutlich in Karlsruhe auf der Reise nach Lichtenthal – von Dessoff gefragt worden, ob er „nicht vielleicht was zu probiren“ hätte;²⁶ der 4. November als möglicher Uraufführungstermin taucht aber erst in einem Brief vom 11. Oktober auf.²⁷ Gleichzeitig verhandelte er in der ersten Oktoberhälfte mit Johann Herbeck über die Wiener Erstaufführung, die auf den 17. Dezember festgelegt wurde.²⁸ Allerdings wollte er die Uraufführung lieber in einer kleineren Stadt stattfinden lassen, wie aus einem undatierten Brief an Dessoff aus etwa dieser Zeit hervorgeht: „Es war mir nämlich immer ein heimlich lieber Gedanke, das Ding zuerst in der kleinen Stadt, die einen guten Freund, guten Capellmeister und gutes Orchester hat, zu hören. Da Sie aber nie ein Wort sagten, das Ding sich auch nicht durch Liebenswürdigkeit empfiehlt – so bitte ich die Copiatur jedenfalls mit der Eile eines Mokkakäfers besorgen zu lassen.“²⁹

Die weiteren Aktivitäten bis zur Uraufführung lassen sich wie folgt resümieren:³⁰ Brahms sandte die Orchesterstimmen zum 1. Satz und die Partitur zum Finale am 12. Oktober 1876, die Partitur zu den Binnensätzen am 14. Oktober und die Partitur zum 1. Satz am 19. Oktober aus Lichtenthal an Dessoff nach Karlsruhe. In den beiden Mittelsätzen nahm er zu dieser Zeit („Das Finale verlangte die Rücksicht“) noch einschneidende Kürzungen vor, die im Hinblick auf den 3. Satz allerdings wieder zurückgenommen wurden, nachdem Dessoff Einspruch erhoben hatte.³¹ So geht aus der Korrespondenz klar hervor, daß Brahms bereits die Uraufführung betrieb, während er die kompositorische Arbeit abzuschließen suchte. Dies war für ihn ein ausgesprochen seltener ‚Modus operandi‘ und sollte die eigene Arbeit im letzten Stadium offenbar zielgerichtet beschleunigen, denn Brahms war eifrig bestrebt, den Karlsruher Aufführungstermin einzuhalten.

Auch nach der Uraufführung, die, wie vorgesehen, am 4. November 1876 stattfand, war der Kompositionsprozeß noch nicht beendet. Gravierender als die Modifikationen der Satzangaben, auf die im Zusammenhang mit der Aufführungsgeschichte näher eingegangen wird,³² war die nochmalige Umarbeitung des langsamen Satzes im Mai 1877. Diese fundamentale Änderung kurz vor der Publikation bestand insbesondere in der Umgestaltung eines Rondo-Grundrisses zu einer dreiteiligen Form; zugleich kehrte Brahms zu der breiteren Ausführung des Satz-

beginns zurück, wie er ihn in der überlieferten Verlaufsskizze (Sk₂) zunächst notiert hatte, ehe er ihn kürzte.³³

Aufführungsgeschichte und frühe Rezeption

Vor der Veröffentlichung brachte Brahms die 1. Symphonie in Deutschland und Österreich insgesamt sechsmal zur Aufführung, davon fünfmal unter eigener Leitung. Drei weitere Aufführungen wurden von Joachim in England arrangiert.

Die Uraufführung fand am Samstag, den 4. November 1876 in Karlsruhe im Rahmen des „Ersten Abonnements-Concertes des Grossh.[erzoglichen] Hof-Orchesters im grossen Saale des Museums“ unter Leitung von Otto Dessoff statt. Das Programm enthielt Beethovens *Ouverture zu ‚Leonore‘* (C-dur No. 2), die Cavatine aus Webers *Euryanthe*, Volkmanns *Serenade für Streichorchester* (F-dur No. 2), die „zum Erstenmale“ aufgeführt wurde, drei Lieder (Brahms: *Mainacht*, Schubert: *Wiederschein*, Hinrichs: *Prinzessin*) sowie Brahms' *Sinfonie* (C-moll, *Manuscript, erste Aufführung*). Bemerkenswerterweise lauteten die Satzbezeichnungen auf dem Programmzettel noch anders als später im Druck: a) *Sostenuto – Allegro*. b) *Poco Adagio*. c) *Allegretto grazioso*. d) *Adagio – Allegro con brio*.³⁴ Die Tempoangaben wurden später zum Teil noch modifiziert (s. u.). Da die bei der Uraufführung verwendete autographe Partitur des 3. Satzes (A₁) keinerlei Änderung der Tempoangabe *Un poco Allegretto e grazioso* aufweist, muß es sich bei der abweichenden Angabe auf dem Karlsruher Programmzettel um eine von Dessoff bzw. Brahms gewünschte vorübergehende Änderung oder Kürzung gehandelt haben. Das Karlsruher Orchester bestand damals offenbar aus ein-

²⁶ Briefwechsel XVI, S. 145. Wenn Dessoff schrieb: „Sie wissen doch recht gut, daß ich gleich am ersten Tage Ihrer Ankunft Sie gefragt habe, ob Sie nicht vielleicht was zu probiren hätten?“, meinte er vermutlich einen Zwischenaufenthalt von Brahms in Karlsruhe auf der Reise von Hamburg nach Lichtenthal.

²⁷ Briefwechsel XVI, S. 143 (zur Datierung siehe S. 210, Anmerkung 20).

²⁸ Auszüge aus der Korrespondenz, die sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindet, sind mitgeteilt in: *Biba*, Nr. 169 f., S. 51; *Fuchs*, S. 169 f.

²⁹ Briefwechsel XVI, S. 144. Ebenso äußerte er sich gegenüber Herbeck, daß ihm „für eine eigentliche erste Auff. [...] natürlich die kleineren Verhältnisse durchaus angenehmer“ seien (zitiert nach dem Briefmanuskript, A-Wgm; vgl. *Biba*, Nr. 170, S. 51; *Fuchs*, S. 170).

³⁰ Eine detailliertere Erörterung der Übersendung und Überarbeitung der Quellen bis zur Uraufführung erfolgt im Rahmen des Kritischen Berichtes im Kapitel „Quellengeschichte und -bewertung“ (S. 209–212, hier S. 210).

³¹ Briefwechsel XVI, S. 146. Eine ausführliche Diskussion der Gestalt, die der 2. Satz in allererster Fassung gehabt haben könnte, liefert Raymond Knapp: *Brahms's Revisions Revisited*, in: *The Musical Times*, Jg. 129, Nr. 1749 (November 1988), S. 584–588.

³² Siehe S. XI ff.

³³ Siehe Briefwechsel X, S. 32–36; *Pascall, Performing Version*, S. 15–17. Vgl. Anhänge 1a und 2 sowie den Kritischen Bericht (Bericht über den Anhang), S. 245–249.

³⁴ Siehe *Brahms, Karlsruhe*, S. 123.

fachem Holz- und Blechbläserensemble sowie 18 (9+9) Violinen, 4 Bratschen, 4 Violoncelli und 4 Kontrabässen; für die 1. *Symphonie* wären demnach insgesamt 49 Spieler aufgeboden worden.³⁵

Die Aufführungen am 7. November in Mannheim und am 15. November in München leitete Brahms selbst. Für die Wiedergabe in München benötigte er weitere Stimmen, die Dessoff in Karlsruhe besorgen sollte. Am 8. November schrieb Brahms dann an ihn: „Gestern war’s recht sehr schön, das Orchester mit allem Eifer dabei.“³⁶ Eine Rezension der Münchner Aufführung teilte für den 2. Satz die modifizierte Satzangabe *Andante sostenuto* mit.³⁷ Diese Tempoänderung bedeutete, daß der Satz nun geringfügig schneller genommen werden sollte. In Dessoffs Brief vom 22. November an Brahms hieß es: „Über den Erfolg der Sinfonie in Mannheim und München bin ich wohl unterrichtet und die Freude ist groß.“³⁸ Hermann Levi schrieb ebenfalls am 22. November über die Münchner Wiedergabe an Clara Schumann: „Die Aufführung der Sinfonie war ganz vortrefflich. Auch als Dirigenten habe ich Brahms wieder bewundert, und in den Proben manches von ihm gelernt. Der letzte Satz ist wohl das Größte, was er bisher auf instrumentalem Gebiete geschaffen; nächst ihm steht mir der erste Satz. Aber gegen die beiden Mittelsätze habe ich meine Bedenken; so schön sie an sich sind, so scheinen sie mir doch eher in eine Serenade oder Suite zu passen als in eine sonst so groß angelegte Sinfonie.“³⁹ Brahms selbst berichtete Ernst Frank (und in ähnlicher Weise auch Dessoff), wie „behaglich und hübsch“ es in München gewesen sei;⁴⁰ Kalbeck zufolge war der Beifall im Konzertsaal allerdings nicht ganz eindeutig, und die zweite Aufführung am 27. März 1878 gefiel noch weniger.⁴¹

Am 17. Dezember dirigierte Brahms seine *Symphonie* im zweiten Wiener Gesellschaftskonzert erneut. Zwischen der Münchner und Wiener Aufführung hatte er durch Vermittlung Dessoffs vom Karlsruher Kopisten Füller eine Partiturabschrift des Finales anfertigen lassen (AB₂).⁴² Als wichtige Rudimente des Wiener Aufführungsmaterials blieben acht abschriftliche Streicherstimmen erhalten (AB-St), die wohl zunächst für die Münchner Aufführung – also in Karlsruhe – angefertigt wurden (s. o.). Die Tempoangabe zum 2. Satz weist schon die Münchner (und somit endgültige) Formulierung *Andante sostenuto* auf. Der Allegro-Hauptteil des 4. Satzes trägt in diesen Stimmen dagegen noch die ursprüngliche Bezeichnung *Allegro con brio*, die spätestens ab dem 19. November von der in Füllers Partiturabschrift (AB₂) reinschriftlich notierten (Zwischen-)Fassung *Allegro moderato ma con brio* ersetzt wurde.⁴³ Aus diesen Stimmen geht hervor, daß der 2. Satz zu jener Zeit in einer Frühfassung erklang, die Brahms im Mai 1877, wie erwähnt, noch radikal umarbeitete.

Brahms dirigierte die 1. *Symphonie* am 18. Januar 1877 auch in Leipzig (Gewandhausorchester)⁴⁴ sowie am 23. Januar in Breslau. Die Probe zur Leipziger Erstaufführung bot Clara Schumann die erste Möglichkeit, das Werk mit vollem Orchester zu hören. Sie vermerkte darüber in ihrem Tagebuch: „Den 17. war die Probe zum Gewandhausconcert, – die *Symphonie* wunderbar groß-

artig, ganz überwältigend! besonders der letzte Satz mit seiner genialen Introduction packte mich ganz merkwürdig, die Introduction so düster, wahrhaft erschütternd klärt sich dann so nach und nach bis zu dem sonnigen Motiv des letzten Satzes, bei dem sich das Herz einem förmlich erweitert, wie Frühlingsluft nach langen trüben Tagen erquickt.“⁴⁵ In ihrem Brief vom 12. Februar schrieb sie dem Komponisten ausführlicher über die letzten drei Sätze und meinte dabei: „In einem bist Du meinem Wunsche unbewußt entgegengekommen, mit der Umänderung des Adagio. Zwischen dem 1. und letzten Satze bedarf der Geist nach meiner Empfindung etwas der Ruhe, eines Gesanges, wenigstens am Anfange ohne die kunstvolle Umkleidung, die einen zu keinem recht klaren Bewußtsein der Melodie kommen läßt.“⁴⁶ Besondere Freude bereitete dem Komponisten die Breslauer Aufführung, über die er dem Ehepaar Herzogenberg berichtete: „Ich habe in Breslau die Erfahrung gemacht, daß es sehr gut ist, wenn ein anderer meine erste Probe hält. Das tat dort ganz vortrefflich der junge talentvolle Buths. So hatte ich nur weiterzuüben, und da ging’s vortrefflich. Die Einleitung zum letzten Satz ganz anders als in Leipzig – d. h. ganz nach meinem Sinn.“⁴⁷

Daß die drei folgenden Aufführungen⁴⁸ in England stattfanden, hängt damit zusammen, daß die Universität von Cambridge Brahms wie auch Joachim im Vorjahr die Ehrendoktorwürde zuerkannt hatte. Die Verleihung des Titels war freilich an die Bedingung geknüpft, daß der Geehrte die Auszeichnung persönlich entgegennehme.

³⁵ Jack Westrup, Eleanor Selfridge-Field, Neal Zaslaw: Artikel *Orchestra* in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, Bd. 13, London etc. 1980, S. 679–691, hier S. 690; *Briefwechsel XVI*, S. 162.

³⁶ *Briefwechsel XVI*, S. 149.

³⁷ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Jg. 12, Nr. 1 (3. Januar 1877), Sp. 10.

³⁸ *Briefwechsel XVI*, S. 151.

³⁹ *Litzmann III*, S. 343.

⁴⁰ *Briefwechsel (Neue Folge) XIX*, S. 97 (Brief vom 24. November 1876); vgl. *Briefwechsel XVI*, S. 151; *Kalbeck III/1*, S. 115.

⁴¹ *Kalbeck III*, S. 113–116.

⁴² Siehe das Kapitel „Quellengeschichte und -bewertung“ im Rahmen des Kritischen Berichtes (S. 209–212, hier S. 210).

⁴³ Sie erscheint im Partiturautograph des 4. Satzes (A₁) als Korrekturversion. Der Programmzettel für die Wiener Erstaufführung vom 17. Dezember teilte dagegen ebenso wie derjenige der folgenden Leipziger Wiedergabe für alle Sätze noch die ursprünglichen Tempoangaben mit (Exemplare der Programmzettel zu den Aufführungen in München und Breslau konnten nicht nachgewiesen werden). Die Vermutung liegt also nahe, daß diese Angaben auf den Informationen des Karlsruher Programmzettels basierten und nicht nach dem jeweiligen Zustand der Partitur modifiziert wurden.

⁴⁴ Zur Aufnahme des Werkes durch das Leipziger Publikum siehe die nicht ganz kongruenten Schilderungen bei *Kalbeck III/1*, S. 131, und *Litzmann III*, S. 347.

⁴⁵ *Litzmann III*, S. 347.

⁴⁶ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 93.

⁴⁷ *Briefwechsel I*, S. 16.

⁴⁸ Nach der Breslauer Aufführung (23. Januar 1877) hatte Brahms das Partiturkonvolut zunächst Hermann Kretzschmar geliehen und erhielt es erst mit Brief vom 15. Februar vom Ehepaar Herzogenberg zurück, das die Handschrift zu eingehenderem Studium noch „etliche Tage“ behalten hatte (siehe *Briefwechsel I*, S. 17).

Joachim fuhr nach Cambridge, Brahms dagegen nicht. Im Februar 1877 schrieb Joachim aus London mehrfach wegen der geplanten englischen Aufführungen der *1. Symphonie* an Brahms und hoffte noch am 6. Februar, sein Freund werde doch nach Cambridge kommen. Auch Charles Villiers Stanford muß in dieser Angelegenheit an Brahms geschrieben und von ihm Antwort erhalten haben, wie aus einem bisher unbekannten Brief von Brahms an Joachim von Anfang März 1877 hervorgeht:

„Lieber J.

Auf einen Brief von Stanley [recte: Stanford] wußte ich nicht anders zu antworten – als – Dir wohl gezeigt wird.

Du kannst nun mit der Rücksendung so viel Eile haben wie Du willst u. Dich auf meine Ordre deshalb berufen wie Du magst.

Ich weiß ja nicht wann sie von Mans [recte: Manns] gemacht wird u. wie Du sonst in Verlegenheit kommen könntest.

Also sieh daß Du sie bald los wirst!

Aber ich wünschte Du hättest ein Viertelstündchen für einen Brief !!?

Herzlich

Dein

J Brahms.⁴⁹

Am 8. März dirigierte Joachim in der Guildhall zu Cambridge die englische Erstaufführung der neuen Symphonie. Das ausschließlich aus Londoner Musikern bestehende Orchester umfaßte 50 Ausführende mit einfacher Holz- und Blechbläserbesetzung sowie einem Streicherensemble aus 18 (10+8) Violinen, 6 Bratschen, 4 Violoncelli und 3 Kontrabässen. Joachim ging auf die Wiedergabe in einem Brief an Brahms von Mitte März ein: „Deine Sinfonie ging recht gut, und wurde mit Enthusiasmus aufgenommen, namentlich das Adagio und der letzte Satz taten’s den Leuten an. Ich habe die Sinfonie nun doch den Philharmonikern versprochen, konnte gar nicht anders nach Deiner Vollmacht, möchte aber auch nicht anders: Itens wird sie noch v o r h e r von Manns gemacht, und 2tens ist das Philharmonische Orchester f a s t aus denselben Leuten bestehend, wie ich nun höre. Außerdem ist seit Cambridge das Schicksal des Werkes für England festgestellt, die Hauptblätter sind alle s e h r warm, und je öfter sie nun gehört wird, desto besser fürs Verständnis.“⁵⁰

So wurde das Werk zweimal in London gespielt: am 31. März im Crystal Palace unter Leitung von August Manns und am 16. April in der Philharmonic Society unter William George Cusins. Die Programmhefte für die drei englischen Aufführungen zeigen, daß damals noch die Frühfassung des 2. Satzes gespielt wurde, die ebenfalls durch die erwähnten abschriftlichen Streicherstimmen zur Wiener Erstaufführung (AB-St) repräsentiert wird. Außerdem teilten diese Programmhefte nunmehr für die ersten drei Sätze die endgültigen Tempoangaben mit (für den 1. Satz also: *Un poco sostenuto – Allegro*), während der schnelle Hauptteil des Finales noch nach der Zwischenform aus der Partiturabschrift des Satzes (AB₂) als *Allegro moderato ma con brio* bezeichnet ist; die Programmhefte orientierten sich, wie auch schriftlich belegt ist, an der damals verfügbaren Manuskript-Partitur.⁵¹

Die Partitur- und Stimmenhandschriften bekam Brahms Anfang Mai zurück und arbeitete spätestens jetzt den 2. Satz, wie bereits dargelegt, gründlich um.⁵² Von Mai bis Oktober 1877 waren dann keine Aufführungen des Werkes möglich, da nun die Zeit zur Vorbereitung der Publikation mit Stich, Drucklegung und Korrektur gekommen war. Einzige Ausnahme war eine Aufführung am 20. Oktober unter Leitung Hans von Bülows in Hannover, die Fritz Simrock mit großer Mühe ermöglichte, da er frühzeitig Druckabzüge besorgen mußte.⁵³ Nach der Veröffentlichung gab es im November und Dezember sogleich 12 nachweisbare Aufführungen, u.a. in Berlin (11.11.1877: Orchester der königlichen Hochschule, Joseph Joachim), New York (15.12.1877: Damrosch Orchestra, Leopold Damrosch), Edinburgh (17.12.1877: The Edinburgh Choral Union, Hans von Bülow) und Glasgow (18.12.1877: The Glasgow Choral Union, Hans von Bülow).

Am 30. Dezember 1877 erklang in Wien zum ersten Mal die *Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 73*. Von da an bestand natürlich eine gewisse Konkurrenz zwischen beiden Werken. Dennoch erlebte die *1. Symphonie* im Jahr 1878 noch mindestens 15 weitere Aufführungen, so in Hamburg (18.1.1878, Philharmonisches Orchester, Brahms), Bremen (22.1.1878, Orchester der Abonnementkonzerte, Brahms), Utrecht (26.1.1878: Collegium Musicum Ultrajectinum, Brahms), München (27.3.1878: Orchester der Akademiekonzerte, Hermann Levi) und Wien (15.12.1878: Wiener Philharmoniker, Hans Richter).

Im November und Dezember 1881 unternahm Brahms eine Tournee, bei der er neben einigen neueren Werken – hauptsächlich dem von ihm selbst gespielten *Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur op. 83* und den beiden *Ouvertüren op. 80* und *81* – auch die *1. Symphonie* zur Aufführung brachte. Sie erklang unter seiner Leitung in Budapest (9.11.), Stuttgart (22.11.), Meiningen (27.11.), Basel (11.12.) und Straßburg (14.12.). Das Konzert in Straßburg bedeutete die letzte Wiedergabe der *c-Moll-Symphonie* unter persönlicher Leitung des Komponisten überhaupt. Somit dirigierte Brahms das Werk insgesamt dreizehnmal in öffentlichen Konzerten.

Anläßlich der Uraufführung in Karlsruhe und der folgenden Wiedergabe in Mannheim veröffentlichte Richard Pohl eine ausführliche Kritik des Werkes im *Musikalischen Wochenblatt*, in der es u. a. heißt:

„Dass dieses Werk ein bedeutendes ist, bedarf nach den ihm vorausgehenden im Kammerstil wohl kaum noch der Versi-

⁴⁹ Sammlung Pascall (Nottingham, GB). Der von Brahms nicht datierte Brief wird in einem Umschlag aufbewahrt, der die erst nach Brahms’ Tod geschriebene Notiz enthält: „Letter from Brahms to J.J. / March 1877 / given me by Uncle Jo 1902“. Sicherlich gehört Brahms’ Schreiben zwischen die Briefe Nr. 356 und 357 im *Briefwechsel VI* (Zählung der 2. Auflage) und ist demzufolge auf Anfang März 1877 zu datieren. Es kann wohl als die in Joachims Brief von Mitte März erwähnte „Vollmacht“ für mögliche weitere englische Aufführungen der *1. Symphonie* gelten (ebenda, Nr. 357).

⁵⁰ *Briefwechsel VI*, S. 135 f.

⁵¹ Siehe ebenda, S. 135.

⁵² *Briefwechsel X*, S. 32–36.

⁵³ Siehe *Simrock-Brahms Briefe*, S. 108–110; *Briefwechsel X*, S. 50–54; *Hans von Bülow: Die Briefe an Johannes Brahms*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Tutzing 1994, S. 29–31 und 89–91.

cherung. Gross angelegt, in den breitesten Dimensionen kunstvoll ausgeführt, einheitlich und gehaltvoll in der Stimmung, stets nobel im Ausdruck, geistreich im Gedankengang, stilvoll in der Arbeit, concentrirt es gleichsam alle Vorzüge der Brahms'schen Muse. Die Grundstimmung ist eine tiefernte, fast tragische zu nennen; der Ausdruck steigert sich vom Leidenschaftlichen bis zum Gewaltigen und erregt in uns die sichere Empfindung, dass hier ein ganz bestimmter logischer Gedankengang zu Grunde liegt, dass ein poetischer Inhalt zum musikalischen Ausdruck kommt. Die ersten drei Sätze sind ohne die Annahme eines idealen Programms wohl zu erklären, der zusammenhängende vierte und fünfte Satz aber nicht.⁵⁴ Hier wird der Stil stellenweise so dramatisch, die Tonsprache so lebendig, dass man unwillkürlich auf eine specielle Deutung sich hingewiesen fühlt, welche mit vollkommener Bestimmtheit aber nur der Componist selbst zu geben vermöchte. Aber – er hat hierüber geschwiegen. Gerade diese letzten beiden Sätze sind aber auch die bedeutendsten und fesselndsten; wir gewahren daher in dieser Symphonie eine künstlerische Steigerung bis zum Ende, welche sie im Range über die meisten ihrer Nach-Beethoven'schen Schwestern erhebt.⁵⁵

Pohl hob in seiner Rezension drei Aspekte hervor, die auch bei der weiteren Rezeption des Werkes nachhaltiges kritisches Interesse auf sich zogen:

- die kammermusikalischen Grundlagen der Brahms'schen Symphonik (die von Pohl zwar primär chronologisch aufgefaßt, von späteren Kritikern und Musikwissenschaftlern aber auch inhaltlich dargestellt wurden);⁵⁶
- die Möglichkeit eines geheimen programmatischen Inhalts;⁵⁷
- den Bezug des Werkes zum symphonischen Schaffen Beethovens.⁵⁸

Gerade der letzte Aspekt gewann besondere Bedeutung für die Anhänger der Neudeutschen Schule, weil dort die Meinung herrschte, nach Beethovens 9. *Symphonie* könnten nur Musikdrama und Symphonische Dichtung als ästhetisch gerechtfertigt gelten.

Eduard Hanslick schrieb über das Werk anlässlich der Wiener Erstaufführung:

„Die Quartette und die Symphonie von B r a h m s [...] sind nicht zu denken ohne die letzte Periode Beethovens. Brahms hat sich in diesen ihm von Haus aus verwandten Vorstellungskreis ganz hineingelegt; er ahmt nicht nach, aber was er aus seinem Innern schöpft, ist ähnlich empfunden. So erinnert denn Brahms in dem eigenthümlich geistigen oder übersinnlichen Ausdruck und durch die schöne Länge seiner Melodien, durch die Kühnheit und Originalität der Modulationen, durch die polyphone Gestaltungskraft, vor allem durch den männlichen hohen Ernst des Ganzen an Beethovens symphonischen Styl. [...] Jedoch auch von den Schattenseiten des späteren Beethoven lagert ein gutes Stück auf B r a h m s' neuesten Werken. [...] Zu einseitig scheint auch Brahms das Große und Ernste, das Schwere und Complicirte zu pflegen auf Kosten der sinnlichen Schönheit. Wir gäben oft gern die feinsten contrapunktischen Kunststücke (wie sie in Brahms' Symphonie zu Dutzenden vergraben liegen) um ein Stück warmen Sonnenscheins, bei dem uns das Herz aufgeht. [...] So hätten wir uns denn auch unsere kleinen Bedenken vom Herzen geredet und können in den freudigen Ton, in dem wir begonnen, wieder einfallen. Die neue

Symphonie von Brahms ist ein Besitz, auf den die Nation stolz sein kann, auf lange hinaus ein unausgeschöpfter Born ersten Genusses und fruchtbaren Studiums.“⁵⁹

Nach der englischen Erstaufführung in Cambridge rezensierte Ebenezer Prout am Ende seiner ausführlichen Werkbesprechung vom 17. März 1877:

„[...] the points which strike me most in it [the Symphony] are, first, its absolute individuality, it being as much an emanation from Brahms's peculiar genius as his new quartett or his ‚Deutsches Requiem‘; secondly, the unity of style which, in spite of the contrast of the different movements, pervades the whole; and thirdly, the absolute and sovereign command of the symphonic form – in one word, the mastery of technical resources which it displays. Some of the most distinguished German musical critics have expressed an opinion that it is the only modern symphony worthy to be placed by the side of those of Beethoven and Schumann; and this opinion I am fully inclined to endorse.“⁶⁰

In aufführungspraktischer Hinsicht aufschlußreich ist die von Pohl mitgeteilte Spieldauer der Sätze bei den beiden ersten Aufführungen in Karlsruhe unter Leitung Dessoffs und in Mannheim unter Leitung von Brahms: 1. Satz – 14 Minuten; 2. Satz (vorläufige Fassung) – 9 Minuten; 3. Satz – 4 Minuten; 4. Satz – 16 Minuten.⁶¹ Erhellend ist aber auch Kalbecks Bericht, daß Brahms das Werk im März 1891 in Meiningen unter der Leitung Fritz Steinbachs hörte und „von der elementaren Wirkung seiner c-moll-Symphonie so überrascht und ergriffen“ war, „daß er sich die Wiederholung des Werkes ausbat.“⁶² Der Münchner Musikkritiker Alexander Berrsche schätzte an Steinbachs Brahms-Interpretationen vor allem „die große Ausdrucksgewalt der Kantilene, die abgetönte Dynamik, die absolut plastische Phrasierung und das so seltene, natürliche Rubato.“⁶³

⁵⁴ Hier meinte Pohl Einleitung und *Allegro*-Hauptteil des Finales.

⁵⁵ Pohl, S. 657.

⁵⁶ Siehe dazu als weitere Studien beispielsweise: Paul Bekker: *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*, Berlin 1918; Carl Dahlhaus: *Brahms und die Idee der Kammermusik*, in: *NZfM*, Jg. 134, Nr. 9 (September 1973), S. 559–563; ders.: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden und Laaber 1980; Giselher Schubert: *Johannes Brahms: Sinfonie Nr. 1 c-Moll, op. 68. Einführung und Analyse*, Mainz 1981.

⁵⁷ Siehe beispielsweise Kalbeck III/1, S. 93 ff.; Hans-Joachim Moser: *Zur Sinndeutung der c-Moll-Symphonie von Johannes Brahms*, in: *Musik in Zeit und Raum*, Berlin 1960, S. 220–223; Michael Musgrave: *Brahms's First Symphony: Thematic Coherence and its Secret Origin*, in: *Music Analysis*, Bd. 2, Nr. 2 (Juli 1983), S. 117–133.

⁵⁸ Siehe beispielsweise Arthur Seidl: *Zur Brahms-Frage (1897)*, in: *Von Palestrina zu Wagner. Bekenntnisse eines musikalischen „Wagnerianers“* (= *Wagneriana*, Bd. 2), Berlin 1901, S. 363–375; Christian Martin Schmidt: *Johannes Brahms und seine Zeit*, Laaber 1983; Siegfried Kross: *Brahms the symphonist*, in: *Brahms: biographical, documentary and analytical studies*, Cambridge 1983, S. 125–145.

⁵⁹ Eduard Hanslick: *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870–1885*, Berlin 1886, S. 168 f.

⁶⁰ *The Academy*, Bd. 11 (Januar – Juni 1877), S. 239 f. (17. März 1877).

⁶¹ Pohl, S. 658, Anmerkung; vgl. *Briefwechsel (Neue Folge)* XIX, S. 97.

⁶² Kalbeck IV/1, S. 224.

⁶³ Alexander Berrsche: *Trösterin Musika. Gesammelte Aufsätze und Kritiken*, München 1942, S. 608. Einzelheiten über Vortragsweise

Publikation

Fritz Simrock hatte schon viele Jahre hindurch lebhaftes Interesse für die Symphonie gezeigt⁶⁴ und wohnte auch der Uraufführung in Karlsruhe bei. In einem Brief vom 11. November 1876 an ihn äußerte sich Brahms über seine Pläne für die Drucklegung: „Im Fall mir das Ding wirklich schließlich gefällt, meine ich, wir werden die Stecher in den Sommerferien damit beschäftigen!“⁶⁵ Am 22. März 1877 bat Simrock, Brahms möge ihm sagen, „wann ich die Stichvorlagen haben soll – da ich für umfangreichere Werke, namentlich von Ihnen – stets mir die besten Stecher reservieren lasse; ich muß aber vorher anmelden, da die *guten* Stecher immer und längerhin besetzt sind; die Partitur kann nicht von Zweien, sondern muß einheitlich schön von *einem Stecherkünstler* hergestellt werden, erfordert also Zeit und Ruhe.“⁶⁶ (Zweifelloos bietet diese Anfrage einen hochinteressanten Einblick in die damalige Druckpraxis.) Tatsächlich ließ Brahms seinen Verleger am 24. Mai wissen: „Es ist unglaublich – aber ich denke in beiläufig 8 Tagen die Symphonie zu schicken. [...] NB. Zum 2ten Satz der Symphonie fehlen die Stimmen. Er ist nur kurz, und können die Stimmen aus der Partitur gestochen werden? Lassen Sie ja nicht, wie es jetzt üblich ist, Nummern über die einzelnen Sätze setzen (I, II, III, IV). Das ist häßlich.“⁶⁷ Am 29. Mai kündigte er Simrock an: „Ich schicke also morgen die Symphonie [...]. Es vergleicht vielleicht noch jemand die Orchesterstimmen mit der Partitur. Ich bemerke, für den Fall (und für die Korrektur), daß in den Stimmen Vortragsbezeichnungen u. dergl. bisweilen abweichen sollen, genauer oder ausführlicher sind. Bitte also höchstens ein ? zu machen, nicht zu ändern.“⁶⁸ Die Stichvorlagen für das Werk wurden dann

am 30. Mai⁶⁹ abgeschickt und bestanden aus Partitur (1. Satz: Kopistenabschrift, 2. und 3. Satz: Autographie, 4. Satz: Kopistenabschrift) sowie einem abschriftlichen Stimmensatz zu den Sätzen 1, 3 und 4. Daß die Stimmen zum 2. Satz aus der (autographen) Partitur gestochen werden sollten, lag an der späten Umarbeitung des *Andante sostenuto*.

Das Arrangement der Symphonie für Klavier zu vier Händen fertigte Brahms im Juni 1877 während seines Pörtlacher Aufenthalts an und schrieb am 11. oder 12. Juni an Simrock: „Ich wohne also: *Pörtlach* am See, *Kärnten*. Seit Vorgestern, u. Gestern habe ich schon 4 Seiten *cmoll à 4 ms.* geschrieben! [...] Doch will ich's ernstlich fördern[,] daß Sie es bald haben – noch niemals ist mir das Arrangieren so weitläufig u. verwickelt vorgekommen!“⁷⁰ Am 19. des Monats schrieb er weiter: „Bis zum 12. Juli kann ich leider das zu 4 Händen nicht versprechen. Es ist wirklich mühsam, ich mache es doch besonders sorgsam und mag nicht den ganzen Tag dabei sitzen.“⁷¹ Allerdings schickte er die autographe Stichvorlage des Arrangements dann doch bereits am 24. Juni an Simrock: „Das Kattermäng⁷² geht heute noch ab, es ist eine Pracht! Und wenn alle Kapellmeister dabei bleiben, daß die Symphonie nichts taugt, so werden die Vierhändigen sagen, sie sei schön – schon bei Ihrem Stecher fängt die Freude an, es ist auch ein kalligraphisches Meisterwerk.“⁷³

Der Stich der 1. *Symphonie* erfolgte offenbar so zügig, daß Simrock am 26. Juli an Brahms meldete: „Keller ist auch verreist und so liegt die fertig gestochene Sinfonie seit acht Tagen und harret der Korrektur.“⁷⁴ Brahms war bereit, an der Korrektur mitzuarbeiten, wie aus mehreren Äußerungen gegenüber Simrock hervorgeht.⁷⁵ Doch gibt es keinen Beleg dafür, daß er vor September

und Nuancierungen, die Steinbach bei den Aufführungen Brahmscher Orchesterwerke anbrachte, sind durch seinen Schüler Walter Blume überliefert. So teilte er zum Beginn der 1. *Symphonie* mit: „Das Tempo der Einleitung ist mit: ‚Un poco sostenuto‘ bezeichnet. Dabei ist das Gewicht auf ‚poco‘ zu legen. Also nicht zu langsam. Einen Gradmesser für das Tempo gibt die Oboe-Stelle auf Seite 7 [in Eulenburgs kleiner Orchester-Partitur], 1 und folgende Takte. Vorher hat man das Tempo etwas gesteigert und beschleunigt, so daß man nun langsame Halbe taktieren kann, um der Oboe einen freien Vortrag zu ermöglichen. Eingangs taktiert man Achtel, aber nicht zu langsam. Es darf bei der Oboe-Phrase nicht der Eindruck eines schnelleren Tempos erweckt werden.“ (*Brahms in der Meininger Tradition. Seine Sinfonien und Haydn-Variationen in der Bezeichnung von Fritz Steinbach*, hrsg. von Walter Blume, Stuttgart 1933 [„als Manuskript gedruckt“], S. 9). Weitere Ausführungen über das Tempo *rubato* bei Brahms siehe in: Robert Pascall: *Playing Brahms: a Study in 19th-century Performance Practice*, Nottingham 1991, S. 15–19.

⁶⁴ Vgl. S. X mit Anmerkung 20. Aber auch Max Abraham, Inhaber des Musikverlages Peters, hatte in einem Brief an Brahms vom 15. Mai 1873 Interesse an der angeblich „fast vollendeten“ Symphonie bekundet; eine Antwort des Komponisten ist nicht überliefert (siehe *Briefwechsel XIV*, S. 220).

⁶⁵ *Briefwechsel X*, S. 16. Herausgeber Kalbeck datierte Brahms' Schreiben auf den 12. November, doch trägt Simrocks Antwort („Da kommt eben Ihr Brief“) das gleiche Datum (*Simrock-Brahms Briefe*, S. 89 f.). So hatte Brahms wohl einen Tag früher geschrieben (11. November).

⁶⁶ *Simrock-Brahms Briefe*, S. 94.

⁶⁷ *Briefwechsel X*, S. 32–34.

⁶⁸ Ebenda, S. 35 f. Die Datierung und Platzierung der Schreiben Nr. 222 und 223 durch den Herausgeber Kalbeck ist offenbar falsch: Selbst wenn Brahms das Schreiben Nr. 222 wirklich, wie von Kalbeck angegeben, am 29. Mai begonnen und am 31. Mai beendet haben sollte, wäre die Postkarte Nr. 223 früher abgegangen und somit vor Nr. 222 zu setzen. Sie trägt, anders als von Kalbeck angegeben („30. Mai 1877“), den Poststempel des 29. Mai 1877 (siehe Galerie Gerda Bassenge: *Katalog Auktion 46. 14.–16. November 1985. Teil I: Bücher, Autographen und Dekorative Graphik*, Berlin 1985, Nr. 2081, S. 473). Brahms kündigte hier die Absendung der Symphonie für „morgen“, also den 30. Mai 1877, an. Dies wird bestätigt durch die Schlußbemerkung des am 31. Mai abgeschlossenen Schreibens, „Gestern“ sei alles abgegangen (*Briefwechsel X*, S. [34–]35).

⁶⁹ Zur Datierung vgl. die vorangehende Anmerkung.

⁷⁰ *Briefwechsel X*, S. 37 (mit Datierungs- und Übertragungsfehlern sowie Änderungen). Brahms war seinem Taschenkalender (Wiener Stadt- und Landesbibliothek) zufolge ab 9. Juni in Pörtlach. So muß Kalbecks Datierung falsch sein (allerdings war der Brief laut Verlagsvermerk erst am 16. Juni in Berlin). Das vorstehende Zitat folgt in Lesart und Orthographie dem Briefmanuskript (*US-NYpm*). Aufgrund der korrigierten Zeichensetzung – „Seit Vorgestern [wohne ich in Pörtlach], und Gestern habe ich schon 4 Seiten [...] geschrieben“ – wird klar, daß Brahms erst am 10. oder 11. Juni mit dem Arrangement begann.

⁷¹ *Briefwechsel X*, S. 40.

⁷² „Kattermäng“ ist die von Brahms häufiger verwendete ironische Verballhornung der französischen Bezeichnung „à quatre mains“.

⁷³ *Briefwechsel X*, S. 41.

⁷⁴ *Simrock-Brahms Briefe*, S. 106.

⁷⁵ *Briefwechsel X*, S. 44 f.

Korrekturen las. Denn am 7. September schrieb er erneut an Simrock: „Es ist wohl besser, wenn ich 2 exemplarmäßige Abzüge der Partitur bekomme, damit ich einen für den Stich zurückschicken und einen für die Korrektur der Stimmen da behalten kann. Zur Partitur und zum 4händigen bitte ich die Vorlage mitzuschicken.“⁷⁶ Anscheinend bekam Brahms die Stimmen jedoch nicht zur Korrektur, wie aus einem späteren Brief hervorgeht, der die Korrekturlesung der 2. *Symphonie* betrifft: „[...] diesmal lassen Sie mich ja eine Korrektur der Stimmen lesen.“⁷⁷ Am 25. September 1877 schrieb er an Dessoff in der Hoffnung, gemeinsam mit ihm Korrektur lesen zu können,⁷⁸ und schickte die korrigierte Partitur am 28. September direkt an Robert Keller, den er noch um eine Revision der Stimmen bat. Brahms' Begleitbrief ist in editorischer Hinsicht sehr aufschlußreich:

„Im Begriff die Revision der Symphonie zurück zu schicken kann ich nicht unterlassen Ihnen recht von Herzen zu danken für die große Mühe welche Sie an das Werk gewandt haben.

Namentlich bin ich Ihnen natürlich verbunden für die Blaustift-Bemerkungen (nicht allein jene auf S. 48!⁷⁹). Auf eben der Seite laße ich in der Pauke die Triolenbewegung, weil diese zu Anfang des nächsten Satzes⁸⁰ die Hauptsache ist u. der Paukist es so sicherer faßt.

[...] Um die Herausgabe nicht zu verzögern überlaße ich Ihnen allein in vollstem Vertrauen die Revision der Stimmen. Einige Abweichungen die vorkommen mögen, namentlich in der Bezeichnung, werden Sie als absichtlich erkennen. So etwa ein überflüssiges *espress.* Auch setze ich wohl dort die verfl. - - - - statt  oder *dim.* statt  über 2-3 Noten da letztere beiden Bezeichnungen heute von den Geigern durchaus falsch gedeutet werden.

Sollten Sie über irgend etwas in Zweifel sein so werde ich eine Frage schnellstens beantworten.“⁸¹

Am darauffolgenden Tag schrieb er auch an Simrock: „Nun aber bitte ich noch viel mehr, daß Sie Herrn Keller nicht treiben! Es sind noch gar viele Fehler in Partitur und 4händigen,⁸² warum soll das Stück so schlecht und liederlich gestochen wie geschrieben sein?! Es wäre recht zu wünschen, daß Herr K. noch eine Revision läse!!!“⁸³

Während der Drucklegung meldete Brahms Simrock brieflich noch drei kompositorische Verbesserungen zum Werk sowie drei zum Arrangement. Zwischen dem 12. und 14. Juni bat er ihn, im Finale die Tempoangabe *Allegro moderato ma con brio* in *Allegro non troppo ma con brio* ändern zu lassen, übersandte zwischen dem 25. und 27. Juni eine geänderte Fassung der Secondo-Partie für die Takte 388–390 des Finales im vierhändigen Klavierarrangement und schickte am 30. Juli einen Streifen Notenpapier mit den fünf Schlußtakt des langsamen Satzes (T. 124–128), die in Brahms' Auftrag im Partiturmanuskript als Tektur über den ursprünglichen dreitaktigen Schluß geklebt wurden. Das Klavierarrangement der geänderten Schlußtakte sandte er Simrock am 13. August ebenfalls als Tektur. Am 29. September bat Brahms den Verleger, in der Partitur in Takt 186 des Finales die Anweisung *largamente* in kleiner Schrifttype über VI. I stechen zu lassen und sie in den Stimmen auch für VI. II, Va. und Vc. anzugeben; entsprechend müsse in Takt 220 *animato* hinzugefügt werden.⁸⁴ Ergänzend wies

er am 5. Oktober darauf hin, daß das „neukomponierte ‚l a r g a m e n t e‘ [...] auch an der gehörigen Stelle in das Vierhänderexemplar gesetzt werden“ müsse.⁸⁵

Partitur, Stimmen und das Arrangement für Klavier zu vier Händen erschienen gleichzeitig Ende Oktober 1877.⁸⁶ Als Simrock am 31. Oktober ein Prachtexemplar der Partitur als Geschenk an Brahms schickte, schrieb er ihm zugleich: „Heute gehen zwei Packete an Sie ab; eines enthält Gebundenes. [...] Der Band scheint wenigstens dauerhaft; aber auch der dauerhafteste wird längst zu Staub geworden sein, wenn sich Geist und Gemüt aller derer, deren Empfinden dem Edlen und Schönen in unserer Kunst zugewandt ist, sich noch an dem Inhalt verjüngen und erheben.“⁸⁷ Brahms erwiderte am 8. November: „Ich weiß nicht, ob Sie Phantasie genug haben, um sich vorstellen zu können, wie ich mich Ihrer Freundlichkeit erfreut habe, und wie dankbar ich Ihnen bin! Zu beschreiben ist das nämlich nicht wohl – namentlich die Rührung läßt sich doch schwer in Worten beschreiben!“⁸⁸ Am 12. Dezember berichtete Simrock an Brahms, daß Keller mit dem zweihändigen Klavierarrangement begonnen habe und zudem die Fassung für zwei Klaviere zu acht Händen anfertigen werde.⁸⁹

Nach der Veröffentlichung entdeckte Brahms noch Fehler oder wünschte Änderungen und schrieb deswegen viermal an Simrock: Am 23. November 1877 bat er ihn, einen „häßlichen Fehler“ von VI. II in Takt 116 des Finales in Partitur und Stimmen zu korrigieren,⁹⁰ wies im Dezember 1877 auf einen Stichfehler der Partitur in Takt 24 (VI. II) des Finales hin⁹¹ und bat Simrock am 19. Dezember 1878 sowie nochmals am 30. Oktober 1881, in Takt 495 des Kopfsatzes die ursprüngliche Anweisung *Poco sostenuto* in *Meno Allegro* ändern zu lassen, „weil die Leute immer das Tempo der Introduction nehmen“.⁹²

⁷⁶ Ebenda, S. 46 f.

⁷⁷ Ebenda, S. 69 (Brief vom 12. März 1878).

⁷⁸ Briefwechsel XVI, S. 162.

⁷⁹ Die Seitenzahl bezieht sich auf den Korrekturabzug und entspricht somit dem Erstdruck der Partitur.

⁸⁰ T. 30 ff. (nach dem Doppelstrich).

⁸¹ Ungedruckter Brief: Briefmanuskript in US-Wc.

⁸² Zu lesen wäre wohl eher: „4händigem“ [Arrangement].

⁸³ Briefwechsel X, S. 49.

⁸⁴ Ebenda, S. 38, 42 (beide falsch datiert; vgl. *Simrock-Brahms Briefe*, S. 101 f. und 104 ff.), 44 f., 49. Die gedruckten Stimmen enthalten die Anweisungen *largamente* und *animato* auch in der Kb.-Partie.

⁸⁵ Ebenda, S. 50.

⁸⁶ *BraWV*, S. 290, 292; Kurt Hofmann: *Die Erstdrucke der Werke von Johannes Brahms*, Tutzing 1975, S. 147.

⁸⁷ *Simrock-Brahms Briefe*, S. 111 f.

⁸⁸ Briefwechsel X, S. 54.

⁸⁹ *Simrock-Brahms Briefe*, S. 114.

⁹⁰ Briefwechsel X, S. 58. Der zweite Teil des abgedruckten Notenbeispiels enthält (nach „statt:“) vermutlich einen Übertragungsirrtum

des Herausgebers Kalbeck; es muß heißen: .

Der monierte „häßliche Fehler“ stammt bereits aus der autographen Partitur (A₁), also von Brahms selbst.

⁹¹ Ebenda, S. 61. Auch hier ist das gedruckte Notenbeispiel fehlerhaft. Statt der drei letzten Noten ist zu lesen:

 (Herausgeber Kalbeck mißdeutete das ♯ als Note g²).

⁹² Ebenda, S. 100, 192.

Brahms verlangte und erhielt für die *1. Symphonie* einschließlich des vierhändigen Arrangements den hohen Betrag von 5000 Talern.⁹³ Weitere Arrangements für Klavier zu zwei Händen sowie für zwei Klaviere zu vier und acht Händen fertigte Robert Keller an.⁹⁴

Charakteristika und Probleme des Publikationsprozesses

An der Drucklegung seiner Werke war Brahms fast immer beteiligt. In der Regel stellte er die Stichvorlagen bereit, entschied über Einzelheiten von Gestaltung, Titel, Sticharten und Format, las Korrektur, hielt regen Kontakt mit dem Verleger und dem Lektor, in Einzelfällen auch mit der Stecherwerkstatt.⁹⁵ Dadurch sicherte er sich während des Veröffentlichungsprozesses Möglichkeiten für Eingriffe, die ebenso die Qualität der Ausgaben wie späte kompositorische Verbesserungen betreffen konnten. So sind die Erstdrucke der Werke von Brahms besonders wichtige Quellen seiner Musik; fast immer geben sie den Notentext in einer Gestalt wieder, die der Komponist begutachtete und mit der er im großen und ganzen zufrieden war.

Freilich darf man von den Erstdrucken nicht mehr erwarten, als sie zu liefern vermögen. Denn der Drucklegungsprozeß brachte teilweise auch Verfälschungen mit sich: Scheinbare Ungenauigkeiten der eigenhändigen Werkniederschrift wurden fehlinterpretiert, hinzu kamen Kopisten- und Stecherfehler. Korrekturabzüge Brahmscher Werke sind nur selten erhalten geblieben, doch geht aus den überlieferten Korrekturfahnen zum vierhändigen Klavierarrangement der *2. Symphonie* hervor, daß nicht alle von Brahms dort eingezeichneten, also von ihm verlangten Korrekturen wirklich in den Druck aufgenommen wurden. Trotz aller Sorgfalt konnten Schreib-, Stich- und Korrekturrirrtümer bis zum Zeitpunkt der Erstveröffentlichung in der Regel nicht vollständig bereinigt werden. So bat Brahms seinen Verleger Simrock nach den Erfahrungen mit der *1. Symphonie*, er möge von der *2. Symphonie* zunächst „möglichst wenig drucken – daß man noch Fehler finden darf“.⁹⁶

Aus dem Blickwinkel des Komponisten galt der Prozeß der Drucklegung freilich auch als Verfeinerungsprozeß, bot er Brahms doch Gelegenheit, in den Werken kompositorische Veränderungen vorzunehmen. Diese Gelegenheit nutzte er oft. So verabredete er im Fall des *Violinkonzertes* mit Joachim ausdrücklich, daß im Zusammenhang mit der Druckkorrektur noch wichtige Details des Notentextes fixiert werden sollten.⁹⁷ Auch in der *1. Symphonie* enthält der Notentext des Partitur-Erstdrucks gegenüber den Stichvorlagen der einzelnen Sätze musikalisch sinnvolle Modifikationen (bis hin zu Notenänderungen), die nur in den verschollenen Korrekturabzügen vorgenommen worden sein können. In solchem Vorgehen liegt einer der Gründe dafür, daß man im Autograph eines Brahmschen Werkes nicht ohne weiteres die definitive Darstellung des Notentextes vermuten darf.

So enthalten die Erstdrucke einerseits Verschlechterungen, andererseits Verfeinerungen. Die Verschlechterungen müssen vom Herausgeber durch Vergleich mit

den Autographen und eventuellen Abschriften, aber auch durch die Kenntnis typischer Verfahrensweisen von Kopisten und Stechern einschließlich ihrer charakteristischen Fehler identifiziert werden.⁹⁸ Sie stehen vielfach, wenn auch nicht immer in klar erkennbarem Gegensatz zu den Verfeinerungen. Kopisten gingen mit einer Geschwindigkeit zu Werke, die einen Begriff von der in den Noten chiffrierten Musik erlaubte. Stecher arbeiteten viel langsamer an einem relativ kleinen Abschnitt des Notentextes, benutzten eine Menge verschiedener Stichwerkzeuge und waren im Gegensatz zu den Kopisten mehr optisch orientiert. Dennoch sind Kopisten- und Stecherfehler überwiegend durch vergleichbare Fehlerqualitäten gekennzeichnet:

- irrtümliche Versetzungen, Hinzufügungen oder Auslassungen von Noten und Ausführungszeichen (bei Kopisten auch Auslassungen bei der Wiederholung von Takten);
- Mißverständnisse (bei der richtigen Zuordnung von Ausführungszeichen, die zwischen verschiedenen Systemen stehen, bei Kopisten auch mangelhafte Unterscheidung verschiedenartiger Artikulationszeichen wie Strichpunkt und Staccatopunkt oder dynamischer Angaben wie *sf* und *rf*);
- Ungenauigkeiten (bei der Platzierung von Zeichen sowie bei der Länge von Legatobögen und Crescendo- bzw. Decrescendo-Gabeln; bei der Vorbereitung des Stiches wurden diese erst relativ spät auf der Platte eingetragen und mußten dann teilweise dem verbliebenen Raum angepaßt werden, was zu Modifikationen führte);
- nachlässige Eintragungen (z. B. bei der Reichweite von Staccatopunkten und anderen mehrfach wiederkehrenden Zeichen);
- unangemessene Normalisierungen musikalisch ungewöhnlicher Stellen (vor allem bei Kopisten auftretend).

Nach der ersten Veröffentlichung nahm Brahms von Zeit zu Zeit weitere Korrekturen und kompositorische Retuschen vor, die er dem Verleger brieflich meldete und/oder in sein jeweiliges Handexemplar eintrug. Nicht alles, was nachträglich in den Handexemplaren festge-

⁹³ Ebenda, S. 29; *Simrock-Brahms Briefe*, S. 98; Orel, S. 540.

⁹⁴ Das Arrangement für zwei Klaviere zu acht Händen erschien 1878 bei Simrock (Pl.-Nr. 8032); Brahms sah es vor der Publikation (siehe *Briefwechsel X*, S. 69). Das Arrangement für Klavier zu zwei Händen wurde 1880 publiziert (Pl.-Nr. 8156), das Arrangement für zwei Klaviere zu vier Händen 1890 (Pl.-Nr. 9409 [Partitur] und 9410 [Pianoforte II]); es stammt nicht, wie im *BraWV* (S. 293) vermutet wurde, von Theodor Kirchner, sondern ebenfalls von Keller (siehe *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 419).

⁹⁵ Zwei Schreiben von Brahms aus den Jahren 1875 und 1876 an Carl Gottlieb Roeder und die von ihm geleitete Leipziger Offizin für Notentisch und Notendruck sind nachgewiesen in: Sotheby Parke Bernet & Co.: *Katalog Continental Autograph Letters and Manuscripts*, Auktion 12.–13. Mai 1981, London 1981, Nr. 102 und 103, S. 54 f. (zum *Klavierquartett Nr. 3 c-Moll op. 60* bzw. zum *Streichquartett Nr. 3 B-Dur op. 67*).

⁹⁶ *Briefwechsel X*, S. 80 (Brief vom 2. Juli 1878).

⁹⁷ *Briefwechsel VI*, S. 169, 174 f.; *Briefwechsel X*, S. 128.

⁹⁸ Siehe dazu beispielsweise Karl Hader: *Aus der Werkstatt eines Notenstechners*, Wien 1948; Alec Hyatt King: *C. G. Röder's Music-Printing Business in 1885*, in: *Fontes Artis Musicae*, Bd. 13 (1966), S. 53–59; *Music Printing and Publishing*, hrsg. von Donald William Krummel and Stanley Sadie, London etc. 1990.

XVIII

halten wurde, darf allerdings als authentische Korrektur oder Retusche gelten: Brahms notierte hier nicht allein Änderungen für geplante neue Auflagen oder Ausgaben, sondern vermerkte auch Dirigierv Verstärkungen und Änderungen, die bei einzelnen Aufführungen aus praktischen Gründen nötig waren. Schließlich erprobte er mögliche Retuschen, die jedoch nicht verbindlich wurden.⁹⁹ Darüber hinaus haben nach Brahms' Tod andere Personen ebenfalls Eintragungen in den Handexemplaren vorgenommen. Nicht immer ist einwandfrei zu entscheiden, ob eine handschriftliche Notiz autograph ist oder nicht. Weil der Verleger-Briefwechsel nur lückenhaft erhalten ist, haben außerdem die späteren Auflagen der Erstausgaben bzw. die Neuausgaben besondere Bedeutung. Denn sofern sie zu Brahms' Lebzeiten oder kurz nach seinem Tode erschienen, liefern sie möglicherweise eine Fassung letzter Hand. Allerdings muß damit gerechnet werden, daß spätere, möglicherweise bereits posthume Auflagen (beispielsweise des Stimmenmaterials) Revisionen des Verlagslektors enthalten, die ohne Rücksprache mit dem Komponisten vorgenommen wurden. Außerdem können bei einzelnen Exemplaren bzw. späteren Auflagen durch geringeren Farbauftrag oder Plattenabnutzung Details des Notentextes wie Staccatopunkte oder kleine Bögen verlorengegangen sein.

Danksagung

In erster Linie danke ich meinen Kollegen im Vorstand der Johannes Brahms Gesamtausgabe sehr herzlich für Anregung, kritischen Rat und Hilfe: Prof. Dr. Friedhelm Krummacher (Kiel), Archivdirektor Dr. Otto Biba

(Wien) und Verlagsleiter Dr. Martin Bente (München). In gleicher Weise danke ich auch den Brahms-Forschern Dr. Carmen Debryn (Kiel), Kurt und Renate Hofmann (Lübeck), Prof. Dr. Siegfried Kross (Bonn), Verlagslektor Dr. Wolf-Dieter Seiffert (München), für bibliographischen Rat zudem Prof. Dr. Paul Banks (Aldeburgh), Christine Banks (London), O.W. Neighbour FBA (London), Nigel Simeone (Cambridge) und Dr. Rosemary Williamson (Manchester). Für Hilfe bei der Lösung einzelner Probleme bin ich Richard Andrewes (Bibliothekar der Cambridge University Library), Oberkonservator Dr. Hartmut Braun (Deutsches Volksliedarchiv, Freiburg im Breisgau), Dr. Gerd Nauhaus (Direktor des Robert-Schumann-Hauses Zwickau) und J. Rigbie Turner (Mary Flagler Cary Curator of Music Manuscripts and Books, The Pierpont Morgan Library, New York), in ganz besonderer Weise aber Dr. Linda Correll Roesner (New York) sehr zu Dank verpflichtet.

Den Institutionen, in denen die benutzten Brahms-Quellen aufbewahrt werden, danke ich für ihr Entgegenkommen, für die gewährten Arbeitsmöglichkeiten sowie für die Erlaubnis zur Auswertung und Abbildung von Quellen: der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, der Pierpont Morgan Library, New York, der Library of Congress, Washington (D.C.), der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz sowie dem Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck.

Mein besonders herzlicher Dank gilt meinem Mitarbeiter und Freund Dr. Michael Struck (Kiel): Seine unvergleichliche Kenntnis in bezug auf Brahms, sein tiefgreifendes Denken bei den aufgetauchten Problemen, seine Freigebigkeit mit Weisheit, Rat und Zeit bereiteten mir eine Zusammenarbeit von ganz außerordentlicher Wirkung und Freude.

Nottingham, im Oktober 1995

Robert Pascall

⁹⁹ Pascall, *definitive text*, S. 71–75.