

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 IX
BEARBEITUNGEN VON WERKEN ANDERER KOMPONISTEN
BAND 2 ARRANGEMENTS FÜR KLAVIER ZU ZWEI HÄNDEN
ODER FÜR DIE LINKE HAND ALLEIN

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

JOHANNES BRAHMS

ARRANGEMENTS
VON WERKEN
ANDERER KOMPONISTEN

FÜR KLAVIER ZU ZWEI HÄNDEN ODER
FÜR DIE LINKE HAND ALLEIN

HERAUSGEGEBEN VON
VALERIE WOODRING GOERTZEN

2017

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 Bildung, Wissenschaft und Kultur 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 Alfried 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
Einleitung	
Brahms' Arrangements von Werken anderer Komponisten für Klavier zu zwei Händen oder für die linke Hand allein	XII
Fünf Studien für Klavier Anh. Ia Nr. 1	XIII
I. Etüde f-Moll op. 25 Nr. 2 von Frédéric Chopin, II. Rondo aus der Klaviersonate C-Dur op. 24 von Carl Maria von Weber, Arrangements für Klavier zu zwei Händen	
Entstehung und frühe Aufführungen	XIV
Publikation	XVI
III./IV. Presto aus der Sonate g-Moll für Violine solo (BWV 1001) von Johann Sebastian Bach, erstes und zweites Arrangement für Klavier zu zwei Händen; V. Chaconne aus der Partita d-Moll für Violine solo (BWV 1004) von Johann Sebastian Bach, Arrangement für die linke Hand allein	
Entstehung und Publikation	XVIII
Gavotte A-Dur aus der Oper „Iphigénie en Aulide“ von Christoph Willibald Gluck, Arrangement für Klavier zu zwei Händen Anh. Ia Nr. 2	
Glucks „Iphigénie en Aulide“ und ihre Wiederentdeckung im 19. Jahrhundert	XXI
Brahms' Beschäftigung mit Gluck und sein Arrangement der Gavotte	XXII
Publikation	XXIII
Spätere Aufführungen und Rezeption	XXVII
Etüde D-Dur op. 139 Nr. 42 von Carl Czerny, Arrangement für Klavier zu zwei Händen Anh. Va Nr. 17	XXVII
Scherzo aus dem Klavierquintett Es-Dur op. 44 von Robert Schumann, Arrangement für Klavier zu zwei Händen Anh. Ia Nr. 7	XXVIII
Gratieux sans Lenteur C-Dur aus der Oper „Iphigénie en Aulide“ von Christoph Willibald Gluck, Arrangement für Klavier zu zwei Händen Anh. Va Nr. 19	XXX
Zu einigen nicht notiert überlieferten Arrangements	XXXI
Toccata F-Dur für Orgel BWV 540/1 von Johann Sebastian Bach, Arrangement für Klavier zu zwei Händen Anh. IIb Nr. 1	XXXII
Fantasie G-Dur für Orgel BWV 572 von Johann Sebastian Bach, Arrangement für Klavier zu zwei Händen (BraWV deest)	XXXVI
Finale aus dem Streichquartett C-Dur op. 59 Nr. 3 von Ludwig van Beethoven, Arrangement für Klavier zu zwei Händen Anh. IIb Nr. 2	XXXVIII
Zwei Märsche für Klavier zu vier Händen C-Dur op. posth. 121, D 968B, von Franz Schubert, Arrangements für Klavier zu zwei Händen Anh. IIb Nr. 3	XXXIX

Scherzo aus dem Oktett F-Dur op. posth. 166, D 803, von Franz Schubert, Arrangement für Klavier zu zwei Händen Anh. IIb Nr. 4	XLII
Polka-Mazur „Die Libelle“ op. 204 von Josef Strauß, Arrangement für Klavier zu zwei Händen (BraWV deest)	XLII
Eine zweifelhafte Zuschreibung: Impromptu Es-Dur op. 90 Nr. 2, D 899, von Franz Schubert, Arrangement für Klavier zu zwei Händen Anh. IV Nr. 2	XLIII
Danksagung	XLVI
Zur Gestaltung des Notentextes	XLVII
Fünf Studien für Klavier Anh. Ia Nr. 1	
I. Etüde f-Moll op. 25 Nr. 2 von Frédéric Chopin, Arrangement für Klavier zu zwei Händen	1
II. Rondo aus der Klaviersonate C-Dur op. 24 von Carl Maria von Weber, Arrangement für Klavier zu zwei Händen	6
III. Presto aus der Sonate g-Moll für Violine solo (BWV 1001) von Johann Sebastian Bach, erstes Arrangement für Klavier zu zwei Händen	18
IV. Presto aus der Sonate g-Moll für Violine solo (BWV 1001) von Johann Sebastian Bach, zweites Arrangement für Klavier zu zwei Händen	22
V. Chaconne aus der Partita d-Moll für Violine solo (BWV 1004) von Johann Sebastian Bach, Arrangement für die linke Hand allein	26
Gavotte A-Dur aus der Oper „Iphigénie en Aulide“ von Christoph Willibald Gluck, Arrangement für Klavier zu zwei Händen Anh. Ia Nr. 2	39
Etüde D-Dur op. 139 Nr. 42 von Carl Czerny, Arrangement für Klavier zu zwei Händen Anh. Va Nr. 17	42
Scherzo aus dem Klavierquintett Es-Dur op. 44 von Robert Schumann, Arrangement für Klavier zu zwei Händen Anh. Ia Nr. 7	43
Gratieux sans Lenteur C-Dur aus der Oper „Iphigénie en Aulide“ von Christoph Willibald Gluck, Arrangement für Klavier zu zwei Händen Anh. Va Nr. 19	53
Kritischer Bericht	55
Verzeichnis der Abbildungen	118

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 Brahms' Œuvre eine ebenso verlässliche Grundlage schaffen wie für werktreue künstlerische Interpretationen 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

A	Österreich.	Briefwechsel I–XVI	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , 16 Bde., Berlin (1906) 1907–1922 (Reprint Tutzing 1974).
AMz	<i>Allgemeine (Deutsche) Musik-Zeitung</i> .		
AmZ	<i>Allgemeine Musikalische Zeitung. Neue Folge</i> , Jg. 1–3, Leipzig 1863–1865; (<i>Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung</i> , Jg. 1–17, Leipzig und Winterthur 1866–1882).	Briefwechsel I	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. I: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth[h] von Herzogenberg</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 1, Berlin ⁴ 1921.
A-Wgm	Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv, Bibliothek, Sammlungen.	Briefwechsel IV	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. IV: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit J. O. Grimm</i> , hrsg. von Richard Barth, Berlin ² 1912.
A-Wn	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung.	Briefwechsel V	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. V: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim</i> , hrsg. von Andreas Moser, Bd. 1, Berlin ³ 1921.
A-Wsa	Wien, Stadt- und Landesarchiv.		
A-Wst	Wienbibliothek im Rathaus (vormals: Wiener Stadt- und Landesbibliothek).	Briefwechsel IX	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. IX: <i>Johannes Brahms. Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 1, Berlin 1917.
Bargheer, Brahms in Detmold	Carl Bargheer: <i>Erinnerungen an Johannes Brahms in Detmold 1857–1865</i> , maschinenschriftliche Abschrift von Willi Schramm (Lippische Landesbibliothek Detmold, Mus-h 1 B 34a).	Briefwechsel X	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. X: <i>Johannes Brahms. Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 2, Berlin 1917.
Behr, Hlawaczek	Johannes Behr: <i>Kopist für Schubert und Brahms: Franz Hlawaczek</i> , in: <i>Brahms’ Schubert-Rezeption im Wiener Kontext. Bericht über das internationale Symposium Wien 2013</i> , hrsg. von Otto Biba, Gernot Gruber, Katharina Loose-Einfalt und Siegfried Oechsle, Stuttgart 2017 (= <i>Schubert : Perspektiven – Studien</i> , Bd. 5), S. 107–134.	Briefwechsel XI	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. XI: <i>Johannes Brahms. Briefe an Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 3, Berlin 1919.
Biba/Fuchs, Czerny	Otto Biba und Ingrid Fuchs: „ <i>Mehr Respekt vor dem tüchtigen Mann</i> “. Carl Czerny (1791–1857). <i>Komponist, Pianist und Pädagoge</i> , Ausstellungskatalog, hrsg. von Urs Fischer und Laurenz Lütken, Kassel etc. 2009.	Briefwechsel XIV	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. XIV: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel, Bart[h]olf Senff, J. Rieter-Biedermann, C. F. Peters, E. W. Fritzsche und Robert Lienau</i> , hrsg. von Wilhelm Altmann, Berlin 1920.
Billroth-Brahms Briefwechsel	<i>Billroth und Brahms im Briefwechsel</i> , hrsg. von Otto Gottlieb-Billroth, Berlin und Wien 1935.	Briefwechsel XVI	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. XVI: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Philipp Spitta und Otto Dessoff</i> , hrsg. von Carl Krebs, Berlin 1920/1922.
Blätter MThK	<i>Blätter für Musik, Theater und Kunst</i> .	Briefwechsel (Neue Folge) XVIII	<i>Johannes Brahms-Briefwechsel. Neue Folge</i> , Bd. XVIII: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Julius Stockhausen</i> , hrsg. von Renate Hofmann, Tutzing 1993.
Boerner, Katalog 13	C. G. Boerner. [<i>Lager-</i>]Katalog XIII. Autographen, Leipzig [ca. 1909].	CDN	Kanada.
Boerner, Katalog 16	C. G. Boerner. [<i>Lager-</i>]Katalog XVI. Musik. Autographen Manuskripte Partituren Bücher, Leipzig 1910.	CDN-Vu	Vancouver, University of British Columbia Library, Fine Arts Division.
Bozarth, First Generation	George S. Bozarth: <i>The First Generation of Brahms Manuscript Collections</i> , in: <i>Notes</i> , Jg. 40 (1983), Nr. 2 (Dezember 1983), S. 239–262.	CZ-Pnm	Praha, Národní muzeum – Muzeum české hudby, hudební archiv (Prag, Nationalmuseum).
Bozarth, Lieder	George S. Bozarth: <i>The ‘Lieder’ of Johannes Brahms – 1868–1871: Studies in Chronology and Compositional Process</i> , Ph. D. Dissertation, Princeton University, 1978.	D	Deutschland.
Brahms Handbuch	<i>Brahms Handbuch</i> , hrsg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart etc. und Kassel etc. 2009.	D-B	Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv.
BraWV	Margit L. McCorkle: <i>Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis</i> , München 1984.	D-BNsa	Bonn, Stadtarchiv und Stadthistorische Bibliothek.
		D-BNu	Bonn, Universitäts- und Landesbibliothek.
		D-Dl	Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek.
		D-Hhfmt	Hamburg, Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater.

<i>D-Hs</i>	Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky.		<i>te. [...]</i> , Katalog zur Auktion am 10.–12. Juni 1912 in Berlin.
<i>D-Kljbg</i>	Kiel, Johannes Brahms Gesamtausgabe, Forschungsstelle am Musikwissenschaftlichen Institut der Christian-Albrechts-Universität.	<i>Henrici, Katalog 13</i>	<i>Karl Ernst Henrici. Auktions-Katalog XIII. Musiker-Autographen</i> , Katalog zur Auktion am 25. Januar 1913 in Berlin.
<i>D-KImi</i>	Kiel, Musikwissenschaftliches Institut der Christian-Albrechts-Universität.	<i>Henrici/Liepmannssohn, Katalog Heyer 1</i>	<i>Karl Ernst Henrici und Leo Liepmannssohn. Versteigerung von Musiker-Autographen aus dem Nachlaß des Herrn Kommerzienrates Wilhelm Heyer in Köln. [Erster Teil]. Beschreibendes Verzeichnis von Dr. Georg Kinsky</i> , Katalog zur Auktion am 6./7. Dezember 1926 in Berlin.
<i>DK-Kk</i>	København, Det Kongelige Bibliotek (Kopenhagen, Königliche Bibliothek).		
<i>D-LEm</i>	Leipzig, Städtische Bibliotheken, Musikbibliothek.		
<i>D-LEsta</i>	Leipzig, Sächsisches Staatsarchiv.	<i>Henrici/Liepmannssohn, Katalog Heyer 4</i>	<i>Karl Ernst Henrici und Leo Liepmannssohn. Versteigerung von Musiker-Autographen aus dem Nachlaß des Herrn Kommerzienrates Wilhelm Heyer in Köln. (Vierter und letzter Teil). Beschreibendes Verzeichnis von Dr. Georg Kinsky</i> , Katalog zur Auktion am 23. Februar 1928 in Berlin.
<i>D-LEu</i>	Leipzig, Universitätsbibliothek.		
<i>D-LÜbi</i>	Lübeck, Brahms-Institut an der Musikhochschule.		
<i>D-Mbs</i>	München, Bayerische Staatsbibliothek, Musikabteilung.		
<i>Draheim, Brahms als Bearbeiter</i>	Joachim Draheim: <i>Brahms als Bearbeiter</i> , in: <i>Brahms Handbuch</i> , S. 101–109.	<i>Hinrichsen, Bülow</i>	Hans-Joachim Hinrichsen: <i>Musikalische Interpretation. Hans von Bülow</i> , Stuttgart 1999 (= <i>Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft</i> , Bd. XLVI).
<i>Draheim, Brahms und Freunde</i>	Joachim Draheim (Hrsg.): <i>Johannes Brahms und seine Freunde. Werke für Klavier</i> , Wiesbaden (Breitkopf & Härtel) 1983.	<i>Hofmann, Bibliothek</i>	Kurt Hofmann: <i>Die Bibliothek von Johannes Brahms. Bücher- und Musikalienverzeichnis</i> , Hamburg 1974.
<i>Draheim, Pianoforte</i>	Joachim Draheim: „... für das Pianoforte gesetzt“. <i>Die zweihändigen Klavierbearbeitungen von Johannes Brahms</i> , in: <i>Üben & Musizieren. Zeitschrift für Musikschule, Studium und Berufspraxis</i> , Jg. 5, Heft 2 (April 1988), S. 106–114.	<i>Hofmann, Chronologie</i>	Renate und Kurt Hofmann: <i>Johannes Brahms als Pianist und Dirigent. Chronologie seines Wirkens als Interpret</i> , Tutzing 2006 (= <i>Veröffentlichungen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien</i> , Bd. 6).
<i>D-Zsch</i>	Zwickau, Robert-Schumann-Haus, Bibliothek.	<i>Hofmann, Erstdrucke</i>	Kurt Hofmann: <i>Die Erstdrucke der Werke von Johannes Brahms. Bibliographie. Mit Wiedergabe von 209 Titelblättern</i> , Tutzing 1975 (= <i>Musikbibliographische Arbeiten</i> , Bd. 2).
<i>Ehrmann, Verzeichnis</i>	Alfred von Ehrmann: <i>Johannes Brahms. Thematisches Verzeichnis seiner Werke. Ergänzung zu Johannes Brahms. Weg, Werk und Welt</i> , Leipzig 1933 (Reprint Wiesbaden 1980).	<i>Hofmann, Neue Aspekte</i>	Kurt Hofmann: <i>Neue Aspekte zum Verhältnis Brahms und Hamburg</i> , in: <i>Brahms-Kongreß Wien 1983. Veranstaltet von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft. Kongreßbericht</i> , hrsg. von Susanne Antonicek und Otto Biba, Tutzing 1983, S. 269–280.
<i>Eich, Schubert-Bearbeitungen</i>	Katrin Eich: „... so manches lustige Experiment“. <i>Johannes Brahms' öffentlich gespielte, doch nie gedruckte Schubert-Bearbeitungen für Klavier solo</i> , in: <i>Brahms' Schubert-Rezeption im Wiener Kontext. Bericht über das internationale Symposium Wien 2013</i> , hrsg. von Otto Biba, Gernot Gruber, Katharina Loose-Einfalt und Siegfried Oechsle, Stuttgart 2017 (= <i>Schubert : Perspektiven – Studien</i> , Bd. 5), S. 253–270.	<i>Hofmann, Sehnsucht</i>	Kurt Hofmann: „ <i>Sehnsucht habe ich immer nach Hamburg...</i> “. <i>Johannes Brahms und seine Vaterstadt. Legende und Wirklichkeit</i> , Reinbek 2003.
<i>Fellinger, Klänge 1997</i>	Richard Fellinger: <i>Klänge um Brahms. Erinnerungen. Neuauflage mit Momentaufnahmen von Maria Fellinger</i> , hrsg. von Imogen Fellinger, Müzzzuschlag 1997.	<i>Hofmann, Stichvorlagen</i>	Renate Hofmann: <i>Katalog der Stichvorlagen</i> , in: <i>Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck. 32 Stichvorlagen von Werken Johannes Brahms'</i> , hrsg. von der Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit der Ministerin für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Schleswig-Holstein, Kiel 1995 (= <i>Kulturstiftung der Länder – Patrimonia</i> 107), S. 23–55.
<i>Fog, Musikverlage</i>	Dan Fog: <i>Dänische Musikverlage und Notendruckereien. Beiträge zur Musikaliendatierung</i> , [Kopenhagen] 1972.		
<i>Hamilton/Loges</i>	<i>Brahms in the Home and the Concert Hall. Between Private and Public Performance</i> , hrsg. von Katy Hamilton und Natasha Loges, Cambridge 2014.	<i>Hofmann, Zeittafel</i>	Renate und Kurt Hofmann: <i>Johannes Brahms. Zeittafel zu Leben und Werk</i> , Tutzing 1983 (= <i>Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation</i> , Bd. 8).
<i>Henrici, Katalog 10</i>	Karl Ernst Henrici. <i>Auktions-Katalog X. Autographen zur Musik- und Theater-Geschichte</i> , Katalog zur Auktion am 10.–12. Juni 1912 in Berlin.	<i>Hofmeister, Monatsbericht</i>	<i>Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und</i>

- Abbildungen*, hrsg. von Friedrich Hofmeister, Leipzig (<http://www.hofmeister.rhul.ac.uk/>).
- Hopkinson, Gluck** Cecil Hopkinson: *A Bibliography of the Printed Works of C. W. von Gluck 1714–1787*, Second, Revised and Augmented Edition, New York 1967.
- I-Mc** Milano, Biblioteca del Conservatorio Statale di Musica Giuseppe Verdi (Mailand, Bibliothek des Konservatoriums).
- 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, Chöre und Vokalquartette mit Begleitung II** *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie VI, Bd. 2: *Chorwerke und Vokalquartette mit Klavier oder Orgel II*, hrsg. von Bernd Wiechert, München 2008.
- JBG, Klaviersonaten** *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie III, Bd. 4: *Klaviersonaten*, hrsg. von Katrin Eich, München 2014.
- JBG, Klavierstücke** *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie III, Bd. 6: *Klavierstücke*, hrsg. von Katrin Eich, München 2011.
- JBG, Klavierwerke ohne Opuszahl** *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie III, Bd. 7: *Klavierwerke ohne Opuszahl*, hrsg. von Camilla Cai, München 2007.
- JBG, Orgelwerke** *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie IV: *Orgelwerke*, hrsg. von George S. Bozarth unter Mitarbeit von Johannes Behr, München 2015.
- JBG, Streichquartette** *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II, Bd. 3: *Streichquartette*, hrsg. von Salome Reiser, München 2004.
- JBG, Streichsextette** *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II, Bd. 1: *Streichsextette*, hrsg. von Katrin Eich, München 2017.
- Kalbeck I/1** Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. I, 1. Halbband, Berlin ⁴1921 (Reprint Tutzing 1976).
- Kalbeck II/1–2** Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. II, 1. und 2. Halbband, Berlin ³1921 (Reprint Tutzing 1976).
- Kalbeck IV/1** Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. IV, 1. Halbband, Berlin ²1915 (Reprint Tutzing 1976).
- Kinsky, Katalog Heyer 4** Georg Kinsky: *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Köln. Katalog*, Bd. 4: *Musik-Autographen*, Köln 1916.
- Kowar, Fragment** Helmut Kowar: *Zum Fragment eines Walzers, gespielt von Johannes Brahms*, 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. 281–290.
- Kowar, Klavierspiel** Helmut Kowar: *Zum Klavierspiel Johannes Brahms*, in: *Brahms-Studien*, Bd. 8, Hamburg 1990, S. 35–47.
- Litzmann II/III** Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bde. 2/3, Leipzig ³1907/⁴1920.
- May 1911 I/II** Florence May: *Johannes Brahms*, aus dem Englischen übersetzt von Ludmille Kirschbaum, 2 Teile in 1 Bd., Leipzig 1911.
- Musikalienverzeichnis 1** Früheres eigenhändiges Musikalienverzeichnis von Johannes Brahms (A-Wst, H.I.N. 67452, Ia 85172).
- Musikalienverzeichnis 2** Späteres eigenhändiges Musikalienverzeichnis von Johannes Brahms (A-Wst, H.I.N. 32886, Ic 67338); veröffentlicht in: *Orel, Musikbibliothek*.
- MWbl** *Musikalisches Wochenblatt*.
- NBA IV/5–6 KB 2** *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie IV, Bd. 5 und 6: *Präludien, Toccaten, Fantasien und Fugen für Orgel*, Kritischer Bericht von Dietrich Kilian, Teilband 2, Kassel etc. 1979.
- NBA IV/7 KB** *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie IV, Bd. 7: *Sechs Sonaten und verschiedene Einzelwerke [für Orgel]*, Kritischer Bericht von Dietrich Kilian (†), Kassel etc. 1988.
- NL-Hlr** Hilversum, Muziekbibliotheek van de Omroep (Rundfunk-Musikbibliothek).
- NZfM** *Neue Zeitschrift für Musik*.
- Orel, Musikbibliothek** Alfred Orel: *Johannes Brahms' Musikbibliothek*, in: *Simrock-Jahrbuch*, Bd. III (1930–1934), S. 18–47; Nachdruck in: *Hofmann, Bibliothek*, S. 139–166.
- Orel, Werkverzeichnis** Alfred Orel: *Ein eigenhändiges Werkverzeichnis von Johannes Brahms. Ein wichtiger Beitrag zur Brahmsforschung*, in: *Die Musik*, Jg. XXIX, 2. Halbjahresband, Nr. 8 (Mai 1937), S. 529–541.
- Reiser, Schubert-Rezeption** Salome Reiser: *Von „Schubertluft“ umweht. Stationen der Schubert-Rezeption bei Johannes Brahms, Clara Schumann und Joseph Joachim*, in: *Schubert und die Nachwelt. I. Internationale Arbeitstagung zur Schubert-Rezeption Wien 2003. Kongreßbericht*, München und Salzburg 2007, S. 145–169.
- Röntgen, Briefen** *Briefen van Julius Röntgen*, hrsg. von A.[brahamina] Röntgen-des Amorie van der Hoeven, Amsterdam 1934.

RSW	Margit L. McCorkle: <i>Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis</i> , München 2003.	Stargardt, Katalog 605	<i>J. A. Stargardt. Autographen aus allen Gebieten</i> , Katalog Nr. 605 zur Auktion am 25./26. Februar 1975 in Marburg.
RUS-SPsc	St. Petersburg, Rossijskaja nacional'naja biblioteka (Russische Nationalbibliothek).	Stargardt, Katalog 704	<i>J. A. Stargardt. Autographen aus allen Gebieten</i> , Katalog Nr. 704 zur Auktion am 14./15. März 2017 in Berlin.
Sämtliche Werke	<i>Johannes Brahms. Sämtliche Werke. Ausgabe der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien</i> , hrsg. von Eusebius Mandyczewski und Hans Gál, 26 Bde., Leipzig [1926–1928] (revidierter Reprint Wiesbaden [1965]).	Stephenson, Beckerath 2000	Kurt Stephenson: <i>Johannes Brahms und die Familie von Beckerath. Mit unveröffentlichten Brahmsbriefen, Bildern und Skizzen von Willy von Beckerath</i> , hrsg. von der Brahms-Gesellschaft in Baden-Baden 1979, Überarbeitung und Ergänzungen von Ursula Jung, Hamburg 1999/2000.
Sämtliche Werke, Studien und Bearbeitungen	<i>Johannes Brahms. Sämtliche Werke</i> , Bd. 15: <i>Studien und Bearbeitungen für Klavier</i> , hrsg. von Eusebius Mandyczewski, Leipzig [1928].		
Schneider, Katalog 188	<i>Hans Schneider. Katalog Nr. 188. Robert Schumann. Manuskripte. Briefe. Schumanniana</i> , Tutzing 1974.	Stinson, Bach Book	Russell Stinson: <i>Clara Schumann's Bach Book: A Neglected Document of the Bach Revival</i> , in: <i>Bach. Journal of the Riemenschneider Bach Institute</i> , Bd. 39, Nr. 1 (2008), S. 1–66.
Schneider, Katalog 250	<i>Hans Schneider. Katalog Nr. 250. Musiker-autographen</i> , Tutzing 1981.	Stinson, Reception	Russell Stinson: <i>The Reception of Bach's Organ Works from Mendelssohn to Brahms</i> , Oxford 2006.
Schubert-Drucke-Verzeichnis	Michael Raab: <i>Franz Schuberts Werke in Erst- und Frühdrucken (Schubert-Drucke-Verzeichnis)</i> , Teilbände a/b, Kassel etc. 2015 (= <i>Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke</i> , Serie VIII, Bd. 9).	Taschenkalender 1869	<i>Gemeinnütziger Almanach auf das Jahr 1869. Von F. E. Schuback, Geometer. 324ster Jahrgang</i> . [...] Hamburg o. J., Exemplar aus dem Besitz von Brahms (A-Wst, H.I.N. 55726, Ia 79559).
Schumann-Brahms Briefe I/II	<i>Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896</i> , hrsg. von Bertold Litzmann, 2 Bde., Leipzig 1927 (Reprint Hildesheim 1989).	Taschenkalender 1872	<i>Wiener Taschen=Kalender für 1872. Achter Jahrgang</i> , Wien (Verlag von Carl Fromme) o. J., Exemplar aus dem Besitz von Brahms (A-Wst, H.I.N. 55726, Ia 79559).
Schumann, Briefe NF 1904	<i>Robert Schumanns Briefe. Neue Folge</i> , hrsg. von F.[riedrich] Gustav Jansen, Leipzig 21904.	Taschenkalender 1878	<i>Fromme's Wiener Taschen-Kalender für das Jahr 1878. Vierzehnter Jahrgang</i> , Wien o. J., Exemplar aus dem Besitz von Brahms (A-Wst, H.I.N. 55726, Ia 79559).
Schumann-Härtel/Schöne Briefe	„... daß Gott mir ein Talent geschenkt“. <i>Clara Schumanns Briefe an Hermann Härtel und Richard und Helene Schöne</i> , hrsg. von Monica Steegmann, Zürich und Mainz 1997.		
Schumann-Konzertprogramme	Sammlung der Konzertprogramme Clara Schumanns (D-Zsch, 10463-C3/A3/A4).	US	Vereinigte Staaten von Amerika.
Signale	<i>Signale für die musikalische Welt</i> .	US-BER	Berea (Ohio), Baldwin Wallace University, Riemenschneider Bach Institute, Emilie and Karl Riemenschneider Memorial Bach Library.
Simrock-Brahms Briefe	<i>Johannes Brahms und Fritz Simrock – Weg einer Freundschaft. Briefe des Verlegers an den Komponisten</i> , hrsg. von Kurt Stephenson, Hamburg 1961.	US-Cum	University of Chicago, Music Collection.
Sotheby, Katalog Dezember 1936	<i>Sotheby. Catalogue of Valuable Printed Books, Illuminated and Other Manuscripts, Autograph Letters & Historical Documents, Mainly of Continental Origin</i> , Katalog zur Auktion am 18. Dezember 1936 in London.	US-NYp	New York City, New York Public Library for the Performing Arts, Music Division.
Sotheby's, Katalog November 1980	<i>Sotheby's. Catalogue of Continental Autograph Letters and Manuscripts including a section by Musicians and Composers and with some Printed Music</i> , Katalog zur Auktion am 26./27. November 1980 in London.	US-NYpm	New York City, The Morgan Library (vormals: The Pierpont Morgan Library).
Sotheby's, Katalog Mai 1981	<i>Sotheby's. Continental Autograph Letters and Manuscripts including a section by Musicians and Composers and with some Printed Music</i> , Katalog zur Auktion am 12./13. Mai 1981 in London.	US-OB	Oberlin (Ohio), Oberlin College, Conservatory Library.
Sotheby's, Katalog Mai 1996	<i>Sotheby's. Autograph Letters, Music Manuscripts and Books from the Novello Collection</i> , Katalog zur Auktion am 15. Mai 1996 in London.	Wagner, Iphigenia	<i>Richard Wagner. Iphigenia in Aulis. Bearbeitung der Tragédie WWV 77. Konzertschluß zur Ouverture WWV 87</i> , hrsg. von Christa Jost, Mainz 2010 (= <i>Richard Wagner. Sämtliche Werke</i> , Bd. 20, IV).
		Zisska & Kistner, Katalog 28	<i>F. Zisska & R. Kistner. Handschriften – Autographen; Seltene Bücher; Landkarten – Stadtansichten; Dekorative Graphik</i> , Katalog zur Auktion 28 am 12.–15. November 1996 in München.

EINLEITUNG

Brahms' Arrangements von Werken anderer Komponisten für Klavier zu zwei Händen oder für die linke Hand allein

Die im vorliegenden Band enthaltenen ein- bzw. zweihändigen Klavierarrangements fremder Werke spiegeln unterschiedliche künstlerische Betätigungsfelder von Brahms wider. Zum einen spielte er in seinen Konzerten als Pianist neben Originalwerken auch technisch schwere Arrangements als „Schaustücke“. Zum anderen stellte er sich selbst gern anspruchsvolle pianistische Aufgaben, die es durch intensives Üben zu lösen galt. Dass diese Neigung bis in Brahms' Jugend zurückreichte, zeigt seine Bearbeitung des *Rondos* aus Carl Maria von Webers *Klaviersonate C-Dur op. 24* (Anh. Ia Nr. 1/II), die bereits in der Zeit des Klavierunterrichts bei Eduard Marxsen in Hamburg entstand. Drittens war Brahms bestrebt, sich mit besonders geschätzten Werken von Bach, Gluck, Beethoven, Schubert, Schumann und anderen auch am Klavier zu beschäftigen. Und schließlich veranlasste ihn seine Freundschaft mit Clara Schumann dazu, ihr bestimmte Stücke durch Klavierbearbeitungen pianistisch zugänglich zu machen.

Innerhalb des Bestandes Brahms'scher Arrangements bilden diejenigen für Klavier solo eine relativ kleine Gruppe. Eine zweihändige Bearbeitung bot – anders als ein vierhändiges Arrangement – keine Gelegenheit, mit Freunden gemeinsam zu musizieren. Hinzu kommt, dass Brahms zwar die von den Verlegern gewünschten vierhändigen Bearbeitungen seiner Orchester- und Kammermusikwerke in der Regel selbst anfertigte, das Arrangieren für Klavier solo aber anderen überließ.¹ An leicht spielbaren zweihändigen Bearbeitungen war Brahms wenig interessiert. So schrieb er etwa im März 1880 im Hinblick auf ein von Robert Keller erstelltes Arrangement der *Symphonie Nr. 1 op. 68* an seinen Verleger Fritz Simrock: „Ich hätte ein zweihändiges Arrangement nur für interessant gehalten, wenn es ein besonderer Virtuos machte. Etwa wie Liszt die Beethovenschen Symphonien.“²

Brahms' Arrangements für Klavier solo, die teilweise überliefert und teilweise nur aus Konzertberichten oder Briefen bekannt sind, gehören hinsichtlich des Umgangs mit den Vorlagen zu zwei unterschiedlichen Kategorien. Das *Scherzo* aus Robert Schumanns *Klavierquintett Es-Dur op. 44* (Anh. Ia Nr. 7) und die *Gavotte A-Dur* aus Christoph Willibald Glucks Oper *Iphigénie en Aulide* (Anh. Ia Nr. 2) sind, wie Brahms' vierhändige Arrangements von Werken anderer Komponisten, Umarbeitungen der betreffenden Stücke in einen Klaviersatz. Beabsichtigt war dabei eine möglichst wirkungsvolle Übertragung der originalen Werkstruktur in ein pianistisches Idiom.³ Das Arrangement des *Scherzos* entstand 1854 anlässlich des Geburtstags von Clara Schumann zusätzlich zu einer vierhändigen Bearbeitung des vollständigen *Klavierquintetts*, die sich Robert und Clara Schumann schon länger gewünscht hatten. Die technisch an-

spruchsvolle Solobearbeitung des Einzelsatzes war als Geschenk für Clara Schumann zunächst nur für den privaten Gebrauch bestimmt.⁴ Dagegen hatte Brahms selbst das Arrangement der *Gavotte* bereits mehrfach öffentlich gespielt, bevor er es für Clara Schumann niederschrieb. Durch die Aufnahme in ihre Konzertprogramme und durch mehrere Ausgaben bei Senff sowie englischen und dänischen Verlagen wurde das Stück später weithin bekannt. In diese erste Gruppe von Arrangements gehören auch zweihändige Klavierfassungen einiger Stücke, die Brahms nachweislich spielte, aber möglicherweise nie aufzeichnete: Bearbeitungen der *Toccata F-Dur BWV 540/1* (Anh. Iib Nr. 1), der *Fantasie G-Dur BWV 572* (*BraWV* deest) und anderer Orgelwerke von Bach, des Finalsatzes des *Streichquartetts C-Dur op. 59 Nr. 3* von Beethoven (Anh. Iib Nr. 2) sowie zweier *Märsche C-Dur op. posth. 121, D 968B*, und des *Scherzos* aus dem *Oktett F-Dur op. posth. 166, D 803*, von Schubert (Anh. Iib Nr. 3 und 4).

Bei der zweiten Kategorie von Solo-Arrangements handelt es sich um Studien nach Werken anderer Komponisten. Diese können grundsätzlich als Abwandlungen der betreffenden Originalkompositionen zum Zweck der Übung bestimmter klaviertechnischer Fertigkeiten beschrieben werden. Dem pianistischen Nutzen, der sich aus der Bewältigung der jeweiligen technischen Herausforderung ziehen lässt, verdanken diese Stücke im We-

¹ Die meisten zweihändigen Arrangements wurden von Theodor Kirchner, Robert Keller und Paul Klengel angefertigt (siehe hierzu Helen Paskins mit Katy Hamilton und Natasha Loges: *Brahms and His Arrangers*, in: *Hamilton/Loges*, S. 178–220). Übersichten der von Brahms selbst erstellten Klavierbearbeitungen eigener und fremder Werke bieten: *BraWV*, S. 777–779; Valerie Woodring Goertzen: *The Piano Transcriptions of Johannes Brahms*, Ph. D. Dissertation, University of Illinois, 1987, S. 15–23; *Draheim, Brahms als Bearbeiter*. Aus der mittlerweile umfangreichen Literatur über Brahms' Bearbeitungen sei auf die neueren Beiträge von Michael Struck, Robert Pascall und Valerie Woodring Goertzen in *Hamilton/Loges* sowie auf die Einleitungen in den Arrangement-Editionen der *JBG* hingewiesen.

² *Briefwechsel X*, S. 143.

³ Michael Struck bezeichnete derartige Arrangements metaphorisch als „Übersetzungen“ oder „Surrogate“ der Originalwerke, siehe: *Werk-Übersetzung als Werk-Alternative? Johannes Brahms' Klavierbearbeitungen eigener Werke*, in: *Edition und Übersetzung. Zur wissenschaftlichen Dokumentation des interkulturellen Texttransfers. Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition*, 8. bis 11. März 2000, hrsg. von Bodo Plachta und Winfried Woesler (= *Beihefte zu editio*, Bd. 18), Tübingen 2002, S. 447–464; *Surrogat und Hybris – Wirkungsbereiche des Klaviers im Umfeld tradierter Gattungen: Johannes Brahms' vierhändige Arrangements eigener Werke und Charles Valentin Alkants Douze études op. 39*, in: *Musik, Wissenschaft und ihre Vermittlung. Bericht über die internationale Musikwissenschaftliche Tagung Hannover 2001*, hrsg. von Arnfried Edler und Sabine Meine, Augsburg 2002, S. 119–135.

⁴ In analoger Weise erstellte Brahms für Clara Schumann im Jahr 1860 ein zweihändiges Arrangement des Variationensatzes aus seinem *Streichsextett Nr. 1 op. 18*, welches zu Lebzeiten des Komponisten ebenfalls unveröffentlicht blieb (*BraWV*, S. 65).

sentlichen ihre Existenz. Arrangements dieser Art sind die ersten vier *Studien* Anh. Ia Nr. 1/I–IV (*Etüde nach Chopin*, *Rondo nach Weber* und *Presto nach Bach* in zwei Bearbeitungen) und die *Etüde nach Czerny* (Anh. Va Nr. 17). Die Bearbeitung der *Chaconne* aus Bachs *Partita d-Moll für Violine solo* BWV 1004 für die linke Hand allein (Anh. Ia Nr. 1/V) gehört in beide Kategorien, denn sie ist nicht nur geeignet, Kraft und Flexibilität der linken Hand zu entwickeln, sondern ermöglicht dem Pianisten (wie bereits Brahms selbst) auch ein ‚violinmäßiges‘ Spiel dieses bedeutenden Stücks auf dem Klavier.⁵ Dass Brahms ausdrücklich die Titelformulierung „Chaconne von Bach“ – statt „nach Bach“ – wünschte,⁶ weist darauf hin, dass sich dieses Arrangement für ihn in der Hinsicht von den vier anderen *Studien* unterschied.

Im vorliegenden Band werden zunächst die von Brahms selbst veröffentlichten Arrangements abgedruckt: die fünf *Studien* Anh. Ia Nr. 1/I–V (erschieden 1869 [Nr. I/II] und 1878 [Nr. III–V]) sowie die *Gavotte* Anh. Ia Nr. 2 (erschieden 1871). Die übrigen, zu Lebzeiten des Komponisten unpublizierten Bearbeitungen schließen sich in chronologischer Reihenfolge an: die der *Etüde* von Czerny Anh. Va Nr. 17 (entstanden ca. 1852), die des *Scherzos* von Schumann Anh. Ia Nr. 7 (1854) und die des *Gratieux sans Lenteur* von Gluck Anh. Va Nr. 19 (wohl 1856/57). Diejenigen zweihändigen Arrangements, welche Brahms nachweislich auf dem Klavier spielte, aber vermutlich nie schriftlich notierte, können bedauerlicherweise nicht ediert werden. Einige dieser Fälle, in denen immerhin Sekundärquellen (Programmzettel, Aufführungsberichte, Notenexemplare mit Eintragungen und sogar eine Tonaufzeichnung) vorhanden sind, werden jedoch im Rahmen dieser Einleitung vorgestellt.⁷ Die Bearbeitungen von vier *Ländlern* Franz Schuberts (D 814) für Klavier zu zwei Händen, die im *BraWV* noch Brahms zugeschrieben wurden (Anh. Ia Nr. 6), stammen nach neueren Erkenntnissen vom Wiener Verleger J. P. Gotthard und wurden darum in den vorliegenden Band nicht aufgenommen.⁸ Das in Brahms' Nachlass handschriftlich überlieferte Arrangement von Schuberts *Impromptu Es-Dur op. 90 Nr. 2*, D 899, welches im *BraWV* unter den „Zweifelhaften und untergeschobenen Werken“ angeführt wird (Anh. IV Nr. 2), bleibt ebenfalls aus der Edition ausgeschlossen, da eine Urheberschaft von Brahms nicht hinreichend belegt werden kann.⁹

Die sechs vom Komponisten selbst veröffentlichten Arrangements (Anh. Ia Nr. 1 und 2) erschienen innerhalb der alten Brahms-Gesamtausgabe (*Sämtliche Werke*) in Band 15, der außerdem die Erstpublikation des Brahms damals vermutungsweise zugeschriebenen Schubert-Arrangements Anh. IV Nr. 2 enthält. Der von Eusebius Mandyczewski unterzeichnete Revisionsbericht ist auf „Herbst 1927“ datiert, doch kam der Band offenbar erst im Januar 1928 als letzter von insgesamt 26 Gesamtausgabenbänden heraus.¹⁰ Als Quellen hatten dieser Edition Brahms' Handexemplare aller sechs Stücke sowie die Autographe des *Rondos nach Weber* und der *Chaconne von Bach* im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien bzw. im damaligen Besitz von Paul

Wittgenstein in Wien gedient.¹¹ Die drei weiteren Arrangements nach Werken Czernys, Schumanns und Glucks sind in den *Sämtlichen Werken* nicht erschienen. Die beiden letzteren wurden 1983 bzw. 1988 von Joachim Draheim herausgegeben;¹² das erstere wird im vorliegenden Band erstmals publiziert.

Fünf Studien für Klavier Anh. Ia Nr. 1

Im April 1869 veröffentlichte Brahms zwei *Studien* für Klavier, die auf Frédéric Chopins *Etüde f-Moll op. 25 Nr. 2* bzw. auf dem *Rondo-Finale* aus Carl Maria von Webers *Klaversonate C-Dur op. 24* basierten. Im Dezember 1878 erweiterte er die Serie zu fünf Stücken, indem er zwei Arrangements des *Prestos* aus Johann Sebastian Bachs *Sonate g-Moll für Violine solo* BWV 1001 und eine Bearbeitung der *Chaconne* aus der *Partita d-Moll für Violine solo* BWV 1004 für die linke Hand allein folgen ließ. Diese fünf Arrangements sind nicht nur anspruchsvolle klaviertechnische Übungsstücke, sondern auch Kompositionsstudien, in denen sich Brahms mit Werken älterer Komponisten auseinandersetzte. Hinsichtlich ihrer Verbindung von technischen und künstlerischen Aspekten sind die *Studien* mit den *Etüden* Chopins vergleichbar – auch wenn Chopin keine fremden Vorlagen verwendet hatte. In seiner Umarbeitung der *f-Moll-Etüde* aus *op. 25* setzte Brahms Chopins Melodie in Sexten und Terzen, was auch Änderungen des Parts der linken Hand erforderte. Er erweiterte das Stück an mehreren Stellen, so dass sein Arrangement insgesamt 18 Takte länger wurde als das Original. Das *Rondo*-Arrangement und die Bearbeitung der *Chaconne* sind Übungsstücke vor allem bzw. ausschließlich für die linke Hand. In den beiden *Presto*-Bearbeitungen übertrug

⁵ Siehe Brahms' bemerkenswerten Brief über die *Chaconne* an Clara Schumann vom Juni 1877 (Zitat auf S. XX).

⁶ Siehe S. 81.

⁷ Siehe S. XXXI–XLIII.

⁸ Siehe hierzu Johannes Behr: *Franz Schuberts 20 Ländler D 366 / D 814 – nicht bearbeitet von Johannes Brahms*, in: *Die Musikforschung*, Jg. 64 (2011), Nr. 4, S. 354–363. Auch die Brahms irrtümlich zugeschriebenen vierhändigen Bearbeitungen der 16 *Ländler* D 366 Nr. 1–16 (*BraWV*, Anh. Ia Nr. 6) stammen von J. P. Gotthard und fanden darum keinen Eingang in den betreffenden Band (*JBG, Arrangements fremder Werke I*).

⁹ Siehe S. XLIII–XLV mit Abbildung 5.

¹⁰ *Sämtliche Werke, Studien und Bearbeitungen*, Revisionsbericht auf S. [III]–V. Das Exemplar in A-Wgm (ohne Signatur) trägt den Eingangsvermerk von Mandyczewski: „eingelangt am 28. Januar 1928“; das Exemplar in D-B (DMS 202882) trägt zwar die Inventarnummer „M.1927.3268“, traf aber erst am 27. März 1928 in der Bibliothek ein (Auskunft von Marina Schieke-Gordienko).

¹¹ Im *BraWV* (S. 620) heißt es irrtümlich, auch die abschriftliche Stichvorlage der *Gavotte* Anh. Ia Nr. 2 sei „als Vorlage [= Quelle] für die GA herangezogen“ worden.

¹² *Draheim, Brahms und Freunde*, S. 2–13; *Draheim, Pianoforte*, S. 111 f.

Brahms die Violinstimme zuerst der rechten und dann der linken Hand. Mit Ausnahme der *Chaconne* sind alle für die *Studien* verwendeten Vorlagen „Perpetuum mobile“-Sätze, wie es überhaupt bei den meisten der im vorliegenden Band enthaltenen Bearbeitungen der Fall ist.

**I. Étude f-Moll op. 25 Nr. 2 von Frédéric Chopin,
II. Rondo aus der Klaviersonate C-Dur op. 24 von
Carl Maria von Weber,
Arrangements für Klavier zu zwei Händen**

Entstehung und frühe Aufführungen

Das Arrangement des *Rondos* aus Webers *Klaviersonate* op. 24, eines vom Komponisten selbst „L'Infatigable“ („das Unermüdlliche“) genannten Satzes,¹³ ist die älteste der fünf *Studien*, entstanden während der Zeit seines Unterrichts bei Eduard Marxsen in Hamburg. Florence May zitiert einen Bericht von Brahms' Lehrer:

„Eines Tages gab ich ihm eine Komposition von Weber [...] und ging sie gründlich durch mit ihm. Bei der folgenden Stunde spielte er sie mir so tadellos und genau vor, wie ich es nur wünschen konnte, so daß ich ihn loben mußte. ‚Ich habe sie auch auf andere Art geübt‘, meinte er, und er spielte mir die Stimme der rechten Hand mit der Linken.“¹⁴

Auch wenn Brahms nach Mays Darstellung sein Arrangement entweder nach einer gedruckten Ausgabe der Weber-Sonate oder auswendig spielte, zeichnete er es doch auf, was entweder zur Vorbereitung der von Marxsen beschriebenen Unterrichtsstunde oder kurze Zeit später erfolgt sein kann. Das erhaltene Autograph ist auf März 1852 datiert.¹⁵ Vorlage des Arrangements mag die bei Leidesdorf zwischen 1827 und 1832 erschienene Ausgabe der Klaviersonate Webers in Brahms' eigenem Besitz gewesen sein, die sich heute in seinem Nachlass im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindet.¹⁶ In seinem Arrangement verlegte Brahms Webers fortlaufende Sechzehntelkette in die linke Hand und schuf oberhalb (und stellenweise unterhalb) der Melodie für die rechte Hand einen neuen Part, welcher die harmonische und rhythmische Struktur der Vorlage widerspiegelt. Es handelt sich jedoch nicht um eine rein mechanische Übung, denn Brahms formte auch die übernommene Melodie um, indem er an einigen Stellen Umkehrungen bzw. Notenänderungen vornahm. Es ist nicht bekannt, dass Brahms das *Rondo* – in Webers Originalfassung oder in der Bearbeitung – jemals öffentlich aufgeführt hätte; aber die Tatsache, dass Clara Schumann im Herbst 1854 damit begann, Webers *Rondo* in Konzerten zu spielen, legt die Vermutung nahe, dass sie Brahms' Arrangement während seines Besuchs in Düsseldorf im Oktober 1853 oder während seines längeren dortigen Aufenthalts nach Robert Schumanns Selbstmordversuch im Februar 1854 kennengelernt haben mag.¹⁷

Der früheste Hinweis auf das Arrangement der Chopin-*Étude* ist Brahms' Aufführung am 11. November 1868 in einem Konzert, das er mit Julius Stockhausen in

Hamburg gab.¹⁸ Es ist allerdings anzunehmen, dass es sich auch bei der „Étude“ von Chopin, die Brahms in einem Konzert mit Stockhausen in Bremen vier Tage zuvor spielte, bereits um dieses Arrangement handelte.¹⁹ Brahms trug es außerdem am 19. März 1869 in einem weiteren Konzert beider Künstler in Budapest vor.²⁰ Ein von Brahms am 22. September 1883 im Hause Rudolf von Beckeraths in Wiesbaden gespieltes Stück, das Beckerath als „Nocturne von Chopin in Sexten arrangiert“ bezeichnete, dürfte in Wirklichkeit ebenfalls die Bearbeitung der *Étude* gewesen sein.²¹

In seinem eigenhändigen Werkverzeichnis notierte Brahms für das Arrangement der *Étude* den Entstehungsort „Wien“.²² Da er sich dort erstmals ab Mitte September 1862 aufhielt,²³ kann die Bearbeitung nicht vor diesem Zeitpunkt angefertigt worden sein. Eine schriftliche Aufzeichnung lag spätestens am 26. Januar 1869 vor, an welchem Tag Brahms die autographe Stichvorlage an den Verleger Bartholf Senff schickte.²⁴ Bereits im Spätherbst 1868, zur Zeit der erwähnten öffentlichen Aufführungen, muss das Arrangement existiert haben, wenn auch noch nicht notwendig in schriftlich fixierter Form. Auf eine vermutlich noch frühere Entstehung weist folgender Zusammenhang hin: Als Brahms dem Verleger Senff am 21. Januar 1869 die beiden *Studien* nach Chopin und Weber anbot, schrieb er: „Beide Witze sind schon recht bekannt geworden u. wie mir Hr. Kleinmichel erzählte, die Étude schon in Kopenhagen recht ungeschickt nachgemacht u. gestochen. Um den

¹³ Friedrich Wilhelm Jähns: *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämtlichen Compositionen* [...], Berlin 1871 (Reprint Berlin 1967), S. 161. Dass schon Weber diesen Satz aus seiner 1812 komponierten *Klaviersonate* op. 24 als pianistische Studie verwendete, geht aus einem Brief von 1814 hervor: „In den letzten Tagen meiner Krankheit habe ich mich damit amüsirt, das Rondo meiner Sonate in C aus dem eis zu spielen als Studium.“ (ebenda)

¹⁴ May 1911 I, S. 64 f.; vgl. Kalbeck II/1, S. 70 f.

¹⁵ Siehe Quellenbeschreibung, S. 64, Quelle A₁.

¹⁶ Siehe Quellenbeschreibung, S. 64, Quelle CMvW.

¹⁷ In Clara Schumanns Konzertprogrammen sind sieben Aufführungen des *Rondos* aus Webers *Klaviersonate* C-Dur während der Jahre 1854–1856 in Deutschland und Wien nachweisbar; ein nicht näher bezeichnetes *Rondo* von Weber, welches sie am 19. Oktober 1854 im Leipziger Gewandhaus spielte, könnte ebenfalls dieses Stück gewesen sein (*Schumann-Konzertprogramme*).

¹⁸ Hofmann, *Chronologie*, S. 113 f.; anonyme Rezension in: *Signale*, Jg. 26, Nr. 50 (19. November 1868), S. 1031: „Die Umarbeitung der Chopin'schen Fmoll-Etude in Sexten und Terzen müssen wir als ein für die Oeffentlichkeit nicht gerade glückliches Experiment erachten, die einfache Etude klingt jedenfalls reiner.“

¹⁹ Hofmann, *Chronologie*, S. 113.

²⁰ Ebenda, S. 118 f.

²¹ Ebenda, S. 228 f.; Stephenson, *Beckerath* 2000, S. 48.

²² A-Wst, H.I.N. 32866, Bl. 4v: „*Studien* f. Pf: 1. Étude n. Chopin [mit Bleistift:] Wien / 2. Rondo n. Weber [mit Bleistift:] Hbg. [rechts:] Senff 20 Fr. / (England:)“; vgl. Orel, *Werkverzeichnis*, S. 537.

²³ Hofmann, *Zeittafel*, S. 58.

²⁴ Siehe S. XVI.

Autorruhm dieser Witze will ich nun nicht kommen.“²⁵ Bei der erwähnten Nachahmung handelte es sich zweifellos um eine Bearbeitung derselben *Etüde* Chopins von Edmund Neupert, die 1868 bei Horneman & Erslev in Kopenhagen erschienen war.²⁶ Auch dieses Arrangement erweitert den Part der rechten Hand durchgehend zu Doppelgriffen und ähnelt insofern der Brahms'schen Fassung prinzipiell, weicht aber im Detail von dieser deutlich ab. Offenkundig hatte Neupert nur die Idee einer Bearbeitung in Doppelgriffen von Brahms übernommen, was darauf schließen lässt, dass er das Arrangement einmal von Brahms vorgetragen gehört hatte.²⁷ Möglicherweise fand ein solches Vorspiel im März 1868 während des Konzertaufenthalts von Brahms und Julius Stockhausen in Kopenhagen statt, wo der Pianist und Komponist Edmund Neupert zu jener Zeit als Klavierlehrer am Konservatorium wirkte.²⁸ Auf den Programmen der drei Kopenhagener Konzerte am 17., 21. und 24. März stand die *Etüde* zwar nicht,²⁹ doch kann sie in diesen Tagen auf einer privaten Gesellschaft von Brahms gespielt worden sein. Die selbstverständliche Erwähnung Neuperts in einem Brief Stockhausens an Brahms vom 1. April 1868 („Neupert spielt Sonnabend.“³⁰) verweist jedenfalls darauf, dass unmittelbar zuvor in Kopenhagen eine persönliche Begegnung stattgefunden hatte. Es ist somit anzunehmen, dass Brahms' Arrangement von Chopins *Etüde op. 25 Nr. 2* spätestens im Frühjahr 1868 in klingender Form existierte, eventuell aber erst um die Jahreswende 1868/69 definitiv ausgearbeitet und niedergeschrieben wurde.³¹

Welche Vorlage Brahms für sein Arrangement nutzte, ist nicht mit Sicherheit zu ermitteln. Chopins *Etüden op. 25* erschienen 1837 nahezu zeitgleich in drei ge-

druckten Ausgaben bei Breitkopf & Härtel in Leipzig (2 Hefte, Plattennummern 5832, 5833), bei Schlesinger in Paris (1 Heft, Plattennummer M.S. 2427) und bei Wessel & Co. in London (2 Hefte, Plattennummern W & C: N° 1832, 1833).³² Alle drei Editionen wurden in der Folge mehrfach nachgedruckt und dabei teilweise korrigiert sowie (bei Breitkopf & Härtel) einmal vollständig neu gestochen.³³ Da Brahms den Notentext der *Etüde* in seiner Bearbeitung tiefgreifend änderte, können minimale Unterschiede in der Akzidentiensetzung und Phrasierung zwischen den französischen, englischen und deutschen Ausgaben bzw. zwischen jeweils einzelnen Auflagen nicht zur Identifizierung der verwendeten Vorlage beitragen. Doch sowohl der Umstand, dass die *Etüde* nur in den Breitkopf & Härtel-Ausgaben wie im Arrangement im Alla-breve-Takt notiert ist, als auch Brahms' Äußerung gegenüber Senff, der Verleger habe vor dem Druck der *Studie* eine Genehmigung von Breitkopf & Härtel einzuholen,³⁴ lassen darauf schließen, dass eine Ausgabe dieses Verlags als Vorlage der Bearbeitung diente. Brahms' Musikaliennachlass im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien enthält keine vor 1869 erschienene Edition der *Etüde f-Moll op. 25 Nr. 2*,³⁵ und auch die eigenhändigen Musikalienverzeichnisse sowie die posthum erstellten Inventare des Brahms-Nachlasses nennen kein solches Exemplar.³⁶ Ersatzweise wird für diese Edition eine wohl in den 1860er Jahren bei Breitkopf & Härtel erschienene Auflage der *Etüden op. 25* herangezogen.³⁷ Eine derartige Ausgabe mag Brahms zu jener Zeit besessen haben, denn es ist kaum anzunehmen, dass er sein Arrangement nach einem Exemplar in einer öffentlichen Bibliothek oder in der Notensammlung eines Freundes anfertigte.

²⁵ Nachweis siehe S. XVI, Anmerkung 41.

²⁶ Titelseite im Flachdruck: *Til Franz Bendel. / ETUDE AF CHOPIN / for Piano / (op. 25 Nr. 2, i f-moll) / transskriberet til / FOREDRAG I CONCERTER / AF / EDMUND NEUPERT. / Forlæggerens Eiendom / KJØBENHAVN. / Emil Erslev (Horneman & Erslev). / Christiania hos H. Neupert. Stockholm hos Abr. Hirsch. / Præs: 36 Sk. / J. L. SI- VERTSEN⁸ TRYK.; S. [2] leer; Notentext im Plattendruck auf S. 3–5; Plattennummer: „710.“; S. [6] leer (Exemplar: DK-Kk, U26; im Internet einsehbar: http://www.kb.dk/e-mat/dod/130021436233_color.pdf). Zur Datierung ins Jahr 1868 gemäß Plattennummer siehe *Fog, Musikverlage*, S. 17.*

²⁷ Die hier erstmals nachgewiesene Bearbeitung Neuperts ist somit nicht im eigentlichen Sinne als „pirated edition“ bzw. „Raubdruck“ zu bezeichnen (Otto Erich Deutsch: *The First Editions of Brahms*, in: *The Music Review*, Jg. 1 [1940], Nr. 2, S. 123–278, hier S. 265; *Hofmann, Erstdrucke*, S. 275).

²⁸ Hugo Riemann: *Musik-Lexikon*, 5. Aufl. Leipzig 1900, S. 785; zum Kopenhagener Aufenthalt siehe Michael Struck: *Skandal in Kopenhagen? Johannes Brahms' Aufenthalt in der dänischen Hauptstadt anno 1868*, in: *Brahms-Studien*, Bd. 17, Tutzing 2014, S. 51–78.

²⁹ *Hofmann, Chronologie*, S. 107 f.

³⁰ *Briefwechsel (Neue Folge) XVIII*, S. 47 f., hier S. 48.

³¹ *Draheim, Brahms als Bearbeiter* (S. 104) datiert das Arrangement ins Jahr 1862, wobei es sich möglicherweise um ein Missverständnis der

(korrekten) Angabe „Wien [nicht vor Herbst 1862]“ im *BraWV* (S. 615) handelt.

³² Krystyna Kobylańska: *Frédéric Chopin. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1979, S. 55.

³³ Siehe hierzu ausführlich Christophe Grabowski und John Rink: *Annotated Catalogue of Chopin's First Editions*, Cambridge 2010, S. 164–184.

³⁴ Briefzitat und Nachweis siehe S. XVI mit Anmerkung 41.

³⁵ Vorhanden sind lediglich drei später erschienene Ausgaben des Stücks: Zum einen besaß Brahms die Chopin-Gesamtausgabe des Verlags Breitkopf & Härtel, dessen Band 2 mit den *Etüden op. 25* erst 1879 herauskam (A-Wgm, XVII 36303; keine Eintragungen in *op. 25 Nr. 2*). Zum anderen handelt es sich um den Abdruck innerhalb einer *Suite* in sechs Sätzen (*Prélude, Scherzino, Nocturne, Valse, Eglogue, Finale*) von V. J. Hlaváč (Carl Simon, Berlin 1881; A-Wgm, VII 28255). Nach Angabe auf der Titelseite kann jeder Satz entweder allein oder mit Chopins *Etüde op. 25 Nr. 2* auf einem zweiten Klavier gespielt werden. Drittens ist eine Edition der *Etüden op. 25* innerhalb der *Classikerausgabe des Wiener Conservatoriums* vorhanden (A-Wgm, VII 27436), die ca. 1880–1885 bei Cranz/Spina in Hamburg/Wien erschien.

³⁶ *Musikalienverzeichnis 1; Musikalienverzeichnis 2*; „Inventur der Musikalien, Handschriften und Bücher nach Johannes Brahms. 1897“ (A-Wgm, 9829/89); „Inventur und Schätzung“ des Brahms-Nachlasses (*D-Hs, Brahms-Archiv*, ohne Signatur).

³⁷ Siehe Quellenbeschreibung, S. 60, Quelle FC.

Als einziges der im vorliegenden Band enthaltenen Arrangements weicht die *Etüde nach Chopin* hinsichtlich der Taktzahl von ihrer Vorlage ab. Wie die untenstehende Übersicht zeigt, verlängerte Brahms das Stück um insgesamt 18 Takte, indem er an den Enden bestimmter Abschnitte den Faden der Melodie dehnte. Diese Streckungen des zeitlichen Verlaufs bilden ein Gegengewicht zur größeren Komplexität des Satzes, die aus der Unterlegung von Chopins Melodie mit Sexten und Terzen resultiert, und lassen außerdem Raum für die Erkundung höherer Register der Klaviatur. Auf diese Weise ist das Arrangement zum einen technisch weit schwerer und zum anderen in einem moderneren pianistischen Idiom gehalten als die *Etüde* Chopins.

Publikation

Der Leipziger Verleger Bartholf Senff hatte 1853/54 Brahms' *Klaviersonate f-Moll op. 5* und *Sechs Gesänge op. 6* veröffentlicht, jedoch im Herbst 1855 die *Vier Balladen op. 10* nicht angenommen,³⁸ worauf er von Brahms zunächst keine Publikationsangebote mehr erhielt. Zur weiteren Distanzierung zwischen Komponist und Verlag trug bei, dass die von Senff herausgegebene Zeitschrift *Signale für die musikalische Welt* eine äußerst negative Rezension von Brahms' Aufführung des *Klavierkonzerts d-Moll op. 15* in Leipzig am 27. Januar 1859 brachte.³⁹ Als Brahms aber im November 1868 wieder einen Brief von Senff mit der Bitte um Werke für seinen Verlag erhielt, reagierte er positiv und stellte in Aussicht, „recht bald Noten schicken zu können“.⁴⁰ Wohl am 21. Januar 1869 bot er dem Verleger seine Arrangements von Chopins *Etüde* und von Webers *Rondo* an und erwähnte in seinem Schreiben bereits den Plan, das Arrangement der *Etüde* auch in die *Große Theoretisch-Praktische Klavierschule* von Sigmund Lebert and Ludwig Stark aufzunehmen:

„Damit ich einstweilen meinen guten Willen zeige offerire ich Ihnen einige Clavier=Witze.
„Studien für das Pianoforte“
1. Etüde nach Chopin.
2. Rondo nach Weber.
Die Etüde (fmoll, op. 25) ist zu einer Sexten und Terzen=Etüde geworden. Wegen dieser wäre vielleicht mit den Hrn. Härtels zu reden. Doch könnte es nicht wohl Anstand haben, da sie sehr schwer u. auch länger geworden ist. Es sind weder in der rechten noch linken Hand dieselben Noten.
Das Rondo ist für die linke Hand obligat arrangirt u. eine treffliche Etüde.
Beide Witze sind schon recht bekannt geworden u. wie mir Hr. Kleinmichel erzählte, die Etüde schon in Kopenhagen recht ungeschickt nachgemacht u. gestochen. Um den Autorruhm dieser Witze will ich nun nicht kommen.

Die Hrn. Lebert u. Stark bitten mich um einen Beitrag zum 3^t Theil ihrer Schule. Würden Sie es nicht nachtheilig, vielleicht vortheilhaft finden, wenn die Chopin=Etüde dort auch erschiene? Natürlich nur mit der ganzen Schule zu verkaufen.
Als Honorar wünschte ich 20 Friedrichdors bei Annahme zu zahlen, 6 Freiexemplare; nun, das sind ja löbliche Eigenschaften der Hrn. Verleger.
M. Adresse ist Hotel Kronprinz an der Aspernbrücke. Wien.
Ich bitte um eine Zeile Antwort ob Ihnen die Kleinigkeit convenirt. Ich bin wirklich so verschuldet (werthen Verlegern) daß ich's nicht absehe.“⁴¹

Am 26. Januar schickte Brahms die Stichvorlagen der *Etüde* und des *Rondos* an Senff und bat darum, seinen Namen nur auf den äußeren Umschlägen abzudrucken und ihm Korrekturabzüge zukommen zu lassen.⁴² Ein Zessionsschein, mit dem er die Verlagsrechte an den beiden *Studien* für alle Länder an Senff übertrug, ist von Brahms unterzeichnet und datiert: „Wien, den 10^{ten} Februar 1869“.⁴³ In seinem Taschenkalender hielt der Komponist im Februar 1869 den Empfang des gewünschten Honorars von 20 Friedrichsdors für „Pianoforte Studien 2 Hefte“ fest.⁴⁴ Die beiden Stücke wurden in den *Signalen* vom 8. März 1869 als „interessante Novitäten, deren Erscheinen nächstens bevorsteht“, angekündigt und am 22. April 1869 unter den „Novitäten der letzten Woche“ angeführt.⁴⁵ Somit bezog sich Brahms' Bemerkung in einem kurzen Brief an Senff vom 23. April – „Für die Studien die Gestern gekommen,

³⁸ *BraWV*, S. 15 f., 18 f., 30; zur Ablehnung der *Balladen* siehe auch *JBG, Klavierstücke*, S. XX f.
³⁹ *Signale*, Jg. 17, Nr. 7 (3. Februar 1859), S. 71 f.
⁴⁰ Brahms an Bartholf Senff, 16. November 1868 (*Briefwechsel XIV*, S. 166 f., hier S. 167). Das vorausgegangene Schreiben von Senff an Brahms ist verschollen. Vgl. auch Brahms' Äußerung vom 13. November 1868 an Rieter-Biedermann: „Seitz hat mir der Tage um Verlagsartikel geschrieben – auch Senff!“ (ebenda, S. 165 f., hier S. 166)
⁴¹ Briefautograph: *D-Hs*, BRA : Bm1 : 77, laut Empfangsnotiz des Verlags am 22. Januar 1869 in Leipzig eingetroffen, also wohl am Vortag abgesandt (vgl. *Briefwechsel XIV*, S. 169 f., hier mit Datierung [20.] Januar 1869).
⁴² *Briefwechsel XIV*, S. 170 f., hier S. 170. Am 12. Februar 1869 ließ Brahms in einem weiteren Schreiben die Bitte folgen, ihm die Korrekturabzüge über den Wiener Verleger J. P. Gotthard zuzusenden (ebenda, S. 173).
⁴³ *CZ-Pnm*, 6. pr. 221/47, Nr. 46.
⁴⁴ *Taschenkalender 1869*.
⁴⁵ *Signale*, Jg. 27, Nr. 23 (8. März 1869), S. 361; Nr. 32 (22. April 1869), S. 507.

Übersicht der einander entsprechenden Abschnitte
in Chopins *Etüde op. 25 Nr. 2* und in Brahms' Arrangement

Chopin	T. 1–19	20–32	33	34–48	49–50	51–56	57	58–63	64–67	68–69
Brahms	T. 1–19+20	21–33+34–35	36+37–39	40–54+55–56	57–58+59	60–65+66–67	68+69	70–75+76–78	79–82+83–85	86–87

besten Dank.“ – offenkundig nicht auf die Korrekturabzüge, sondern bereits auf die Autorexemplare des in der Woche zuvor erschienenen Erstdrucks.⁴⁶

Neben dem Erstdruck beider *Studien*, der bei Senff sowohl in Einzelheften als auch in einer gemeinsamen Ausgabe erschien,⁴⁷ wurde die *Etüde nach Chopin* nahezu zeitgleich auch in die *Große theoretisch-praktische Klavierschule* von Sigmund Lebert und Ludwig Stark aufgenommen, wie Brahms es bereits am 21. Januar 1869 gegenüber Senff angekündigt hatte.⁴⁸ Dieses erstmals 1858 in drei Teilen veröffentlichte Lehrwerk⁴⁹ mit Instruktionen und Übungen zur Entwicklung spezifischer Aspekte der Klaviertechnik sowie einer Reihe von Originalwerken wurde später auf vier Teile erweitert und erlebte bis ins 20. Jahrhundert hinein zahlreiche Auflagen. Brahms' *Etüde nach Chopin* erschien als einer der „Original-Beiträge namhafter Tondichter“ erstmals in der „dritten durchaus vermehrten und verbesserten Auflage“ des vierten Teils, die 1869 herauskam.⁵⁰ Wie es scheint, waren die Herausgeber der *Klavierschule* von dem Sänger Julius Stockhausen auf die *Etüde* aufmerksam gemacht worden, nachdem dieser im Herbst 1868 mit Brahms gemeinsame Konzerte gegeben hatte, in denen das Arrangement erklungen war.⁵¹ Stockhausen, der damals in Stuttgart lebte, wo Lebert und Stark als Klavierprofessoren am Konservatorium wirkten, übernahm in Vertretung von Brahms auch einen Teil der Verhandlungen mit den Herausgebern. Ludwig Stark seinerseits wandte sich an den Originalverleger Senff mit der Bitte, Brahms' Stichvorlage direkt an die Stecherei Röder zu senden, um eine möglichst rasche Drucklegung zu gewährleisten. Ein bisher unveröffentlichter Brief von Stark an Brahms vom 15. Februar 1869 lässt außerdem erkennen, dass die Herausgeber der *Klavierschule* das Arrangement vorläufig nur durch Stockhausens Bericht kannten:

„Hochgeehrter Herr!

Indem ich die mir von Hrn. J. Stockhausen freundlich gebotene Gelegenheit ergreife, um Ihnen durch denselben persönlich die Versicherungen unserer besonderen Hochachtung und unserer herzlichen Dankbarkeit für Ihren der Clavierschule zur Disposition gestellten Beitrag zu überbringen, beehre ich mich Ihnen mitzutheilen, daß wir wegen desselben bereits mit Hrn. Senff ins Vernehmen getreten sind, und denselben, unter gehöriger Sicherstellung bezüglich seines Eigenthumsrechtes, wegen der Dringlichkeit des Druckes ersucht haben, Ihr Manuscript gleich direkt Hrn. Röder, welcher die Noten der Clavierschule druckt, ausfolgen zu lassen. Wir mußten somit vorläufig auf die Freude verzichten, Ihre interessante und verdienstvolle Arbeit kennen zu lernen, und sehen daher mit besonderer Begierde der Correctur entgegen. Sollten Sie selbst eine Revision zu lesen wünschen, so bitten wir um rechtzeitige Nachricht. Indessen beehre ich mich, Sie auch im Namen meines Collegen und Mitverfassers Hrn. S. Lebert höflichst zu grüßen und zeichne mit Hochachtung
Ihr ergebener
Ludwig Stark
Stuttgart, 15. Febr. 1869.“⁵²

Das nahezu identische Stichbild der *Etüde* in der Senff-Ausgabe und in der *Klavierschule* resultiert offenbar

aus der Tatsache, dass der Stich beide Male nach derselben Vorlage, von derselben Stecherei und möglicherweise sogar vom selben Stecher besorgt wurde. Die autographe Stichvorlage war bereits mit den Stechermarkierungen der Zeilen- und Seitenumbrüche für die Senff-Ausgabe versehen worden, als sie für den Stich der *Klavierschule* ein zweites Mal an Röder ging. Notentext-Differenzen zwischen den beiden Ausgaben lassen darauf schließen, dass Brahms zwar für Senff, nicht aber für Lebert/Stark Korrektur gelesen hat.⁵³

Die *Studien* Nr. I und II erreichten das englische Publikum außerdem als Teil eines Sammelbandes, der 1876 bei Augener & Co. in London unter dem Titel *Select Pianoforte Works by Johannes Brahms* erschien und daneben die Opera 9, 10, 21 Nr. 1 und 2, 24, 35 und 39 enthielt.⁵⁴ In einer Besprechung des Bandes vom 1. Februar 1876 in der von Augener selbst herausgegebenen Zeitschrift *Monthly Musical Record* heißt es:

„It has frequently been a matter of complaint that one can only make acquaintance with the works of living authors at a considerable expense, owing to the comparatively high prices charged in consequence of their being protected by copyright. In the case of Brahms [...] such an objection has to a great extent been removed by the publication in a cheap form of the volume before us.“⁵⁵

Es ist anzunehmen, dass Augener die Lizenz zum Nachdruck der betreffenden Werke für den englischen Markt von den beteiligten Verlagen Breitkopf & Härtel, Rieter-Biedermann und Senff erworben hatte; zumindest im Falle Senffs spricht dafür die Nennung Augeners als Partnerverlag auf dem Sammeltitel der *Fünf Studien* ab 1878.⁵⁶ Dass aber Brahms an der Vorbereitung dieser Ausgabe nicht beteiligt war, geht aus seinem Brief an Simrock vom 12. August 1877 hervor:

⁴⁶ Briefautograph: RUS-SPsc, F.956, op.2 Nr.57 (vgl. *Briefwechsel* XIV, S. 179). Eine auf „April 1869“ datierte Anzeige beider *Studien* als „durch alle Musikalienhandlungen und Buchhandlungen zu beziehen“ erschien in: *Signale*, Jg. 27, Nr. 35 (13. Mai 1869), S. 560; eine Rezension von „L. K.“ folgte in Nr. 52 (11. Oktober 1869), S. 820. In *Hofmeister, Monatsbericht* wurden die *Studien* im Juni 1869 angezeigt (S. 103).

⁴⁷ Siehe Quellenbeschreibung, S. 61, 65 f., jeweils Quellen E_{1a} und E_{1b}.

⁴⁸ Siehe S. XVI.

⁴⁹ Siehe *Hofmeister, Monatsbericht*, August 1858, S. 123.

⁵⁰ Siehe Quellenbeschreibung, S. 62, Quelle Z₁.

⁵¹ Siehe S. XIV.

⁵² A-Wgm, Nachlass Johannes Brahms, Briefe Ludwig Stark an Johannes Brahms 329, 1.

⁵³ Siehe Quellenbeschreibung, S. 62, Quelle Z₁. Es ist keine weitere Korrespondenz zwischen Stark oder Lebert und Brahms bekannt, der in einem späteren Brief an Stockhausen von jenen beiden als „berühmten Clavier-Lehrer-Firmen-Inhabern (weil ich sie nicht gern als Clavier-Lehrer lobe)“ sprach (*Briefwechsel (Neue Folge)* XVIII, S. 69 f.). Es gibt keinen Beleg dafür, dass sich jemals ein Exemplar der *Klavierschule* in Brahms' Notensammlung befand.

⁵⁴ Siehe Quellenbeschreibung, S. 63, Quelle D₁.

⁵⁵ *Monthly Musical Record*, Jg. 6, [Nr. 2] (1. Februar 1876), S. 25.

⁵⁶ Siehe Quellenbeschreibung, S. 68, *Studie* Nr. III, Quelle E₁.

„Augener bat mich m. Sachen für ihn zu revidiren u. als ich ihm schrieb, ich hätte leider nicht genügend Interesse für dieselben, schickte er mir blos 20 £! Ich wußte mich einstweilen nicht zu benehmen.“⁵⁷

Eine spätere Auflage des englischen Bandes, gedruckt von denselben Platten, jedoch mit neuer Titelseite und dem französischen Titel *Œuvres choisies pour piano par J. Brahms*, erschien Anfang Februar 1884.⁵⁸ Obwohl die neue Titelseite den Hinweis „Revus par l’auteur“ enthielt, entsprach dies offenkundig nicht der Wahrheit. Dennoch trug der Sammelband zur Verbreitung von Brahms’ Klavierwerken in England bei. Der *Monthly Musical Record* vom 1. Oktober 1881 nennt die *Select Pianoforte Works* unter den Notenmaterialien, die an der Harrow Music School in London verwendet wurden.⁵⁹

III./IV. Presto aus der Sonate g-Moll für Violine solo (BWV 1001) von Johann Sebastian Bach, erstes und zweites Arrangement für Klavier zu zwei Händen

V. Chaconne aus der Partita d-Moll für Violine solo (BWV 1004) von Johann Sebastian Bach, Arrangement für die linke Hand allein

Entstehung und Publikation

Schon unmittelbar nach Empfang der Stichvorlagen der ersten beiden *Studien* scheint Senff in einem (verschollenen) Brief bei Brahms angefragt zu haben, ob später noch weitere Stücke ähnlicher Art zu erwarten seien. In seinem kurzen Antwortschreiben an Senff vom 12. Februar 1869, dem vermutlich der Zessionsschein vom 10. Februar für *Etüde* und *Rondo* beilag, bemerkte Brahms: „Eine Fortsetzung der Studien ist ja so möglich als wahrscheinlich.“⁶⁰ Doch musste der Verleger bis zum 7. November 1878 warten, ehe er eine solche Fortsetzung mit folgendem Brief des Komponisten erhielt:

„Haben Sie etwa Lust beiliegende Blätter in unsre Studien für Pf: aufzunehmen? Die Stücke sind nicht so ausnehmend schwer wie die ersten, dagegen dem Pianisten so nützlich u. nützlich wie ein Butterbrod dem Menschen. Wäre Ihnen ein Honorar von 800 Mark so sehr zu viel als mir zu wenig?

Ueber den Titel bin ich nicht recht klar. Die 2 ‚Presto‘ sind 2 verschiedene Bearbeitungen desselben Bach’schen Stückes. Sie erscheinen wohl am besten zusammen, in einem Heft, als a, b (oder ohne a, b[]).

Also: Nr 3 a } Presto nach Bach.
(?Nr 4?) „b”
(?Oder wie?)

Nr 4 Chaconne von J. S. Bach
(oder 5?) für die linke Hand allein.

Eine weitere Schwierigkeit ist bei Nr 3 das Umwenden. Sie sehen der Copist hat es geschickt gemacht. Kann jedes Presto auf 4 Seiten kommen? Links anfangen, der erste Theil ¶ auf 2 Seiten u. der zweite Theil gleichfalls? Der ganze Spaß wäre verdorben wenn mitten im Theil umgeblättert werden müßte.

In der Chaconne aber hat die rechte Hand weiter nichts zu thun.

Paßt Ihnen aber m. Schreiberei nicht so bitte ich sehr, sich nicht zu geniren u. einfach zurückzuschicken.“⁶¹

Die mitgesandten Stichvorlagen der Nummern III–V waren Abschriften des Karlsruher Kopisten Josef Füller, dessen Dienste Brahms von spätestens 1866 an mehrfach in Anspruch genommen hatte; die drei Bach-Studien waren als möglicherweise letzte Kopien Füllers für Brahms wohl im September/Oktober 1877 entstanden.⁶² In Beantwortung eines verschollenen Schreibens von Senff, mit welchem dieser die neuen *Studien* zur Publikation annahm, schickte Brahms am 11. November 1878 die Zessionsscheine zurück und äußerte sich noch einmal zum Titel der *Chaconne* und zu den Wendestellen in den beiden *Presto*-Sätzen.⁶³ Anfang Dezember dürfte Brahms in die (erhaltenen) Korrekturabzüge seine letzten Korrekturen und Änderungen eingetragen haben, deren Ausführung in den Platten durch die Stecherei bis

⁵⁷ Briefautograph: D-BNsa, SN 157 / 156 (vgl. *Briefwechsel* X, S. 45 f., hier S. 46, mit falscher Wiedergabe des Namens „Augener“ als „Angerer“ und irreführendem Hinweis auf „Gottfried Angerer, Gesangsvereinsdirigent in Zürich“; außerdem falsche Währungsangabe „Lire“ statt Pfund-Zeichen £); vgl. auch Brahms’ Brief an Simrock vom 13. Dezember 1886 (*Briefwechsel* XI, S. 134–136; hier ebenfalls „Angerer“ statt „Augener“).

⁵⁸ Siehe Quellenbeschreibung, S. 63, Quelle D₂. Anzeige unter den „Novelties Published February 1st, 1884, by Augener & Co.“ in: *Monthly Musical Record*, Jg. 14, [Nr. 2] (1. Februar 1884), S. 48. In Jg. 11, [Nr. 10] (1. Oktober 1881), S. 200, war der Band noch mit seinem englischen Titel *Select Pianoforte Works* bezeichnet worden; in den Jahrgängen 12 und 13 (1882 und 1883) findet sich keine Erwähnung der Ausgabe.

⁵⁹ *Monthly Musical Record*, Jg. 11, [Nr. 10] (1. Oktober 1881), S. 200.

⁶⁰ Briefautograph: RUS-SPsc, F.956, op.2 Nr.57 (vgl. *Briefwechsel* XIV, S. 173). In seiner Rezension der ersten beiden Nummern in den *Signalen* (siehe S. XVII, Anmerkung 46) schrieb der Verfasser „L. K.“, Brahms beabsichtige offenbar, „unter obigem Titel eine Sammlung von Stücken herauszugeben“, was vielleicht als Ermunterung dazu intendiert war.

⁶¹ Briefautograph: RUS-SPsc, F.956, op.2 Nr.57; von Brahms offenbar irrtümlich auf „Oct. 78.“ datiert, laut Eingangsvermerk am 7. November 1878 eingetroffen und demnach wohl am Vortag abgesandt (vgl. *Briefwechsel* XIV, S. 296 f.). Brahms’ Charakterisierung der Stücke ging leicht verändert in eine Ankündigung der „drei neue[n] Hefte unter der Presse“ in den *Signalen* ein (Jg. 36, Nr. 63 [= 6. von 8 November-Nummern 1878], S. 1001): „Diese neuen Studien sind nicht so ausnehmend schwer wie die früheren, dagegen dem Pianisten so nötig und nützlich, wie das tägliche Brod dem Menschen.“ Am 7. Mai 1879 schrieb Brahms an seinen Hauptverleger Fritz Simrock und erläuterte, weshalb er die *Studien* bei Senff publizierte: „Die kleinen Stücke konnte ich doch nur als Fortsetzung der Sammlung geben.“ (*Briefwechsel* X, S. 116)

⁶² Siehe *BraWV*, S. 813 (Verzeichnis der Kopisten); *Hofmann*, *Stichvorlagen* (zu einigen seither neu aufgefundenen Abschriften von Füller und anderen Kopisten). Die früheste bekannte Abschrift Füllers ist diejenige der *Walzer op. 39* in ihrer vierhändigen Fassung (von Brahms am 15. April 1866 an Rieter-Biedermann gesandt, siehe *BraWV*, S. 139); der letzte Hinweis auf eine Tätigkeit für Brahms ist dessen briefliche Bitte an Otto Dessoff in Karlsruhe vom 9. Oktober 1877, Füller für geleistete Kopierdienste zu bezahlen (*Briefwechsel* XVI, S. 164). Hierbei dürfte es sich unter anderem um die drei neuen *Studien* gehandelt haben (siehe Quellengeschichte, S. 79).

⁶³ Siehe Quellengeschichte, S. 81 mit Anmerkung 111.

zum 16. Dezember abgeschlossen sein sollte.⁶⁴ Brahms erhielt für die drei neuen *Studien* ein Gesamthonorar von 800 Mark und trug eine entsprechende Notiz in seinem Taschenkalender auf der November-Seite 1878 ein.⁶⁵ Senff kündigte die *Studien* Nr. III–V in den *Signalen* in einer redaktionellen Mitteilung von Mitte bis Ende November und in einer Verlagsanzeige von Anfang Dezember jeweils als „unter der Presse“ befindlich an.⁶⁶ Ende Januar 1879 wurden sie in einem „Rückblick auf das Musikjahr 1878“ sowie in einer Liste „Bei der Redaction der ‚Signale‘ eingegangene Musikalien [...]“ erwähnt;⁶⁷ sie dürften somit noch kurz vor Ende des Jahres 1878 herausgekommen sein.

Die drei *Studien* nach Werken Bachs basieren auf zwei einzelnen Sätzen aus den *Sechs Sonaten und Partiten für Violine solo*: dem vierten Satz (*Presto*) aus der *Sonate* Nr. 1 g-Moll BWV 1001 und dem fünften Satz (*Ciaccona*) aus der *Partita* Nr. 2 d-Moll BWV 1004. Im Fall des *Prestos* arbeitete Brahms zwei unterschiedliche Arrangements aus. Einmal setzte er Bachs Melodie in Sechzehntelnoten in die rechte Hand und fügte eine zweite Stimme „Note gegen Note“ für die linke Hand hinzu. Das andere Mal ging er umgekehrt vor, indem er die übernommene Melodie in die linke Hand verlegte und eine neue kontrapunktierende Stimme für die rechte Hand schuf. Auf diese Weise stellen die beiden Arrangements (über den pianistischen Aspekt hinaus) zwei unterschiedliche Lösungen derselben Kompositionsübung dar.

Am 28. November 1873 hatte Brahms in einem Schreiben an Fritz Simrock darum gebeten, ihm „aus Ihrem Verlag die 3 Solosonaten für Violine von Bach beizulegen – oder haben Sie jetzt alle 6 gedruckt?“⁶⁸ Er bezog sich dabei auf die erstmals 1802 bei N. Simrock in Bonn erschienene Ausgabe *Tre Sonate per il Violino solo senza Basso*, die ungeachtet ihres Titels alle sechs *Sonaten und Partiten* enthielt.⁶⁹ Auf seine Bitte hin dürfte Brahms dasjenige Exemplar einer späteren Auflage dieser Ausgabe erhalten haben, welches sich heute in seinem Nach-

lass im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindet.⁷⁰ Es enthält Eintragungen unter anderem im *Presto* und in der *Chaconne*, die Brahms' eingehende Beschäftigung mit diesen Sätzen erkennen lassen.

Vermutlich erstellte Brahms seine Bearbeitungen des *Prestos* und der *Chaconne* nicht sofort nach Erhalt der Simrock-Ausgabe. Erst am 23. April 1877 schickte er die *Presto*-Arrangements („eine Klavieretüde ‚nach Bach‘ [...], die mir recht lustig zu üben scheint“) an Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg und sandte am Tag darauf eine weitere Handschrift an Clara Schumann.⁷¹ Heinrich von Herzogenberg antwortete am 27. April enthusiastisch: „Die Bachsche Bearbeitung ist prachtvoll, kann von uns Sterblichen bis jetzt aber nur vierhändig, und das kaum, bewältigt werden! Wird das auch gestochen? Oder kann man's abschriftlich ‚beziehen‘?“⁷² Clara Schumann schrieb am 6. Juni: „Das Bachsche *Presto* studiere ich tüchtig und kann es ziemlich, in der Umkehrung aber noch nicht – es ist eine harte Nuß, der Kern aber doppelt und dreifach lohnend, Deine Bearbeitung so interessant, daß ich immer wieder staune; Bach selbst könnte es nicht schöner gemacht haben.“⁷³ Im Herbst 1877 befanden sich Manuskripte der Bearbeitungen des *Prestos* („Etüde nach Bach“) und offenbar auch der *Chaconne* zeitweise in den Händen von Theodor Billroth.⁷⁴

Joseph Joachim war einer der ersten Geiger, die Bachs *Sonaten und Partiten für Violine solo* öffentlich aufführten. Er spielte die Sätze *Adagio* und *Fuge* aus der *Sonate* g-Moll BWV 1001 bei zahlreichen Gelegenheiten, so bereits als knapp Dreizehnjähriger am 7. Juni 1844 in London.⁷⁵ Es ist darum anzunehmen, dass Brahms durch das Spiel seines Freundes mit dieser Sonate vertraut war. Die *Chaconne* aus der *Partita* d-Moll BWV 1004 war in Joachims Repertoire ein zentrales Stück, welches Brahms im Laufe von 24 Jahren bis Sommer 1877 etliche Male von ihm öffentlich vorgetragen gehört hatte.⁷⁶ Bei einem Philharmonischen Konzert in Hamburg, das am 22. November 1856 als Gedächtnisfei-

⁶⁴ Siehe Quellengeschichte, S. 81 mit Anmerkung 115.

⁶⁵ *Taschenkalender* 1878.

⁶⁶ *Signale*, Jg. 36, Nr. 63 (= 6. von 8 November-Nummern 1878), S. 1001; Nr. 66 (= 1. von 7 Dezember-Nummern 1878), S. 1056. Die letztere Anzeige nennt für die drei *Studien* ausschließlich einen Sammelpreis von „4 M.[ark]“, der jedoch auf keiner Titelseite einer zu Brahms' Lebzeiten gedruckten Ausgabe nachzuweisen ist (siehe Quellenbeschreibung, S. 67–74).

⁶⁷ *Signale* Jg. 37, Nr. 11 (= 11. von 12 Januar-Nummern 1879), S. 162; Nr. 12 (= letzte Januar-Nummer 1879), S. 187. Hofmeister, *Monatsbericht* nennt die Neuerscheinung im Februar 1879 (S. 43).

⁶⁸ *Briefwechsel* IX, S. 153.

⁶⁹ Siehe Quellengeschichte, S. 77 mit Anmerkung 81.

⁷⁰ Siehe Quellenbeschreibung, S. 67, 69, 71, jeweils Quelle JSB.

⁷¹ *Briefwechsel* I, S. 20; *Schumann-Brahms Briefe* II, S. 94 f.

⁷² *Briefwechsel* I, S. 24.

⁷³ *Schumann-Brahms Briefe* II, S. 110.

⁷⁴ Siehe Brahms an Billroth, [vor dem 9.] September 1877 („Solltest Du meine Etüde ‚nach Bach‘ bei Dir haben, so wäre es mir lieb, wenn ich sie noch hieher haben könnte.“); Billroth an Brahms, 9. September

1877 („Deine Stücke ‚nach Bach‘ haben mich, je öfter ich sie ansah, um so mehr interessiert; ich habe sie nicht bei mir, sie liegen unter meinen Noten in Wien.“); Billroth an Brahms, 8. November 1877 („Beifolgend schicke ich Dir alle Noten, die ich noch von Dir habe! [...] An den beifolgenden Zigaretten, die ich Dir zum Rauchen mit der rechten Hand empfehle, wenn die linke die Bachsche Chaconne in Tönen verdampfen läßt – siehst Du, in welcher origineller Weise ein von mir glücklich operierter Zigarettenfabrikant aus Odessa mir seine Verehrung ausdrückt“) (*Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 246–249). Der Verbleib einer von Billroth angeblich angefertigten Abschrift der *Chaconne* (siehe ebenda, S. 250, Anmerkung 7) ist unbekannt.

⁷⁵ Rezension aus *The Morning Herald*, zitiert in *The Musical World*, Jg. 19, Nr. 24 (13. Juni 1844), S. 196; siehe hierzu auch Joachims Brief an Joseph Böhm vom 15. Oktober 1844 (*Briefe von und an Joseph Joachim*, hrsg. von Johannes Joachim und Andreas Moser, Bd. 1, Berlin 1911, S. 2 f., hier S. 3). Das *Adagio* spielte Joachim 1904 – im Alter von 73 Jahren – auf Tonträger ein.

⁷⁶ Die früheste dieser Darbietungen fand am 22. Juli 1853 in einer Soirée bei Arnold Wehner in Göttingen statt (*Hofmann, Chronologie*, S. 25); es folgten zwischen 1855 und 1875 sieben weitere Aufführungen der

er für Robert Schumann veranstaltet wurde, trugen Joachim und Brahms gemeinsam die *Chaconne* mit der von Schumann komponierten Klavierbegleitung vor.⁷⁷ Auch dieses Stück kannte Brahms also durch Aufführungen und eigenes Studium gut. Seine Faszination für die *Chaconne* und seine Motivation, sie für die linke Hand allein zu bearbeiten, beschrieb er ausführlich in einem Brief aus Pörschach vom Juni 1877 an Clara Schumann, dem offenkundig eine Handschrift des Arrangements beilag:

„Liebe Clara,
Ich würde glauben Dir lange nichts so Amüsantes geschickt zu haben wie Heute – wenn Deine Finger das Vergnügen aushalten! Die Chaconne ist mir eines der wunderbarsten, unbegreiflichsten Musikstücke. Auf ein System, für ein kleines Instrument schreibt der Mann eine ganze Welt von tiefsten Gedanken u. gewaltigsten Empfindungen. Wollte ich mir vorstellen ich hätte das Stück machen, empfangen können, ich weiß sicher die übergroße Aufregung u. Erschütterung hätte mich verrückt gemacht. Hat man nun keinen größten Geiger bei sich, so ist es wohl der schönste Genuß sie sich einfach im Geist tönen zu lassen. Aber das Stück reizt, auf alle Weise sich damit zu beschäftigen. Man will Musik auch nicht immer bloß in der Luft klingen hören, Joachim ist nicht oft da, man versucht so u. so. Was ich aber nehme, Orchester oder Clavier – mir wird der Genuß immer verdorben.
Nur auf eine Weise finde ich, schaffe ich mir einen, sehr verkleinerten, aber annähernden u. ganz reinen Genuß des Werkes – wenn ich es mit der linken Hand allein spiele! Mir fällt sogar dabei bisweilen die Geschichte vom Ei des Columbus ein! Die ähnliche Schwierigkeit, die Art der Technik, das Arpeggieren, alles kommt zusammen mich – wie einen Geiger zu fühlen!
Versuche es doch einmal, ich habe es nur Deinetwegen aufgeschrieben. Aber: überanstrenge die Hand nicht! Es verlangt gar so viel Ton u. Kraft, spiele es einstweilen *mezza voce*. Auch mache Dir die Griffe handlich u. bequem. Wenn es Dich nicht überanstrengt – was ich aber glaube – müßtest Du viel Spaß daran haben.“⁷⁸

Bei seiner Bearbeitung versetzte Brahms das ganze Stück um eine Oktave nach unten in das von ihm besonders geliebte Alt/Tenor-Register. Er änderte einzelne Noten und ganze Passagen, wobei er zuweilen die Bewegungsrichtung umkehrte und für verschiedene Violin-Figurationen pianistische Entsprechungen fand. Brahms' oben zitierter Brief an Clara Schumann legt die Vermutung nahe, dass er für sich selbst bereits mehr oder weniger vollständig ein Arrangement der *Chaconne* am Klavier ausgearbeitet hatte, bevor er es niederschrieb, um es der Freundin mitteilen zu können. Für das Spiel wie für das Studium des Stücks nutzte Brahms seit 1873 offenbar die Simrock-Ausgabe; er mag zuvor schon andere Editionen gekannt haben, von denen jedoch keine mit Sicherheit als weitere Vorlage für die *Chaconne*-Bearbeitung zu identifizieren ist.⁷⁹

Im Zuge der Erweiterung der Brahms'schen *Studien für das Pianoforte* auf nunmehr fünf Stücke ließ Senff auf der weiterverwendeten Sammel-Titelseite der *Studien Nr. I* und *II* mehrere Änderungen vornehmen. Anstelle von nur zwei Stücken wurde der (offenbar in der Hoffnung auf künftige Erweiterung von vornherein großzügig bemessene) Platz unterhalb des Komponistennamens nun für die Nennung aller fünf *Studien* genutzt;

außerdem erschienen auf dem Titel nun auch der englische Partnervergleich Augener und die zusätzlichen Plattennummern 1393–1395. Für die Nummern I und II wurden die ursprünglichen Platten der Notenseiten weiterverwendet, wobei man nur die Kopftitel an die neue Gestaltung der Nummern III–V anpasste. Alle fünf Nummern erhielten den gleichen Umschlag- und Innentitel, wurden aber durch die Farbe der Umschläge unterschieden (gelb, hellblau, dunkelbraun, hellbraun, hellgrün). Dass jedes Stück der Serie zu Brahms' Lebzeiten und darüber hinaus eine Reihe von Auflagen erlebte, geht aus bestimmten Unterschieden zwischen den herangezogenen Exemplaren hervor: dem Vorhandensein oder Fehlen des Lithographen-Hinweises „Frd. Krätzschmer, Leipzig.“ auf dem Umschlag- und Innentitel, dem Vorkommen mehrerer unterschiedlicher Wasserzeichen und dem Druck verschiedener Verlags-Sammelanzeigen auf Leerseiten nach Ende des Notentextes sowie ggf. auf den Innen- und Rückseiten der Umschläge. Diese Kriterien werden jeweils in der Quellenbeschreibung dokumentiert und in der Quellengeschichte für die Datierung der einzelnen Exemplare herangezogen.⁸⁰ Im Notentext blieben jedoch alle Auflagen zu Brahms' Lebzeiten unverändert.

Eine Besprechung aller fünf *Studien* mit Schwerpunkt auf *Nr. III–V* erschien als Hauptartikel in einer Nummer der (von Senff herausgegebenen) Zeitschrift *Signale* im Dezember 1879. Der mit „L. K.“ zeichnende Autor schrieb, die neuen *Studien* böten im Vergleich mit den ersten beiden „ungewöhnlichen Stoff“, und nannte die *Chaconne*-Bearbeitung „eine nicht unbedeutende Aufgabe“ für „fähige Spieler, denen eine rechte Hand an der linken Seite ist“.⁸¹

Wie oben beschrieben, führte Brahms selbst sein Arrangement der *Chopin-Etüde* mehrfach in Konzerten auf. Es ist aber nicht bekannt, dass er eine der anderen vier *Studien* jemals öffentlich gespielt hätte. Insgesamt sechs Aufführungen des *Rondos nach Weber* in den 1870er und 1880er Jahren sind nachgewiesen, von de-

Chaconne durch Joachim, bei denen Brahms anwesend war, sowie einige spätere bis 1889 (siehe ebenda, S. 333). Schon am 1. Mai 1853 hatte Eduard Reményi die *Chaconne* in einem gemeinsam mit Brahms veranstalteten Konzert in Celle gespielt (ebenda, S. 23).

⁷⁷ Ebenda, S. 42. In einem späteren Hamburger Konzert am 24. März 1859 spielten Joachim und Brahms mehrere Sätze aus der *Partita E-Dur* BWV 1006 mit Schumanns Klavierbegleitung (ebenda, S. 50 f.).

⁷⁸ Briefautograph: *D-B*, Mus. Nachl. K. Schumann 7, 158 (vgl. *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 111 f.). Am 6. Juli antwortete Clara Schumann, sie habe sich beim Öffnen einer Schublade die rechte Hand verletzt, so dass ihr Brahms' Arrangement besonders willkommen gewesen sei (ebenda, S. 112–115, hier S. 112).

⁷⁹ Siehe hierzu Quellengeschichte, S. 77 f.

⁸⁰ Grundsätzlich zu den drei genannten Kriterien siehe Quellengeschichte, S. 81–83.

⁸¹ *Signale* Jg. 37, Nr. 68 (= 4. von 6 Dezember-Nummern 1879), S. 1073 f.

nen fünf durch Pianistinnen betritten wurden. Zuerst aufgeführt wurde es am 4. März 1871 durch Vera Timanoff im 6. Sinfoniekonzert der Russischen Musikgesellschaft im Großen Saal des Adelsvereins in St. Petersburg.⁸² Emil Smietanski spielte die früheste bekannte Aufführung der *Chaconne*-Bearbeitung am 8. Dezember 1881 innerhalb eines Rubinstein-Brahms-Abends in Wien.⁸³ Später nahm der österreichische Pianist Paul Wittgenstein, der im Ersten Weltkrieg seinen rechten Arm verloren hatte, dieses Arrangement in sein Repertoire auf. Wittgenstein besaß damals das Autograph der Brahms'schen Bearbeitung und verwendete diese als Grundlage für ein eigenes, technisch noch schwereres Arrangement der *Chaconne* für die linke Hand allein.⁸⁴ Von den beiden Bearbeitungen des *Prestos* (*Studien Nr. III und IV*) sind keine öffentlichen Aufführungen zu Brahms' Lebzeiten bekannt.

**Gavotte A-Dur aus der Oper „Iphigénie en Aulide“
von Christoph Willibald Gluck,
Arrangement für Klavier zu zwei Händen
Anh. Ia Nr. 2**

Glucks „Iphigénie en Aulide“ und ihre Wiederentdeckung im 19. Jahrhundert

Glucks *Iphigénie en Aulide*, die erste Oper des Komponisten für die französische Bühne, wurde am 19. April 1774 in Paris uraufgeführt. Nach einer ersten Serie von Vorstellungen und dem Erscheinen des Partitur-Erstdrucks noch im selben Jahr erstellte Gluck eine neue, teilweise umgearbeitete Fassung, die von Januar 1775 an gespielt wurde.⁸⁵ Der Satz *Gavotte gratoso* für 2 Oboen, 2 Fagotte und Streicher ist in der ersten Fassung von 1774 Teil eines Divertissements aus Tänzen und Chören innerhalb der 3. Szene des 2. Aktes; in der umgearbeiteten Fassung von 1775 kommt das Stück dagegen nicht vor.⁸⁶

Im 19. Jahrhundert erlebte die *Iphigénie en Aulide* in Europa eine Wiederentdeckung, wesentlich angeregt durch eine von Richard Wagner bearbeitete Fassung, deren Erstaufführung im Februar 1847 in Dresden mit Wilhelmine Schröder-Devrient in der Titelrolle stattfand. Bis in die 1870er Jahre hinein folgten zahlreiche weitere Aufführungen in Dresden, Weimar, Berlin, Hannover, München und an anderen Orten. Wagner übernahm für seine Bühnenversion den deutschen Text und die Vokalpartien aus Friedrich Brisslers Klavierauszug (1839) und stützte seine Bearbeitung außerdem auf den Partitur-Erstdruck der Oper von 1774. Er modernisierte das Werk weitgehend, indem er einzelne Szenen zu längeren, dramatisch zwingenderen Tableaus verband, die Instrumentierung revidierte, Personen hinzufügte bzw. wegließ und einen neuen Schluss entwarf, der nach seiner Auffassung näher bei der Tragödie des Euripides blieb und zugleich dramaturgisch eine Verbindung zu Glucks bekannter Oper *Iphigénie en Tauride* herstellte.⁸⁷ Die von Brahms arrangierte *Gavotte* ist in der Fassung Wagners nicht enthalten, denn auch dieser nahm

im Zuge seiner Bearbeitung umfangreiche Streichungen vor. Doch förderte Wagners Bühnenversion sicherlich das Interesse an der *Iphigénie en Aulide* und an Glucks Opern im Allgemeinen, zumal mehrere Aufführungen mit königlichen Feierlichkeiten verbunden waren.⁸⁸ Im Jahr 1858 veröffentlichte der Verlag Breitkopf & Härtel, der das Dresdner Aufführungsmaterial erworben hatte, die (handschriftliche) Partitur und den von Hans von Bülow erstellten Klavierauszug der Wagner'schen Fassung.⁸⁹ Während seines Exils in Zürich 1854 komponierte Wagner auch einen Konzertschluss für die Ouvertüre der *Iphigénie en Aulide*, die daraufhin unabhängig von der Oper ins Konzertrepertoire einging.⁹⁰

In Wien, wo die Oper seit März 1810 nicht mehr gespielt worden war, gab es im Juli 1863 Pläne für eine Aufführung an der Hofoper zum Namenstag des Kaisers. Am 2. August – kurz bevor Brahms seine Stellung als Chorleiter der Wiener Singakademie antrat – wur-

⁸² *Signale* Jg. 27, Nr. 17 (27. März 1871), S. 263 (bezeichnet als „Perpetuum mobile“ von Brahms“). Die weiteren nachgewiesenen Aufführungen der *Rondo*-Bearbeitung wurden gespielt von Vera Timanoff am 19. März 1873 in Moskau (*Signale*, Jg. 27, Nr. 20 [= 2. von 5 April-Nummern 1873], S. 313, ebenfalls erwähnt als „Perpetuum mobile von J. Brahms“), von „Herrn Graue“ aus Bremen am 23. Januar 1880 in Wiesbaden (*AMz*, Jg. 7, Nr. 6 [6. Februar 1880], S. 45, kritisiert als „Verschlimmbesserung des Originals“), von Hermine Hunna am 16. Dezember 1883 im 3. Konzert des Musikvereins in Graz (*NZfM*, Jg. 51, Nr. 1 [2. Januar 1884], S. 8; Nr. 13 [21. März 1884], S. 141), von Fanny Basch-Mahler am 4. Dezember 1883 in Wien (*Ehrmann, Verzeichnis*, S. 138; *BraWV*, S. 616; jeweils als erste nachgewiesene Aufführung genannt) und von „Frl. Gaßner“ am 9. Mai 1884 im Kgl. Konservatorium in Dresden (*NZfM*, Jg. 51, Nr. 23 [30. Mai 1884], S. 261).

⁸³ *Ehrmann, Verzeichnis*, S. 138; *BraWV*, S. 616.

⁸⁴ Siehe Quellenbeschreibung, S. 71 f., Quelle A. Zu Wittgensteins eigener Bearbeitung siehe Donald L. Patterson: *One Handed. A Guide to Piano Music for One Hand*, Westport und London 1999, S. 180.

⁸⁵ Siehe *Christoph Willibald Gluck. Iphigénie en Aulide*, hrsg. von Marius Flothuis, Teilband b: *Vorwort, Notenanhang, Kritischer Bericht*, Kassel etc. 1989 (= *Christoph Willibald Gluck. Sämtliche Werke*, Abteilung I, Bd. 5b), S. VI–XI.

⁸⁶ Die Edition der Oper in der Gluck-Gesamtausgabe (Teilband a: *Notenband*, Kassel etc. 1987) basiert im Haupttext auf der umgearbeiteten Fassung von 1775 und teilt gestrichene Partien der ursprünglichen Fassung im Notenanhang mit. Die *Gavotte* ist im Teilband b auf S. 499–501 zu finden. Gluck hatte die *Gavotte*, um einen Ton tiefer nach G-Dur transponiert, zuvor bereits am Ende des 3. Aktes seiner Oper *Paride ed Elena* (1770) verwendet, die zu Brahms' Zeit noch weithin unbekannt war (vgl. *Christoph Willibald Gluck. Paride ed Elena*, hrsg. von Rudolf Gerber, Kassel und Basel 1954 [= *Christoph Willibald Gluck. Sämtliche Werke*, Abteilung I, Bd. 4], S. 182–185).

⁸⁷ Zu Entstehung, Charakteristik und Aufführungen siehe *Wagner, Iphigénia*, S. VII–XIII.

⁸⁸ Siehe ebenda, S. XIII. Über die von Heinrich Marschner geleitete Aufführung am 15. April 1857 im Großherzoglichen Hoftheater in Hannover anlässlich des Geburtstags von Königin Marie (siehe ebenda) ist im Briefwechsel zwischen Joachim, der damals Hof-Konzertmeister in Hannover war, und Brahms kein schriftlicher Austausch bekannt.

⁸⁹ Siehe ebenda, S. XIII, X.

⁹⁰ Siehe ebenda, S. 422 f. (Anhang A).

de bereits die Besetzungsliste veröffentlicht,⁹¹ doch kam diese Aufführung schließlich nicht zustande. Ab Sommer 1867 war in Wiener Tageszeitungen erneut über die *Iphigénie en Aulide* zu lesen. Nach verschiedenen Verzögerungen, die zumindest teilweise aus der Uneinigkeit darüber resultierten, ob die Oper in Wagners Bearbeitung oder in Glucks Originalfassung gegeben werden sollte, wurde sie in Wagners Fassung am 12. Oktober unter der Leitung Heinrich Essers aufgeführt und enthusiastisch besprochen.⁹² Weitere Vorstellungen folgten am 15. und 30. Oktober, 14. November und 1. Dezember 1867, 1. Januar 1868, 12. und 15. Februar 1869 sowie (im neuen Hofopernhaus an der Ringstraße) am 21. November 1874.⁹³

*Brahms' Beschäftigung mit Gluck und sein
Arrangement der Gavotte*

Brahms' erste Beschäftigung mit der *Gavotte* aus Glucks *Iphigénie en Aulide* wurde in der Literatur bis in die Zeit des Hamburger Klavierunterrichts bei Otto Cossel in den frühen 1840er Jahren zurückdatiert. Als Beleg diente eine kleine Sammlung erhaltener Musikalien aus Cossels Nachlass, die für den Unterricht des jungen Brahms genutzt worden sein sollen und unter denen sich auch eine gedruckte Klavierbearbeitung der *Gavotte* befindet.⁹⁴ Der Einblattdruck des Hamburger Verlags Johann August Böhme ohne Nennung eines Arrangeurs⁹⁵ bietet einen etwas elaborierteren Klaviersatz gegenüber dem betreffenden Stück in Friedrich Brisslers Klavier-

auszug der *Iphigénie en Aulide*, der 1839 in Berlin erschien.⁹⁶ Nach Darstellung Kurt Hofmanns soll die Preisangabe „2 ½ sgr.“ auf ein Erscheinen des Böhme-Drucks frühestens 1842 hinweisen, was für eine Beschäftigung mit der *Gavotte* im letzten Jahr des Unterrichts bei Cossel (1840–1843) spreche.⁹⁷ Zum einen aber war der Silbergroschen in Preußen (und anderen deutschen Staaten) von 1821 bis 1873 durchgehend gültig,⁹⁸ zum anderen verweisen sowohl die Plattennummer „1196.“ als auch das relativ moderne Stichbild des *Gavotte*-Drucks auf eine Publikation erst in den frühen 1860er Jahren.⁹⁹ Unter den Musikalien aus Cossels Nachlass ist also zumindest die Ausgabe der *Gavotte* nicht mit dem Unterricht des jungen Brahms in Verbindung zu bringen.

Sicher jedoch ist, dass Brahms Mitte der 1850er Jahre damit begann, Glucks Opern näher zu studieren. Zu Weihnachten 1854 erhielt er von dem mit ihm befreundeten Hamburger Musiker Theodor Avé-Lallemant die *Alceste* in einer italienischen Ausgabe aus dem 18. Jahrhundert, die Brahms als „einen herrlichen Schatz“ bezeichnete.¹⁰⁰ Clara Schumann schenkte ihm im März 1856 bzw. zum Geburtstag am 7. Mai 1856 frühe französische Ausgaben der *Armide* und der *Iphigénie en Aulide*, anlässlich eines weiteren Geburtstags die *Iphigénie en Tauride* und im Juni 1864 die französische *Alceste*-Partitur.¹⁰¹

Kurze Zeit nach seiner Ankunft in Wien, am 2. November 1862, hörte Brahms eine Aufführung von Glucks Ouvertüre zu *Iphigénie en Aulide* mit Wagners Konzert-

⁹¹ *Wiener Zeitung*, Nr. 175 (2. August 1863), S. 317; siehe auch *Blätter MThK*, Jg. 9, Nr. 59 (24. Juli 1863), S. 234. Zu Brahms' Berufung und Stellenantritt siehe *Hofmann, Zeittafel*, S. 60–62.

⁹² *Neues Fremden-Blatt*, Jg. 3, Nr. 281 (13. Oktober 1867), S. 5: „Der jetzigen Generation ist das Meisterwerk des musikalischen Revolutionärs völlig unbekannt. [...] Nicht der geringste böse Zufall störte die Harmonie des Ganzen und ein gewisses Gefühl von Ehrfurcht vor den Manen eines der größten musikalischen Geister durchglühte die ganze Darstellung.“

⁹³ *Wagner, Iphigenia*, S. 48.

⁹⁴ Zu den insgesamt zwei Manuskripten und drei Drucken (*D-LÜbi*, ABH 1.7.8.13–17) siehe *Hofmann, Neue Aspekte*, S. 269 f.; *Hofmann, Sehnsucht*, S. 35 f.; genauer zur Provenienz: Kurt Hofmann: *Johannes Brahms' Wirken in Hamburg bis zum Jahre 1862. Eine biographische Standortbestimmung*, in: *Johannes Brahms. Leben, Werk, Interpretation, Rezeption. Kongreßbericht zum III. Gewandhaus-Symposium anlässlich der Gewandhaus-Festtage 1983*, Leipzig o. J., S. 14–25, hier S. 25, Anmerkung 2.

⁹⁵ *D-LÜbi*, ABH 1.7.8.15: einzelnes Blatt (Hochformat, 34,1 x 26,8, Plattengröße: 29,3 x 22,0), im Plattendruck einseitig bedruckt, kein Wasser- oder Firmenzeichen. Kopftitel: *GAVOTTE von J. C. [sic!] von GLUCK.*, am Fuß der Seite: [mittig:] *Hamburg, bei Joh. Aug. Böhme. Pr. 2 ½ sgr.* [leicht rechts die Plattennummer:] 1196.

⁹⁶ *Iphigenie in Aulis. Oper in drei Aufzügen vom Ritter Gluck. Vollständiger Klavierauszug, nach der französischen Original-Partitur bearbeitet von F. Brissler*, Berlin (C. A. Challier & Co.) [1839], S. 70. Zu diesem Klavierauszug siehe *Hopkinson, Gluck*, S. 42, Quelle 40 F (c); ein Exemplar in *A-Wgm*, IV 3779.

⁹⁷ *Hofmann, Neue Aspekte*, S. 269 f. In *Hofmann, Sehnsucht*, S. 109, heißt es offenbar irrtümlich, die Preisangabe weise auf ein Erscheinen vor 1842 hin.

⁹⁸ Im Jahr 1842 wurde zwar die Münze zu 2 ½ Sgr. neu eingeführt, doch konnte dieser Betrag auch zuvor schon bezahlt werden (siehe Helmut Kahnt: *Das große Münzlexikon von A bis Z*, Regensburg 2005, S. 445 f.).

⁹⁹ Vgl. etwa Hans von Bülow's *Chant polonais op. 12*, mit Plattennummer „946.“ im Jahr 1860 bei Böhme erschienen (*Hinrichsen, Bülow*, S. 374; *Hofmeister, Monatsbericht*, September/Oktober 1860, S. 154; Exemplar: *D-Mbs*, 4 Mus.pr. 32535, siehe: <https://opacplus.bsb-muenchen.de/search?id=BV007897053&db=100>). Ein augenscheinlich älteres Stichbild zeigen beispielsweise Eduard Marxsens *Drei Lieder op. 52*, die mit Plattennummern „212.–1.“ bis 212.–3.“ im Jahr 1845 bei Böhme herauskamen (*Hofmeister, Monatsbericht*, April 1845, S. 62; Exemplar: *D-Hs*, M B/3888, siehe: <http://resolver.sub.uni-hamburg.de/goobi/PPN834215349>).

¹⁰⁰ Brahms an Clara Schumann, 10.–12. Dezember 1854 (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 50–52, hier S. 50); vgl. Brahms an Robert Schumann, 30. Dezember 1854 (ebenda, S. 60 f., hier S. 61).

¹⁰¹ Die genannten Partituren befinden sich heute im Brahms-Nachlass in *A-Wgm*: IV 7758/4. Ex. (*Alceste*, italienische Ausgabe, mit Widmung Avé-Lallemants); IV 3778 (*Armide*, mit Widmung Clara Schumanns an Brahms vom März 1856); IV 3779 (*Iphigénie en Aulide*, mit Widmung Clara Schumanns, siehe Quellenbeschreibung, S. 85 f., Quelle CWG); IV 1359 (*Iphigénie en Tauride*, mit Widmung Clara Schumanns an Brahms vom 7. Mai [Jahr nicht genannt]); IV 7758/5. Ex. (*Alceste*, französische Ausgabe, siehe hierzu Clara Schumann an Brahms, 23. Juni 1864 [*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 455–457, hier S. 457]).

schluss durch das Philharmonische Orchester.¹⁰² Am 10. März 1867 spielte das Orchester die Ouvertüre erneut,¹⁰³ die auch am 7. November 1872 in einem Konzert von Clara Schumann und Julius Stockhausen in Düsseldorf erklang.¹⁰⁴ In einem Breslauer Konzert am 21. März 1876 ging sie einer von Brahms selbst gespielten Aufführung seines *Klavierkonzerts d-Moll op. 15* unmittelbar voraus.¹⁰⁵ Julius Stockhausen setzte schon ab 1864 Agamemnons Rezitativ und Arie „Ihr Wachen her“ aus dem 2. Akt der *Iphigénie en Aulide* in Wagners Bearbeitung auf seine Konzertprogramme.¹⁰⁶ Amalie Joachim sang in einem von Brahms dirigierten Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien am 8. Dezember 1872 eine Arie aus *Alceste*.¹⁰⁷ Charles Villiers Stanfords Buch *Studies and Memories* enthält eine Erinnerung an den Besuch einer Probe der *Alceste* an der Wiener Hofoper 1885 unter Anwesenheit des enthusiastischen Brahms.¹⁰⁸

Es erscheint zumindest möglich, dass die Aktivitäten um die Produktion von Wagners Fassung der *Iphigénie* in Wien 1867 Brahms dazu anregten, die *Gavotte* ab Herbst 1868 in seine Konzertprogramme aufzunehmen, auch wenn gerade dieser Tanzsatz in Wagners Bearbeitung fehlte. Jedenfalls spielte Brahms am 7. November 1868 in einer Soirée des Jacobsohn-Quartetts in Bremen eine Gruppe von Solostücken, die neben einer *Gigue* von Bach, einer *Etüde* Chopins (nahezu sicher seinem Arrangement der *Etüde f-Moll op. 25 Nr. 2*, Anh. Ia Nr. 1/I) und *Ungarischen Weisen* auch eine *Gavotte* von Gluck enthielt.¹⁰⁹ Dies ist der früheste Hinweis auf Brahms' Klavierarrangement der *Gavotte A-Dur* aus der 3. Szene des 2. Aktes der Oper *Iphigénie en Aulide*, der einzigen *Gavotte* von Gluck, von der eine Aufführung durch Brahms bekannt ist.¹¹⁰ Am 11. November

spielte Brahms in einem Konzert mit Julius Stockhausen in Hamburg die Arrangements der *Gavotte* und der *Etüde* zusammen mit Stücken von Bach und Couperin; im Februar bzw. März 1869 nahm er die *Gavotte* in die Programme weiterer Konzerte in Wien und Budapest auf.¹¹¹ In diesen Aufführungen sowie in späteren Konzerten zwischen 1875 und 1881 präsentierte Brahms Glucks *Gavotte* als Teil eines reichen Erbes von Klaviermusik – in Originalwerken und Bearbeitungen – von Bach, Couperin und Scarlatti über Schubert und Chopin bis zu seiner eigenen Zeit.¹¹²

Publikation

Brahms' Arrangement der *Gavotte* existierte sehr wahrscheinlich noch nicht in niedergeschriebener Form, als er es 1868 und 1869 in mehreren Städten spielte. Wie der Kopftitel der gedruckten Ausgabe „Für Frau Clara Schumann gesetzt von Johannes Brahms“ erkennen lässt, schrieb er das Arrangement eigens für die Freundin nieder. Die Aufzeichnung (nahezu sicher aus dem Gedächtnis) erfolgte im Sommer oder Frühherbst 1871 in Lichtenthal bei Baden-Baden, wo sich beide zu dieser Zeit aufhielten; das betreffende Autograph ist verschollen. Clara Schumann spielte das Stück am 19. Oktober 1871 im 3. Abonnementskonzert des Leipziger Gewandhausorchesters und eine Woche später noch einmal als Zugabe im 4. Gewandhauskonzert.¹¹³ Am 6. November, nachdem die Verhandlungen über die Publikation der *Gavotte* mit Bartholf Senff bereits begonnen hatten, schrieb Brahms aus Wien an den Leipziger Verleger, er müsse „sofort auf die Bibliothek“, denn er habe „die Partitur der Oper seit Jahren nicht gesehen. Hoffentlich hat mir m.[ein] festes Gedächtniß keinen Streich ge-

Alle vier Partiturdrukke, die Brahms von Clara Schumann erhielt, stammten offenbar aus Robert Schumanns Musikaliensammlung (vgl. dessen eigenhändiges Musikalienverzeichnis, überliefert in einer Abschrift von Martin Kreisig: *D-Zsch.*, 5678-A3c). Siehe zu den genannten Opernpartituren auch Orel, *Musikbibliothek*, S. 152.

¹⁰² Kalbeck III/1, S. 22.

¹⁰³ Ludwig Herbeck: *Johann Herbeck. Ein Lebensbild*, Wien 1885, S. 217; *NZfM*, Bd. 63, Nr. 35 (23. August 1867), S. 305.

¹⁰⁴ *AmZ*, Jg. 7, Nr. 47 (20. November 1872), Sp. 753 f. Die Ouvertüre und Arien aus der Oper (in originaler Orchesterfassung) hatten bereits 1845 – also schon vor der Entstehung von Wagners Bearbeitung – auf einem Konzertprogramm Clara Schumanns gestanden; siehe *Schumann-Konzertprogramme*, Nr. 230.

¹⁰⁵ *Hofmann, Chronologie*, S. 163. Bei der *Ouverture zur „Iphigénie“*, die am 10. Februar 1860 in einem Konzert in Hamburg auftraten von Brahms und Joachim vorausging, handelte es sich vermutlich ebenfalls um Wagners Konzertfassung (ebenda, S. 59).

¹⁰⁶ Das 8. Gesellschaftskonzert in Köln am 23. Februar 1864 unter Ferdinand Hiller brachte die Ouvertüre und Szenen aus der Oper mit Stockhausen als Agamemnon (*Neue Musik-Zeitung*, Jg. 12, Nr. 9 [27. Februar 1864], S. 70). Der berühmte Bariton sang die Arie auch im Herbst 1868 in München (1. Abonnementskonzert der musikalischen Akademie) während der Vorbereitungen für eine Produktion der Oper in Wagners Bearbeitung (*Die Tonhalle*, Jg. 30, Nr. 36 [30. November 1868], S. 571).

¹⁰⁷ *Hofmann, Chronologie*, S. 130.

¹⁰⁸ Charles Villiers Stanford: *Studies and Memories*, London 1908, S. 113; zur Datierung ins Jahr 1885 siehe Jeremy Dibble: *Charles Villiers Stanford. Man and Musician*, Oxford 2002, S. 171.

¹⁰⁹ *Hofmann, Chronologie*, S. 113.

¹¹⁰ Die Angabe des Hamburger Konzerts vom 11. November 1868 als erste Aufführung im *BraWV* (S. 620) ist demnach zu korrigieren. *Ehrmann, Verzeichnis* (S. 139) nennt eine Uraufführung durch Clara Schumann am 20. Januar 1856 in Wien, bei der es sich jedoch in Wirklichkeit um die beiden *Gavotten* WoO 3 (gemeinsam mit der *Sarabande* WoO 5 Nr. 1) handelte (siehe *JBG, Klavierwerke ohne Opuszahl*, S. XXVI; *Schumann-Konzertprogramme*, Nr. 378). Ehrmanns Datierung der Komposition auf „Januar 1872“ beruht offenkundig ebenfalls auf einem Irrtum.

¹¹¹ *Hofmann, Chronologie*, S. 113–117; zum Hamburger Konzert vom 11. November 1868 siehe *Signale*, Jg. 26, Nr. 50 (19. November 1868), S. 1031 f.; *AmZ*, Jg. 3, Nr. 48 (25. November 1868), S. 383.

¹¹² Über die vier erwähnten Konzerte hinaus weist *Hofmann, Chronologie* folgende Aufführungen der *Gavotte* nach: 2. Januar 1875 (Breslau), 19. Januar 1876 (Den Haag), 19. Februar 1876 (Neustadt), 26. Februar 1876 (Wiesbaden), 15. September 1879 (Temesvar), 19. September 1879 (Kronstadt), 21. September 1879 (Hermannstadt), 23. September 1879 (Klausenburg), 31. Januar 1881 (Amsterdam).

¹¹³ *Schumann-Konzertprogramme*, Nr. 1009 und 1011 (19. und 26. Oktober 1871).

spielt.¹¹⁴ Die Partitur der Oper, die er 1856 von Clara Schumann erhalten hatte, muss sich zu dieser Zeit noch in Hamburg befunden haben, wo seine Bibliothek bis 1883 blieb.¹¹⁵ Brahms überließ die Verhandlungen über die Publikation der *Gavotte* Clara Schumann, die in der zweiten Oktoberhälfte 1871 und nochmals Anfang November in Leipzig konzertierte.¹¹⁶ Am 19. Oktober, dem Tag ihres erwähnten Konzerts im Gewandhaus, unterzeichnete Brahms einen „Zessionsschein“, mit dem er Senff die Rechte an seinem Arrangement für alle Länder „mit Ausschluß von England“ übertrug.¹¹⁷ Clara Schumanns Sorge um eine Publikation im Einklang mit Brahms’ Wünschen zog eine Reihe von Briefen und Telegrammen zwischen den drei Parteien nach sich, mit deren Hilfe die Abläufe im Einzelnen rekonstruiert werden können.

Brahms wünschte ursprünglich nicht, dass sein Name auf der Titelseite des *Gavotte*-Drucks erscheine, und suchte das Stück statt dessen als Nummer aus Clara Schumanns Konzertprogrammen herauszustellen. Auch bei Arrangements eigener Werke legte Brahms auf die Nichterwähnung seines Namens besonderen Wert. So hatte er im Oktober des vorangegangenen Jahres von Rieter-Biedermann verlangt, auf den Titelseiten seiner vierhändigen Arrangements des *Klavierkonzerts d-Moll op. 15* (erschienen 1864) und des *Deutschen Requiems op. 45* (1869) nachträglich seinen Namen zu tilgen.¹¹⁸ Auch Simrock hatte das vierhändige Arrangement des *Klavierquartetts g-Moll op. 25* mit Nennung von Brahms als Arrangeur auf der Titelseite veröffentlicht, was gegen dessen ausdrücklichen Wunsch geschehen war.¹¹⁹ Clara Schumann dagegen war sich der Bedeutung des Namens von Brahms für den Absatz der *Gavotte* bewusst und befürchtete zudem, eine Erwähnung ihrer Konzerte würde sie überheblich wirken lassen. Am 3. November traf sie mit Senff zusammen, führte aber den zunächst vereinbarten Plan nicht aus, einen Kopisten in Leipzig mit einer Abschrift zu beauftragen:

„Mir fiel heute, nachdem ich von Ihnen fort war, erst ein, daß ich ohne speciellen Auftrag von Herrn Brahms die *Gavotte* doch nicht abgeben kann, da er wegen Nennung seines Namens auf dem Titel noch nicht einverstanden war. Bitte also, schreiben Sie ihm noch ’mal, schicken ihm den Titel, und sagen ihm, er soll mich beauftragen Ihnen die *Gavotte* zu senden, was alsdann sofort geschehen wird.

Ich erscheine Ihnen vielleicht zu ängstlich, aber ich möchte doch ja kein Versehen machen, und am Ende gar etwas zu verantworten haben. [...]

Man kann auf dem Titel doch wohl nicht sagen ‚*Gavotte* für *Pianoforte*‘ da es von Gluck ja nicht dafür geschrieben, es muß also nur ‚*Gavotte* v. Gl‘ heißen.“¹²⁰

Am 4. November schrieb Clara Schumann aus Leipzig an Brahms, sie lasse die *Gavotte* an diesem Tag „bei mir“ abschreiben und werde sie Senff erst dann geben, wenn sie wisse, dass mit dem Titel alles in Ordnung sei.¹²¹ Brahms, mit der geplanten Titelseite unzufrieden, schrieb am 6. November einen Brief an Senff und schickte außerdem ein zweideutig formuliertes Telegramm mit der Bitte, auf den Brief zu warten: „Alles recht. Wegen Titel bitte Brief abzuwarten, der unter-

wegs ist. Brahms.“¹²² Der Brief gibt einen differenzierteren Einblick in Brahms’ Überlegungen:

„Lieber Hr. Senff,
Wie gesagt: Alles recht – obwohl mir die Geschichte gar nicht recht ist. Ich habe so manches lustige Experiment auf dem Clavier gemacht u. bin doch immer glücklich dem Corps der Arrangeure fern geblieben und nun –?
Mir scheint der Titel darf nicht wohl so bleiben, denn nur ganz im Geheimen sind mir die Pianistinnen sehr gleichgiltig, ich darf mir aber doch nicht förmlich auf dem Titel verbitten von ihnen gespielt zu werden.
Jedenfalls bitte ich möglichst groß:

Gavotte

von

C. W. Gluck.

dann etwa dazu:

für das Pianoforte gesetzt
und Frau Cl.[ara] Sch.[umann] zugeeignet
von Johannes Brahms.

Ich habe schon durch Fr. Sch. gesagt: am liebsten wäre mir u. am hübschesten u. zierlichsten sähe ~~mir~~ aus wenn auf dem Titel bloß stünde

G. v. Gl.

aus den Concert=Programmen v. Fr. Sch.

u. innen über den Noten:

für Frau Schumann gesetzt von J. B.

Überlegen Sie es doch u. thun Sie hiernach das Beste, mir scheint das Letztere.

Ich muß auch sofort auf die Bibliothek denn unter uns ich habe die Partitur der Oper seit Jahren nicht gesehen. Hoffentlich hat mir m. festes Gedächtniß keinen Streich gespielt.

¹¹⁴ Ausführlicheres Briefzitat und Nachweis siehe S. XXIV f. mit Anmerkung 123.

¹¹⁵ Als Brahms’ Stiefmutter Caroline Brahms von Hamburg zu ihrem Sohn Fritz Schnack nach Pinneberg zog, fuhr Brahms nach Hamburg und nahm einen Teil seiner Bibliothek mit. Etwa die Hälfte der zurückgelassenen Bestände wurde von Friedrich Chrysander in fünf Kisten gepackt und nach Wien geschickt, nahezu alles übrige ließ sich Brahms von Chrysander in späteren Jahren senden. Siehe *Hofmann, Bibliothek*, S. XXII, XXVII–XXIX.

¹¹⁶ *Schumann-Konzertprogramme*. Eine Liste von Clara Schumanns Konzertprogrammen in Deutschland und Wien findet sich als Anhang in: April Laine Prince: *Der anmutreichen, unschuldsvollen Herrin: Clara Schumann’s Public Personae*, Ph. D. Dissertation, University of Texas at Austin, 2009, S. 267–492.

¹¹⁷ *CZ-Pnm*, 6. pfr. 221/47, Nr. 45.

¹¹⁸ Brahms an Rieter-Biedermann, 15. Oktober 1870 (*Briefwechsel XIV*, S. 190–193, hier S. 190 f.); vgl. Abbildung der ursprünglichen Titelseite des *Requiem*-Arrangements in: *Hofmann, Erstdrucke*, S. 395.

¹¹⁹ Brahms an Fritz Simrock, Briefe vom April und Oktober 1870 (*Briefwechsel IX*, S. 95–99); vgl. Abbildung der beanstandeten Titelseite in: *Hofmann, Erstdrucke*, S. 389. Brahms stellte einen Austausch der Titelseite sicher, indem er das Arrangement des *A-Dur-Klavierquartetts op. 26* vorerst zurückhielt; es erschien daraufhin erst 1872 (*BraWV*, S. 91).

¹²⁰ Clara Schumann an Bartholf Senff, 3. November 1871 (Briefautograph: *D-Zsch*, 1189 8630-A,2).

¹²¹ Clara Schumann an Brahms, 4. November 1871 (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 645 f., hier S. 645).

¹²² Brahms an Bartholf Senff, Telegramm, 6. November 1871 (*Briefwechsel XIV*, S. 201).

Verzeihen Sie die Eile u. das schaudervolle Geschmiere
Ihrem ergebenen
J. Brahms.
Nochmals:

Gavotte
von
C. W. Gluck
für das Pianoforte
übertragen

(unten:) (innen, an der Seite rechts:)
aus den C. Pr. der Fr. Cl. Sch. für Fr. Cl. Sch. gesetzt
von Johannes Brahms¹²³

Bereits am 7. November erhielt Clara Schumann eine Nachricht Senffs über Brahms' telegraphische Zustimmung zum Druck der *Gavotte*. Aber sie blieb misstrauisch, „denn ich kann mir Dich nicht denken auf das Telegraphenamt laufen, um Senff möglichst schnell in Besitz der *Gavotte* zu setzen“.¹²⁴ Sie schrieb Senff am selben Tag aus Bremen:

„Mein Koffer ist nach Oldenburg gegangen, worin sich die *Gavotte* befindet, kann diese also erst Uebermorgen dort abschreiben lassen, so kann sie also erst Sonnabend in Ihren Händen sein. Bedauernd Ihren Wunsch nicht augenblicklich erfüllen zu können Ihre ergebene Clara Schumann.“¹²⁵

Ob Clara Schumann die *Gavotte* tatsächlich erst nach ihrer Ankunft am 9. November in Oldenburg abschreiben ließ, oder ob sie die Angelegenheit verzögern wollte und das Stück schon am 4. November in Leipzig hatte kopieren lassen, ist ungewiss. Sie schickte die abschriftliche Stichvorlage schließlich am 10. November an Senff.¹²⁶ Zwischen Stichvorlage und Erstdruck sind einige substantielle Abweichungen feststellbar, darunter mehrere geänderte Noten. Brahms muss also einen Korrekturabzug erhalten und dort auch Änderungen eingetragen haben, von denen einige offensichtlich auf die (am 6. November gegenüber Senff angekündigte) Hinzuziehung der Partitur in einer Wiener Bibliothek zurückgehen.¹²⁷

Senff inserierte Brahms' Arrangement der *Gavotte* in den *Signalen* vom 22. November 1871 als „soeben“ erschienen und führte die Ausgabe auch am 6. Dezember in einer Verlagsanzeige „Musikalische Festgeschenke“ mit an.¹²⁸ Demnach scheint der Erstdruck bereits im November herausgekommen zu sein.¹²⁹ Wohl schon kurz darauf erschien eine zweite Auflage mit drei redaktionellen Korrekturen; eine dritte Auflage, die auf dem Titel zusätzlich Bearbeitungen „für Pianoforte leicht spielbar“ und „für Pianoforte zu 4 Händen“ erwähnt (welche beide nicht von Brahms stammen), wurde am 15. März 1872 in den *Signalen* erstmals angezeigt.¹³⁰ Eine vierte Auflage mit Preisangaben in Mark und Pfennig (statt Neugroschen) kam frühestens im Jahr 1875 heraus.¹³¹ In den folgenden Jahrzehnten erschienen – bei unverändertem Notentext – etliche weitere Auflagen dieses populären Stücks bei Senff sowie (ab 1907) bei dessen Rechtsnachfolger Simrock.¹³²

Clara Schumann konnte während ihrer Konzertreise in England von Februar bis April 1872 neue Hörer für die *Gavotte* einnehmen. Zudem war sie dort wiederum als Verlagsvermittlerin für Brahms tätig und verkaufte

die Rechte für England an Novello in London. Am 21. Februar 1872 schickte sie Brahms aus London einen auf Englisch abgefassten Zessionsschein vom 13. Februar und machte dazu detaillierte Angaben, wo und wie der Komponist unterschreiben sollte. Weiter legte sie eine Auszahlungsanweisung über 20 Pfund bei und erläuterte, es sei ihr nicht möglich gewesen, einen höheren Betrag auszuhandeln, da in England bereits zahlreiche Exemplare der Senff-Ausgabe verbreitet seien.¹³³ Eines der Erstdruck-Exemplare diente offenbar als Stichvorlage für die Novello-Ausgabe, deren Titelseite in der Anlage und im Wortlaut der Senff-Edition ähnelt und die zudem einen der Fehler des Senff-Erstdrucks übernimmt. Die Novello-Edition der *Gavotte* umfasst fünf Seiten (anstelle der vier Seiten bei Senff), da in ihr Wiederholungen

¹²³ Brahms an Bartholf Senff, [6. November 1871], von Brahms irrtümlich mit „Okt.“ datiert, laut Empfangsvermerk am 8. November 1871 eingetroffen (Briefautograph: *RUS-SPsc*, F.956, op.2 Nr.57 [vgl. *Briefwechsel XIV*, S. 201 f.]).

¹²⁴ Clara Schumann an Brahms, 7. November 1871 (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 646 f.).

¹²⁵ Clara Schumann an Bartholf Senff, Bremen, 7. November 1871 (Diktatbrief-Handschrift: *D-Zsch*, 1190 8631-A.2).

¹²⁶ Clara Schumann an Bartholf Senff, Oldenburg, 9. November 1871 (Diktatbrief-Handschrift: *D-Zsch*, 1191 8632-A.2), abgesandt am 10. November (vgl. Clara Schumanns Brief an Brahms vom 11. November 1871: „Gestern ist sie [= die *Gavotte*] an Senff abgegangen“ [*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 647 f., hier S. 647] sowie Senffs Empfangsvermerk ebenfalls vom 11. November). Zur mitgesandten abschriftlichen Stichvorlage siehe Quellenbeschreibung, S. 86, Quelle AB⁺; vgl. S. XXVI, Abbildung 1.

¹²⁷ Siehe Editionsbericht, S. 114 f., und Quellengeschichte, S. 88 mit Anmerkung 161.

¹²⁸ *Signale*, Jg. 29, Nr. 52 (22. November 1871), S. 832; Nr. 55 (6. Dezember 1871), S. 880.

¹²⁹ *Hofmann, Erstdrucke*, S. 337, nennt dagegen als Erscheinungsdatum „Dezember (?) 1871“; im *BraWV*, S. 620, heißt es „Dezember 1871/Januar 1872“. Die Honorare von „20 Fr.[iedrichsdor]“ von Senff und „20 Pfund [...] / (135 Th.[aler])“ von Novello vermerkte Brahms auf der Januar-Seite seines Taschenkalenders für 1872 (*Taschenkalender 1872*). Ebenfalls im Januar 1872 wurde die Ausgabe der *Gavotte* in *Hofmeister, Monatsbericht* (S. 8) angezeigt. Zu allen im Folgenden erwähnten Ausgaben bzw. Auflagen siehe Quellenbeschreibung, S. 86–88.

¹³⁰ *Signale*, Jg. 30, Nr. 16 (15. März 1872), S. 253; siehe auch *Hofmeister, Monatsbericht*, April 1872, S. 71, 75. Clara Schumann schrieb aus Düsseldorf am 9. Mai 1872 an Senff, sie habe gerüchtweise gehört, es sei eine erleichterte Fassung der *Gavotte* von Brahms erschienen (Diktatbrief-Handschrift: *D-Zsch*, 1193, 8634-A.2). Im *BraWV* (S. 621) wird für die beiden fremden Bearbeitungen – unter Verweis auf eine spätere Anzeige (*Signale*, Jg. 45, Nr. 18 [5. März 1897], S. 287) – fälschlicherweise das Erscheinungsjahr 1897 angegeben.

¹³¹ Siehe Quellengeschichte, S. 88; Anzeige: *Signale*, Jg. 34, Nr. 23 (= 7. von 9 März-Nummern 1876), S. 368.

¹³² Siehe Quellengeschichte, S. 89 f.

¹³³ Clara Schumann an Brahms, 21. Februar 1872 (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 5–7, hier S. 5 f.); Abbildung des Zessionsscheins in: *Sotheby's, Katalog Mai 1996*, S. 15 (mit Brahms' Unterschrift und Datierung: „Wien / Febr. 20.“). Siehe auch Clara Schumanns Erwähnung des Vorgangs in ihrem Tagebuch (*Litzmann III*, S. 273).



Abb. 1: Gavotte A-Dur aus der Oper „Iphigénie en Aulide“ von Christoph Willibald Gluck, Arrangement für Klavier zu zwei Händen Anh. Ia Nr. 2, Abschrift (Quelle AB⁺), Seite [1], Takte 1–16
Robert-Schumann-Haus Zwickau, Bibliothek

ausgestochen sind. Sie verwendet das englische Fingersatz-System („+“ für den Daumen und Fingernummern 1–4) und weicht nur in einigen Details (meist Staccatopunkten) vom Notentext der Senff-Edition ab.¹³⁴ Es gibt keine Hinweise darauf, dass Brahms oder Clara Schumann für die englische Ausgabe Korrektur gelesen hätten. Ebenso weist nichts auf einen Einfluss von Brahms

auf eine weitere Ausgabe hin, die 1875 bei Wilhelm Hansen in Kopenhagen erschien.¹³⁵

¹³⁴ Siehe Quellenbeschreibung, S. 87, Quelle Z; Rezension: *The Musical Times*, Jg. 15, Nr. 349 (1. März 1872), S. 416.

¹³⁵ Siehe Quellenbeschreibung, S. 87 f., Quelle D.

Spätere Aufführungen und Rezeption

Wie Brahms es sich gewünscht hatte, ging die *Gavotte* rasch in die Programme von Clara Schumanns Konzerten in Deutschland, England und anderenorts ein. Sie spielte das Stück zwischen Oktober 1871 und Dezember 1881 in mindestens 37 Konzerten in 24 verschiedenen Städten.¹³⁶ Während Brahms die *Gavotte* in seinen Konzertprogrammen in Werkgruppen integrierte, die jeweils einen weiten musikhistorischen Bogen schlugen, stellte Clara Schumann sie in der Regel mit romantischen Charakterstücken von Mendelssohn, Chopin, Schubert und Robert Schumann zusammen oder spielte sie als Zugabe. Bei den ersten Konzertaufführungen nennen die gedruckten Programme nur zuweilen Brahms als Arrangeur, doch ab dem Konzert im Londoner Crystal Palace am 17. Februar 1872¹³⁷ – kurz nach Abschluss des Vertrags mit Novello und unmittelbar vor Erscheinen der englischen Ausgabe – ist sein Name durchgehend auf den Programmen zu lesen. In ihrem Tagebuch hielt Clara Schumann zu jener Zeit fest, sie habe das Stück in einem „Popular concert“ als Zugabe gespielt, „und die Leute waren außer sich!“¹³⁸ Die besondere Vorliebe ihrer Zuhörer für die *Gavotte* spiegelt sich wiederholt in Besprechungen, etwa in einem Bericht vom Dezember 1871 über ihr zweites Berliner Konzert mit Amalie Joachim:

„Für den Beifall, der die Concertgeberin überschüttete, dankte sie mit der schon neulich gehörten hochcharakteristischen Gavotte von Gluck. So oft deren Hauptthema sich präsentierte, spielte ein behagliches Lächeln um alle Lippen.“¹³⁹

Brahms verzichtete in der ersten Hälfte der 1870er Jahre auf öffentliche Aufführungen der *Gavotte*, wohl um die Verbindung des Stücks mit Clara Schumann nicht zu gefährden. Das Werk wurde auch von zahlreichen anderen Pianisten ins Repertoire aufgenommen, darunter Annette Essipoff und Sir Charles Hallé.¹⁴⁰ Dieses populärste aller Arrangements von Brahms regte eine Vielzahl anderer Bearbeitungen desselben Stücks an und belebte ein allgemeines Interesse des Publikums

für den Formtyp der Gavotte. Die *Gavotte* in Bearbeitungen von Brahms und anderen wurde in mehrere Anthologien von Klaviermusik und in Sammelbände mit Gavotten und anderen Tänzen aufgenommen sowie in Potpourris beliebter Melodien integriert.¹⁴¹ In einer Besprechung der 1872 erschienenen Arrangements von zwei Gavotten aus *Iphigénie en Aulide* und *Alceste* von J. Rummel heißt es: „Madame Schumann’s frequent playing this season of Gluck’s Gavotte in A, arranged by Brahms, has brought that movement into fashion, and publisher after publisher announces his own special edition.“¹⁴²

Etüde D-Dur op. 139 Nr. 42 von Carl Czerny, Arrangement für Klavier zu zwei Händen Anh. Va Nr. 17

Brahms’ Bekanntschaft mit der *Etüde Nr. 42* in D-Dur aus Carl Czernys *100 Übungsstücken op. 139*, einer Trillerstudie, geht möglicherweise auf die Zeit seines Klavierunterrichts bei Otto Cossel in Hamburg zurück (1840–1843). Bei Kalbeck heißt es über diesen Unterricht:

„Die Anfangsgründe schrieb Cossel seinen Schülern selbst vor: zu weiteren Übungen wurden Czerny, Kalkbrenner, Clementi, Cramer und Hummel benutzt; den Abschluß machten die Klassiker in ihren leichteren Sonaten und Bach. Seine Lektionen begann er regelmäßig mit Fingerübungen und Etuden – Skalen wurden erst nach ziemlich weiten Fortschritten vorgenommen –, am Ende der Stunde gab es zur Ermunterung ein kleines Stück.“¹⁴³

Auch Florence May beschreibt in ihrer Brahms-Monographie Cossels „vortreffliche Unterrichtsmethode“, die es Brahms erlaubt habe, „die notwendige Plackerei durchzumachen, um eine gute Handstellung und freie Bewegung der Finger in einem sehr frühen Alter zu erreichen“. In den Erinnerungen an ihren eigenen Unterricht bei Brahms im Sommer 1871 heißt es, er habe als Lehrer großen Wert auf das Spiel von Fingerübungen ge-

¹³⁶ Schumann-Konzertprogramme.

¹³⁷ Schumann-Konzertprogramme, Nr. 1032.

¹³⁸ Litzmann III, S. 273. Ähnlich schrieb sie am 21. Februar an Brahms und berichtete außerdem, Charles Hallé habe das Arrangement bereits in Manchester aufgeführt (Schumann-Brahms Briefe II, S. 5–7, hier S. 6).

¹³⁹ Signale, Jg. 29, Nr. 56 (18. Dezember 1871), S. 385.

¹⁴⁰ Siehe beispielsweise Signale, Jg. 31, Nr. 21 (= 3. von 5 April-Nummern 1873), S. 326; Nr. 55 (= 2. von 5 Dezember-Nummern 1873), S. 867 (Essipoff in St. Petersburg und Wien); Jg. 30, Nr. 16 (15. März 1872), S. 246 (Hallé in Edinburgh).

¹⁴¹ Hofmeister, Monatsbericht nennt Arrangements der *Gavotte* aus Glucks *Iphigénie en Aulide* unter anderem für Klavier solo von F. Köhler (Cranz, Bremen 1879), für Klavier zu vier Händen (Bearbeiter ungenannt; Breitkopf & Härtel, Leipzig 1875), für Violine und Klavier von Franz Ries (Bote & Bock, Berlin 1873) bzw. von Emil Kross

(Schott, Mainz 1892) sowie für Cello und Klavier von Theodore Marter (Thierner, Kiel 1876) bzw. von B. Triebel (André, Offenbach 1896). Brahms’ Klaviersatz wurde auch in Novello, Ewer and Co.’s *Piano-forte Albums* aufgenommen (hrsg. von Berthold Tours, siehe Anzeige in: *The Musical Times*, Jg. 24, Nr. 489 [1. November 1883], S. 628). Meredith Ellis Little und Matthew Werley diskutieren andere Ursachen, die zur Verbreitung von Gavotten führten, sowie deren Eignung als Stücke für den Unterricht aufgrund ihrer stark metrisch geprägten Form (Artikel „Gavotte“, in: *Grove Dictionary of Music and Musicians. Oxford Online*, Oxford University Press, www.oxfordmusiconline.com, Stand 2. Juli 2016).

¹⁴² *The Musical World*, Jg. 50, Nr. 22 (1. Juni 1872), S. 350. Bereits am 15. Dezember 1871 hatte Brahms in einem Brief an Senff auf den notwendigen Schutz der *Gavotte* vor Raubdrucken hingewiesen (*Briefwechsel XIV*, S. 207).

¹⁴³ Kalbeck I/1, S. 23.

legt und diese häufig aus schwierigen Stellen der gerade studierten Stücke oder Etüden selbst gebildet.¹⁴⁴

Der nur aus den Angaben „Etude“ und „Czerny“ bestehende Kopftitel des autographen Arrangements zeigt die kontrollierte und recht elegante Schrift des jungen Brahms; der Notentext weist ebenfalls Charakteristika seiner frühen Handschrift auf.¹⁴⁵ Aufgrund dieser und weiterer Befunde kann das Autograph auf ca. 1852 datiert werden und ist damit eine der frühesten erhaltenen Musikhandschriften von Brahms.¹⁴⁶

Brahms' Niederschrift hält sich eng an Czernys zweiteiliges Stück und wurde denn auch in der Literatur bislang als Abschrift bezeichnet.¹⁴⁷ Es gibt jedoch mehrere bedeutende Unterschiede, die eine Klassifizierung als Arrangement rechtfertigen: Die Triller sind bei Brahms in Zweiunddreißigstel- statt in Sechzehntelnoten geschrieben und somit doppelt so schnell auszuführen wie bei Czerny. Die Melodie springt in T. 21 nicht eine Oktave (a^2 – a^3), sondern nur eine Quarte (a^2 – d^3) aufwärts, um anschließend in T. 21–22 skalenförmig bis gis^1 statt bis h^1 abzustiegen. Brahms fügt zudem Staccatopunkte bei den Schlussnoten a^3 bzw. d^3 in T. 8 und T. 24 hinzu, verändert mehrere Akkorde in der linken Hand und lässt in T. 14 die linke Hand anstelle von zwei einzelnen Viertelnoten eine Linie in Dezimen parallel zur rechten Hand spielen. Die letzten vier Takte des unteren Systems notiert er im Bassschlüssel, Czerny dagegen im Violine Schlüssel. Die bei Czerny vorhandenen Fingersätze und Dynamikangaben fehlen in Brahms' Autograph vollständig, ebenso Czernys Tempobezeichnung *Allegro comodo* und die Numerierung der Etüde mit „42.“

Zusammengenommen lassen diese Beobachtungen vermuten, dass Brahms sein Arrangement um 1852 eher nach der Erinnerung an Czernys kleine *Etüde* als nach einer (handschriftlichen oder gedruckten) Vorlage niederschrieb. Wichtig war ihm offenkundig nur die Funktion der *Etüde* als Trillerübung. Mit den Details von Czernys kompositorischer Gestaltung der Übung konnte er darum flexibel umgehen.

Auch später noch befasste sich Brahms mit Schriften und Werken Carl Czernys. Er besaß Exemplare von zwei separat gedruckten Kapiteln aus Czernys *Pianoforte-Schule op. 500*, die den Vortrag von Klavierwerken Beethovens – des Lehrers von Czerny – behandeln. Brahms markierte dort mit Blaustifteintragungen bestimmte Stellen, die ihn interessierten bzw. die ihm zweifelhaft schienen.¹⁴⁸ Im März 1878 empfahl er die *Pianoforte-Schule* Clara Schumann, der eine Stellung als Klavierlehrerin am neu gegründeten Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt angeboten worden war:

„Die große Pianoforteschule von Czerny ist wohl der Mühe wert, durchgelesen zu werden. Namentlich auch, was er über Beethoven und den Vortrag dieser Werke sagt, er war ein fleißiger und aufmerksamer Schüler. [...] Der Fingersatz bei Czerny ist höchst sehr zu beachten, überhaupt meine ich, man dürfte heute mehr Respekt vor dem tüchtigen Mann haben.“¹⁴⁹

Brahms kannte auch die *Schule der praktischen Tonsetzkunst op. 600* von Czerny, dessen *Klaversonaten* und möglicherweise andere Kompositionen. Ein Einfluss

dieser Werke auf Brahms' eigene Musik wird zunehmend für möglich gehalten.¹⁵⁰

Im Jahr 1853 gründete Carl Czerny den „Verein zur Versorgung dürftiger Tonkünstler in Wien“, der ab 1876 als „Wiener Tonkünstler-Pensions- und Unterstützungs-Verein Carl Czerny“ bekannt war. In seinem Testament von 1891 bedachte Brahms auch diese wohltätige Organisation mit einer Unterstützung.¹⁵¹

**Scherzo aus dem Klavierquintett Es-Dur op. 44
von Robert Schumann,
Arrangement für Klavier zu zwei Händen
Anh. Ia Nr. 7**

Brahms' näheres Interesse für die Musik Robert Schumanns wurde offenbar im Sommer 1853 während seines Aufenthalts bei Joseph Joachim in Göttingen geweckt und auf seiner Rheinreise im September durch einen Besuch bei der musikliebenden Familie Deichmann in Mehlem weiter vertieft.¹⁵² Mit einer Empfehlung Joachims versehen, stellte er sich am 30. September bei Robert und Clara Schumann in Düsseldorf vor. Er blieb fünf Wochen in der Stadt (vom 30. September bis zum 2. November 1853) und erfreute sich nahezu täglich des Umgangs mit der Schumann-Familie und deren Freundeskreis. Robert Schumann schrieb infolge seiner Begeisterung für die Musik des jungen Brahms den berühmten Artikel *Neue Bahnen*, der am 28. Oktober 1853 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* erschien. Er wandte sich au-

¹⁴⁴ May 1911 I, S. 56, S. 10.

¹⁴⁵ Siehe Quellenbeschreibung, S. 91, Quelle A.

¹⁴⁶ Siehe Quellengeschichte, S. 91.

¹⁴⁷ Stargardt, *Katalog* 605, S. 162, Nr. 674; BraWV, S. 742; Zisska & Kistner, *Katalog* 28, S. 8, Nr. 57; Biba/Fuchs, Czerny, S. 144 f.

¹⁴⁸ Siehe hierzu Ingrid Fuchs: *Carl Czerny: Beethoven's Ambassador Posthumous*, in: *Beyond The Art of Finger Dexterity: Reassessing Carl Czerny*, hrsg. von David Gramit, Rochester 2008, S. 82–107, hier S. 86–90.

¹⁴⁹ Schumann-Brahms Briefe II, S. 136.

¹⁵⁰ Siehe etwa Katrin Eich: *Die Klavierwerke*, in: *Brahms Handbuch*, hrsg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart etc. und Kassel etc. 2009, S. 332–369, hier S. 334; Robert Pascall: *Orchestermusik*, in: ebenda, S. 475–539, hier S. 499, 505.

¹⁵¹ Siehe Biba/Fuchs, Czerny, S. 144. Brahms schrieb sein Testament im Mai 1891 in Form eines Briefes an Fritz Simrock nieder (Autograph: 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 Csenedes erschien 1994 im Wiener „Archiv Verlag“ [Loseblattsammlung „Wien Edition“, Bd. VIII, Nr. WE 01 074]).

¹⁵² Zu Brahms' Göttinger Aufenthalt im Sommer 1853 siehe Hans Kuntzel: „Aber Fesseln tragen kann ich nicht“. *Johannes Brahms und Agathe von Siebold*, Göttingen 2003, S. 15–30. Gegenüber Joachim äußerte Brahms, er habe Schumanns Werke erst nach dem Verlassen Hamburgs „und besonders während meines Aufenthalts in Mehlem [...] kennen und verehren“ gelernt (*Briefwechsel* V, S. 12, Brief von [Anfang Oktober 1853], von Brahms irrtümlich auf „September“ datiert).

Berdem an die Leipziger Verleger Breitkopf & Härtel und Bartholf Senff, um ihnen Brahms' erste Werke zur Veröffentlichung zu empfehlen.¹⁵³ Nach Schumanns Selbstmordversuch am 27. Februar 1854 und seiner Einweisung in die Endericher Psychiatrische Klinik fuhr Brahms von Hannover, wo er bei Joachim (der dort als Hof-Konzertmeister wirkte) gewohnt hatte, nach Düsseldorf, um der Schumann-Familie Unterstützung und Trost anzubieten. Bald bewohnte er ein Zimmer im Schumann'schen Haus in der Bilkerstraße und hatte dort freien Zugang zu Robert Schumanns Arbeitszimmer mit der umfangreichen Musikbibliothek. Während der folgenden dreieinhalb Jahre in Düsseldorf betrieb Brahms intensive Studien, die wichtige Grundlagen für seine spätere Entwicklung als Komponist legten. Im Rahmen seiner damaligen Beschäftigung mit Werken Schumanns und Joachims arrangierte er Schumanns *Klavierquintett op. 44* und *Klavierquartett op. 47* sowie Joachims *Ouvertüre zu Shakespeares „Hamlet“ op. 4* für ein Klavier zu vier Händen, außerdem Joachims *Ouvertüre zu Herman Grimms „Demetrius“ op. 6* und *Ouvertüre zu Shakespeares „Heinrich IV.“ op. 7* für zwei Klaviere zu vier Händen. Diese Arrangements erlaubten es Brahms, die betreffenden Werke sowohl zu studieren als auch gemeinsam mit Freunden auf dem Klavier zu spielen.¹⁵⁴

Brahms' Beweggründe, Schumanns *Klavierquintett Es-Dur op. 44* für ein Klavier zu vier Händen und das *Scherzo* zusätzlich für Klavier solo zu bearbeiten, waren Clara Schumanns besondere Verbundenheit mit dem Stück und seine Verehrung für sie und Robert Schumann. Dieser hatte es gemeinsam mit dem Verlag Breitkopf & Härtel so eingerichtet, dass das seiner Frau gewidmete Werk gerade zu ihrem Geburtstag am 13. September 1843 im Druck erschien.¹⁵⁵ Das *Klavierquintett* gehörte später zum Kern ihres Konzertrepertoires; zwischen Januar 1843 und März 1885 sind insgesamt 53 öffentliche Aufführungen nachweisbar, von denen 17 bereits vor der ersten Begegnung mit Brahms stattgefunden hatten.¹⁵⁶ Während eines Urlaubsaufenthaltes von Clara Schumann zwischen 10. August und 6. September 1854 in Ostende stellte Brahms das vierhändige Arrangement des ganzen *Quintetts* und die zweihändige Bearbeitung des *Scherzos* als Geschenke zu ihrem Geburtstag fertig, dem ersten seit Robert Schumanns Einweisung in Enderich. In einem Brief an Joachim vom 12. September schrieb Brahms hierüber:

„Morgen, den 13ten ist ihr Geburtstag; ich habe ihr einen langjährigen Wunsch erfüllt, und das Quintett von Schumann zu vier Händen arrangiert. Während sie in Ostende war, habe ich das Manuskript heimlich aus dem Schrank genommen, so daß sie nichts ahnt. Ich habe mich immer tiefer hinein versenkt, wie in ein Paar dunkelblauer Augen (so kömmt's mir nämlich vor). Auch diesen Brief habe ich deshalb erst jetzt schreiben können.“

An späterer Stelle im selben Brief kam er auf das *Scherzo* zu sprechen:

„Ich freue mich über einen kleinen Witz, den ich gemacht habe. Das Scherzo aus dem Quintett habe ich
 für ^{Piano} Frau Schumann } allein arrangiert.
 Sie lacht über so etwas.“¹⁵⁷

Das von Brahms als Vorlage genutzte „Manuskript“ muss Robert Schumanns Partiturautograph gewesen sein, eine vom Komponisten nachträglich stark überarbeitete vollständige Werkniederschrift.¹⁵⁸

Das vierhändige Arrangement des *Quintetts* war zunächst zur Veröffentlichung bei Breitkopf & Härtel vorgesehen. Nachdem Brahms am 16. November 1854 in Hamburg eine Aufführung des Werkes (in Originalfassung) mit Clara Schumann gehört hatte, revidierte er seine Bearbeitung und schickte sie anschließend an den Verlag, der sie jedoch als zu schwer spielbar ablehnte.¹⁵⁹ Erst ein Jahr darauf, am 30. November 1855, sandte Brahms sein Manuskript aus Hamburg an Clara Schumann, die offenbar beabsichtigte, das Arrangement zu überarbeiten und ein weiteres Mal zur Publikation einzureichen.¹⁶⁰ Wiederum knapp zwei Jahre später, am

¹⁵³ NZ/M, Jg. 39 (28. Oktober 1853), S. 185 f.; Wiederabdruck in: Robert Schumann: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 5. Aufl., hrsg. von Martin Kreisig, 2 Bde., Leipzig 1914, hier Bd. 2, S. 184 f. Schumanns Briefe über Brahms an Breitkopf & Härtel bzw. Senff vom Oktober und November 1853 sind abgedruckt in: *Schumann, Briefe NF 1904*, S. 484–486, bzw. *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Leipziger Verlegern IV*, hrsg. von Petra Dießner, Michael Heineemann, Thomas Synofzik und Konrad Sziedat, Köln 2010 (= *Schumann Briefedition*, Serie III, Bd. 4), S. 410. Zum Verhältnis zwischen Brahms und Robert Schumann sei verwiesen auf: Siegfried Kross: *Brahms und Schumann*, in: *Brahms-Studien*, Bd. 4, Hamburg 1981, S. 7–44; Martin Schoppe: *Schumann und Brahms – Begegnung in Düsseldorf*, in: *Johannes Brahms. Leben, Werk, Interpretation, Rezeption. Kongreßbericht zum III. Gewandhaus-Symposium anlässlich der Gewandhaus-Festtage 1983*, Leipzig 1985, S. 26–31; Wiederabdruck in: *Brahms-Studien*, Bd. 8, Hamburg 1987, S. 77–90; Thomas Synofzik: *Brahms und Schumann*, in: *Brahms Handbuch*, hrsg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart etc. und Kassel etc. 2009, S. 63–76; Michael Struck: *Nähe und Distanz. Robert Schumann in Johannes Brahms' Sicht*, in: *Die Tonkunst*, Jg. 4 (2010), Nr. 3, S. 380–396; John Daverio: *Crossing Paths. Schubert, Schumann, and Brahms*, Oxford 2002.

¹⁵⁴ Zu den vierhändigen Arrangements von Werken Schumanns und Joachims siehe JBG, *Klavierarrangements fremder Werke I*, S. X–XXV.

¹⁵⁵ Siehe *Schumann, Briefe NF 1904*, S. 435–437 (Briefe an Breitkopf & Härtel vom 7. März und 7. September 1843).

¹⁵⁶ *Schumann-Konzertprogramme*. Brahms scheint das Werk nie öffentlich aufgeführt zu haben, spielte es jedoch während seiner Detmolder Zeit (1857–1859) mit Musikern der dortigen Hofkapelle; siehe *Hofmann, Chronologie*, S. 44.

¹⁵⁷ *Briefwechsel V*, S. 59 f. In ihrem Tagebuch notierte Clara Schumann am 13. September 1854, ihr Mann habe sich schon lange ein vierhändiges Arrangement des *Quintetts* gewünscht; siehe *Litzmann II*, S. 330.

¹⁵⁸ Siehe Quellenbeschreibung, S. 92 f., Quelle RS. Der Rückgriff auf die autographe Partitur lag für Brahms nahe, da das Quintett 1843 bei Breitkopf & Härtel nur in Stimmen erschienen war; erst im Dezember 1871 kam auch eine gedruckte Partitur des Werkes heraus (siehe RSW, S. 194 f.). Brahms erhielt das Autograph im April 1858 von Clara Schumann als Geschenk, gab es ihr jedoch später wieder zurück; siehe Quellenbeschreibung, S. 92 f., Anmerkung 195.

¹⁵⁹ Siehe *Litzmann II*, S. 353; *Schumann-Härtel/Schöne Briefe*, S. 133 (Brief vom 26. November 1854); *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 38, 45 f., 77, 82; *Briefwechsel IV*, S. 22; *Briefwechsel V*, S. 95. Das Datum der Hamburger Aufführung wurde vom Robert-Schumann-Haus Zwickau bestätigt.

¹⁶⁰ Siehe *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 155.

25. Oktober 1857, schrieb Clara Schumann an Breitkopf & Härtel, sie habe das Arrangement des *Quintetts* nun vereinfacht und „es hier mit Mehreren gespielt, und Niemand findet es schwer“.¹⁶¹ Das Arrangement, welches im Juli 1858 unter ihrem Namen erschien, ging also vermutlich auf Brahms' verlorene Bearbeitung von 1854 als Ausgangspunkt zurück.¹⁶²

Das zweihändige Arrangement des *Scherzos* aus Schumanns *Klavierquintett* ist Brahms' früheste notierte überlieferte Bearbeitung eines Kammermusikwerkes für Klavier solo.¹⁶³ Wie die meisten im vorliegenden Band enthaltenen Arrangements ist es eine pianistische Tour de Force. Brahms suchte darin den vollständigen Inhalt des kontrapunktischen *Molto vivace*-Satzes für Klavier und Streicher, in dem verschiedene Stimmen oft auf gleicher Tonhöhe zusammentreffen, auf zwei Klavierhände zu übertragen. Im zweiten Abschnitt des Scherzoteils und im Trio I notierte er sein Arrangement auf drei Systemen, um die Stimmführung anschaulicher darstellen zu können. Eine wirkungsvolle Wiedergabe dieses schwierigen Arrangements erfordert eine genaue Kenntnis des Quintettsatzes und beträchtliche pianistische Fertigkeiten. Es war eine virtuose Herausforderung von Brahms an Clara Schumann, ein in jedem Sinne für sie allein geschaffenes Arrangement.

Es ist nicht bekannt, dass Brahms oder Clara Schumann das Arrangement jemals öffentlich aufgeführt hätten, obwohl beide es in privatem Rahmen gespielt haben dürften. Brahms ließ diese Bearbeitung unveröffentlicht. Sie blieb in Gestalt des Autographs für Clara Schumann erhalten und wurde erstmals 1983 von Joachim Draheim herausgegeben.¹⁶⁴

**Gratieux sans Lenteur C-Dur aus der Oper
„Iphigénie en Aulide“ von Christoph Willibald Gluck,
Arrangement für Klavier zu zwei Händen
Anh. Va Nr. 19**

Im Robert-Schumann-Haus Zwickau befindet sich ein Brahms'sches Manuskript eines kleinen Stücks mit dem Titel *Gratieux sans Lenteur* und der eigenhändigen Komponistenangabe *Gluck*.¹⁶⁵ Am Ende notierte Brahms die Widmung an Clara Schumann: *Meiner lieben Clara mit herzlichstem Gruß*. Es handelt sich um einen Teil des Divertissements nach dem 3. Akt von Glucks Oper *Iphigénie en Aulide*¹⁶⁶ in zweihändigem Klaviersatz. Da die Aufzeichnung bis in orthographische Details hinein dem französischen Partiturdruk folgt, welchen Brahms im Mai 1856 von Clara Schumann erhalten hatte,¹⁶⁷ handelt es sich offenkundig um ein Arrangement nach der Partitur und nicht um eine Abschrift eines bereits vorliegenden Klavierauszugs.¹⁶⁸ Die Übereinstimmungen weisen außerdem darauf hin, dass Brahms das Stück nach direkter Vorlage der Partitur arrangierte und – anders als das Arrangement der *Gavotte* aus derselben Oper (Anh. Ia Nr. 2) – nicht aus dem Gedächtnis niederschrieb. Die von Brahms notierte Fassung des *Gratieux sans Lenteur* wurde von Joachim

Draheim als Arrangement erkannt und 1988 erstmals publiziert.¹⁶⁹

Der Satz *Gratieux sans Lenteur*, von Gluck für 2 Oboen, 2 Fagotte und Streicher komponiert, trägt in der (erstmalig 1774 erschienenen) französischen Partitur der Oper¹⁷⁰ die Überschrift *2^e Air*. In seinem Partitureremplar¹⁷¹ markierte Brahms das Stück und nahm im Notentext einzelne Korrekturen vor.¹⁷² Im folgenden *3^e Air (Pour les Esclaves)* trug Brahms ebenfalls Notenkorekturen und Dynamikangaben ein, was – gemeinsam mit zahlreichen weiteren Eintragungen an anderen Stellen der Partitur – sein eingehendes Studium der Oper erkennen lässt.

Die Entstehung des Arrangements ist aufgrund bestimmter Charakteristika der Brahms'schen Handschrift vermutungsweise auf 1856/57 zu datieren.¹⁷³ Weshalb Brahms gerade dieses kleine Stück aus Glucks *Iphigénie en Aulide* in zweihändiger Klavierbearbeitung aufzeichnete und Clara Schumann zum Geschenk machte, ist nicht bekannt. Möglicherweise hatte die Widmung eine Bedeutung auch über die bloße Tatsache hinaus, dass die Partitur ein Geschenk von ihr gewesen war. In der Brahms-Korrespondenz oder in anderen Quellen

¹⁶¹ Schumann-Härtel/Schöne Briefe, S. 173; auch in: Briefwechsel Clara Schumanns mit dem Verlag Breitkopf & Härtel 1856 bis 1895, hrsg. von Michael Heinemann, Köln 2015 (= Schumann Briefedition, Serie III, Bd. 8), S. 51.

¹⁶² Sowohl Brahms' Autograph seines Arrangements als auch die handschriftliche Stichvorlage des Arrangements von Clara Schumann sind verschollen. Siehe hierzu RSW, S. 192–194; BraWV, S. 668 (Anh. IIIb Nr. 5); JBG, *Klavierarrangements fremder Werke I*, S. XXII f.

¹⁶³ Weitere zweihändige Bearbeitungen von Kammermusikwerken waren diejenigen des Finales von Beethovens *Streichquartett op. 59* Nr. 3 und des Scherzosatzes aus Schuberts *Oktett op. posth. 166*, D 803, die beide nicht überliefert sind (siehe S. XXXVIII f., XLI f.). Brahms' zweihändiges Arrangement des Variationensatzes aus seinem eigenen *Streichsextett op. 18* ist in einem Geschenkautograph für Clara Schumann zum Geburtstag 1860 erhalten, wurde aber von ihm selbst nicht veröffentlicht (siehe BraWV, S. 65).

¹⁶⁴ Draheim, *Brahms und Freunde*, S. 2–13.

¹⁶⁵ Siehe Quellenbeschreibung, S. 94 f., Quelle A; vgl. S. XXXI, Abbildung 2.

¹⁶⁶ Siehe Christoph Willibald Gluck. *Iphigénie en Aulide*, hrsg. von Marius Flothuis, Teilband b: *Vorwort, Notenanhang, Kritischer Bericht*, Kassel etc. 1989 (= Christoph Willibald Gluck. *Sämtliche Werke*, Abteilung I, Bd. 5b), S. 528 f.

¹⁶⁷ Siehe Quellenbeschreibung, S. 85 f., 94, jeweils Quelle CWG.

¹⁶⁸ Im BraWV (S. 743) wird das Manuskript als Abschrift eines unbekannten Klavierauszugs beschrieben und dementsprechend in Anh. Va („Eigenhändige Volksliedsammlungen und Abschriften von Werken anderer Komponisten“) eingereiht. Die Herausgeberin hat mehrere vor 1870 erschienene Klavierauszüge der Oper durchgesehen und konnte die von Brahms notierte Version in keinem von ihnen finden.

¹⁶⁹ Draheim, *Pianoforte*, S. 111 f.; siehe auch Draheim, *Brahms als Bearbeiter*, S. 105.

¹⁷⁰ Zum Erstdruck und den verschiedenen späteren Ausgaben bzw. Auflagen der Partitur siehe Hopkinson, *Gluck*, S. 38 f.

¹⁷¹ Erschienen zwischen ca. 1783 und ca. 1815, siehe ebenda, S. 39, Quelle 40 A (g).

¹⁷² Siehe Quellenbeschreibung, S. 94, Quelle CWG, und Editionsbericht, S. 117.

¹⁷³ Siehe Quellengeschichte, S. 95.

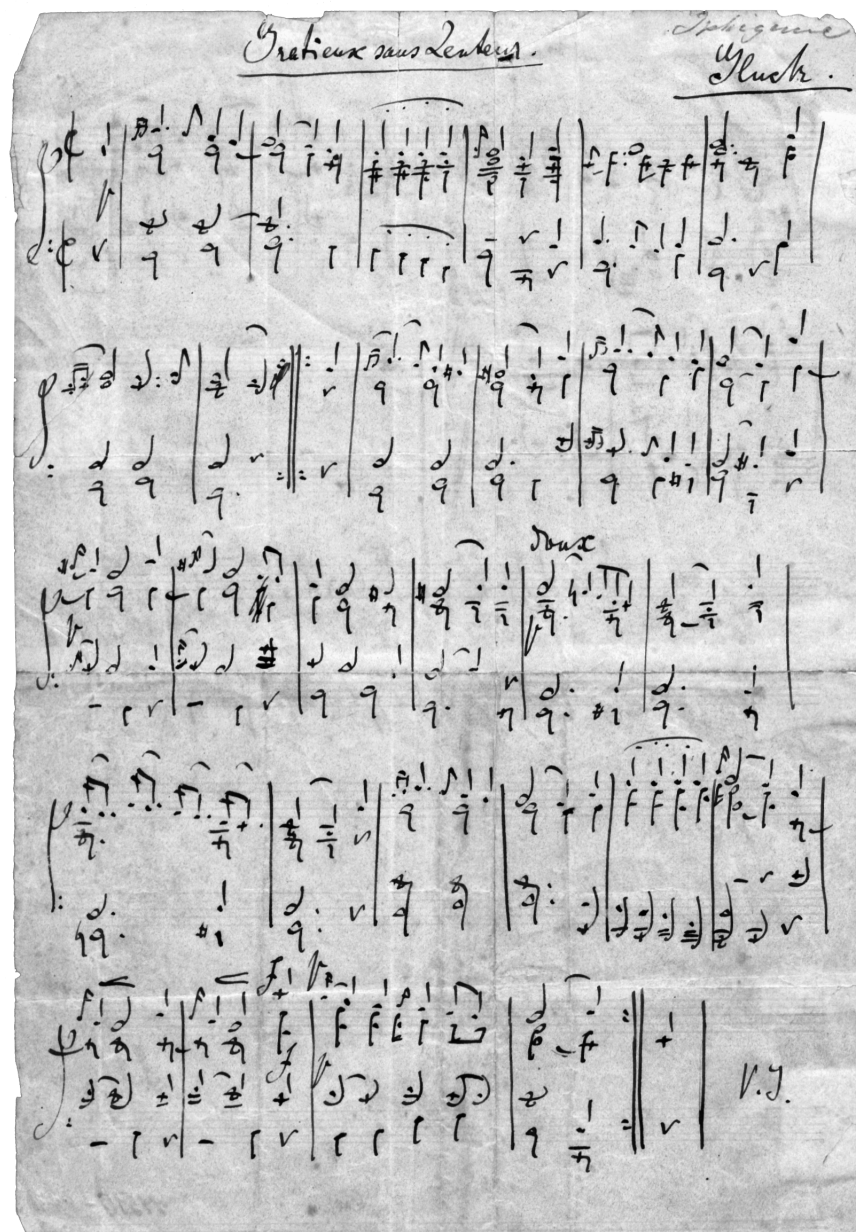


Abb. 2: *Gratieux sans Lenteur* C-Dur aus der Oper „*Iphigénie en Aulide*“ von Christoph Willibald Gluck, Arrangement für Klavier zu zwei Händen Anh. Va Nr. 19, Autograph (Quelle A), Seite [1], Takte 1–28
Robert-Schumann-Haus Zwickau, Bibliothek

waren jedoch keinerlei Erwähnungen des Stücks zu finden, die zur Aufklärung des biographischen Kontextes hätten beitragen können. Öffentliche oder private Auführungen des Arrangements durch Brahms oder Clara Schumann sind ebenfalls nicht nachgewiesen.

Zu einigen nicht notiert überlieferten Arrangements

Es ist vielfach belegt, dass Brahms für sich allein, in privaten Kreisen und in öffentlichen Konzerten auf dem Klavier weitere fremde Werke spielte, die ursprünglich

für andere Instrumente komponiert waren. Auch wenn diese zweihändigen Arrangements nicht in schriftlichen Aufzeichnungen überliefert sind und von Brahms höchstwahrscheinlich nie notiert wurden, verdienen sie im vorliegenden Kontext Erwähnung. Zum einen hat Brahms auch manche der hier edierten Arrangements zunächst nur gespielt und erst aufgezeichnet, als es einen äußeren Anlass dazu gab,¹⁷⁴ zum anderen liegen für

¹⁷⁴ So schickte er beispielsweise das Arrangement der *Chaconne* von Bach (Anh. Ia Nr. 1/V) im Juni 1877 an Clara Schumann und schrieb dazu:

einige nicht notierte Bearbeitungen immerhin Sekundärquellen vor, die zumindest Hinweise auf die von Brahms gespielten Fassungen geben. Es handelt sich dabei meist um Ohrenzeugenberichte und um Notenexemplare der betreffenden Originalwerke, die als Spielvorlagen in Frage kommen und teilweise Eintragungen im Hinblick auf eine Klavieraufführung enthalten. Eine singuläre Quelle ist zudem die einzige existierende Tonaufzeichnung des Klavierspiels von Brahms, die neben einem *Ungarischen Tanz* auch das Arrangement einer *Polka-Mazur* von Josef Strauß in klingender Gestalt überliefert.

Außer der zuletzt genannten Strauß-Bearbeitung (*BraWV* deest) werden im Folgenden diejenigen Arrangements von Werken Bachs, Beethovens und Schuberts näher betrachtet, die in der Rubrik „Verlorengegangene Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten“ des *BraWV* erwähnt sind.¹⁷⁵ Hinzu kommt das Arrangement eines weiteren Orgelwerkes von Bach (*Fantasie G-Dur* BWV 572, *BraWV* deest), da auch zu dieser Bearbeitung eine aufschlussreiche Quelle überliefert ist. Hinsichtlich weiterer fremder Werke, die Brahms nachweislich in eigenen Arrangements auf dem Klavier gespielt hat und zu denen insbesondere noch andere Orgelwerke Bachs zählen, kann an dieser Stelle nur auf die allgemein orientierende Literatur verwiesen werden.¹⁷⁶

***Toccata F-Dur für Orgel BWV 540/1*
von Johann Sebastian Bach,
Arrangement für Klavier zu zwei Händen
Anh. IIb Nr. 1**

Die *Toccata*, die den ersten Teil des Satzpaars *Toccata und Fuge F-Dur* BWV 540 bildet, war das von Brahms am häufigsten öffentlich auf dem Klavier vorgetragene Orgelwerk Bachs. Sie erklang zwischen dem 2. Februar 1856 und dem 18. April 1880 in insgesamt 13 Konzerten, darunter Brahms' zweites Wiener Konzert im Saal der Gesellschaft der Musikfreunde am 29. November 1862, drei eigene Konzerte in Klagenfurt, Wien und Budapest im Frühling 1867 und drei gemeinsame Auftritte mit dem Sänger Julius Stockhausen in Berlin, Kopenhagen und Hamburg im Jahr 1868.¹⁷⁷ Auch in privatem Rahmen wurde die *Toccata* mehrfach von Brahms gespielt, so bereits Anfang Oktober 1853 in Düsseldorf,¹⁷⁸ ab Herbst 1862 im Hause Graßl in Wien,¹⁷⁹ am 6. Februar 1864 vor Richard Wagner in Wien-Penzing,¹⁸⁰ im Juni 1865 in Basel¹⁸¹ und möglicherweise am 1. Februar 1881 in Amsterdam.¹⁸²

Schon der Bericht über das früheste dokumentierte Spiel eines Klavierarrangements der *Toccata*, Albert Dietrichs Erinnerung an die Darbietung bei einer Abendgesellschaft „bald nach seiner Ankunft“ in Düsseldorf (also offenbar Anfang Oktober 1853), lässt darauf schließen, dass der Vortrag nicht nach einer Niederschrift, sondern auswendig erfolgte:

„Brahms wurde aufgefordert zu spielen, und trug die F-dur-Toccata von Bach und sein Es-moll-Scherzo mit wunderbarer Kraft und Meisterschaft vor; seiner damaligen Gewohnheit gemäß sumnte er, vor innerer Erregung be-

bend, die Melodie halblaut mit und hielt das Haupt tief über die Tasten gebeugt“.¹⁸³

Demnach muss Brahms die *Toccata* schon vor seinem Besuch in Düsseldorf während der Hamburger Jugendjahre auf das Klavier übertragen haben, vermutlich ohne sein Arrangement jemals schriftlich zu fixieren. Auch eine solch intensive Beschäftigung mit Orgelwerken Bachs verband den jungen Komponisten mit Robert und Clara Schumann, die diese Musik ebenfalls seit den frühen Jahren ihrer Verbindung studiert hatten.¹⁸⁴

Ein weiterer Bericht über den Vortrag der *Toccata* (und anderer Bach'scher Orgelwerke) in privatem Kreis stammt von Johanna Graßl von Rechten, die im Anschluss an Brahms' Wiener Konzert vom 29. November 1862 seine Klavierschülerin geworden war:

„Bald besuchte er unser Haus sehr häufig, meist Sonntag abends. [...] Da war er häufig in übermütigster Laune. Oft spielte er stundenlang, besonders prachtvoll die Bachschen Orgelfugen. Da durfte sich niemand regen, keine Tür öffnen, sonst kam er aus dem Kontext. Die F-dur-Tokkata brauste auf – gewaltig! Das nannte er: die himmlische Drehorgel!“¹⁸⁵

Den scherzhaften Vergleich mit einer Drehorgelmusik zog Brahms sicherlich aufgrund der ‚monotonen‘ Bewegung in Sechzehntelnoten und der ‚dröhnenden‘ Orgelpunkte. Gerade der Umstand, dass in diesem Stück die bewegten Stimmen des musikalischen Satzes hauptsächlich im Orgelmanual liegen und das Pedal über weite Strecken auf Orgelpunkten verharret oder eigene Soli ausführt, erlaubte Brahms jedoch eine verhältnismäßig unkomplizierte Übertragung auf das Klavier.

„Versuche es doch einmal, ich habe es nur Deinetwegen aufgeschrieben.“ (siehe S. XX). Zu weiteren Aufzeichnungen eigens für Clara Schumann siehe S. XLII mit Anmerkung 264.

¹⁷⁵ *BraWV*, S. 667 f., Anh. IIb Nr. 1–4.

¹⁷⁶ Hofmann, *Chronologie*, S. 383–400 (Register der von Brahms aufgeführten Werke); speziell zu Aufführungen Bach'scher Orgelwerke siehe Stinson, *Reception*, S. 126–140. Außer der *Toccata* BWV 540/1 und der *Fantasie* BWV 572 spielte Brahms unter anderem folgende Orgelwerke Bachs auf dem Klavier: *Präludium und Fuge a-Moll* BWV 543, *Präludium h-Moll* BWV 544/1, *Pastorale F-Dur* BWV 590 sowie „Orgel-Sachen (D moll)“ (Brahms an Clara Schumann, 3. Dezember 1865; *Brahms-Schumann Briefe I*, S. 518).

¹⁷⁷ Siehe Hofmann, *Chronologie*, S. 383 f.

¹⁷⁸ Ebenda, S. 27.

¹⁷⁹ Kalbeck II/1, S. 26 f., Anmerkung 2.

¹⁸⁰ Hofmann, *Chronologie*, S. 79.

¹⁸¹ Renate Hofmann: *Die Briefsammlung August Walter*, in: *Johannes Brahms. Quellen – Text – Rezeption – Interpretation. Internationaler Brahms-Kongreß Hamburg 1997*, hrsg. von Friedhelm Krummacher und Michael Struck, München 1999, S. 267–277, hier 270.

¹⁸² Siehe S. XXXV mit Anmerkungen 206 und 207.

¹⁸³ Albert Dietrich: *Erinnerungen an Johannes Brahms in Briefen besonders aus seiner Jugendzeit*, Leipzig 1898, S. 2.

¹⁸⁴ Siehe beispielsweise Robert Schumann. *Tagebücher. Band I. 1827–1838*, hrsg. von Georg Eismann, Leipzig 1971, S. 400 (29. Mai 1832): „Abends riß ich mit Clara sechs Bacchische [sic!] Fugen ab, vierhändig a vista prima.“

¹⁸⁵ Kalbeck II/1, S. 26 f., Anmerkung 2.

Rezensionen von Konzertaufführungen der *Toccata* lassen erkennen, dass Brahms in seinem Bestreben, dem Orgelklang nahezukommen, über die konventionellen Techniken des Klavierspiels hinausging, wobei der geschickte Gebrauch des Dämpferpedals von besonderer Wirkung gewesen sein muss. So schrieb Selmar Bagge in der *Deutschen Musikzeitung* über die Wiener Aufführung vom 29. November 1862:

„[Die Toccata] ist ein Stück, wie es schöner gespielt nicht gedacht werden kann. Wir sehen ganz ab von den technischen Kunststücken, die hier nöthig sind um das, was für zwei Hände und zwei Füße (es ist ein Orgelstück) geschrieben, mit zwei Händen vollständig und deutlich herauszubringen. Aber was viel mehr werth als diese Kunststücke (die ja auch die eigentlichen Schüler der Liszt'schen Schule leisten), das ist der eigenthümliche orgelmäßig gleiche Klang, den Brahms hier dem ‚Hammerclavier‘ entlockt. Keine Spur von jenem Pauken auf den Baßtaeten, wie man es in der A-moll-Fuge S. Bach's so oft hört: es geht alles klangvoll, mit großer Oeconomie der Steigerungen, aber auch mit breit ausgelegtem Ton bei den Hauptstellen vor sich, und man wähnt beinahe den kirchlichen Orgelton zu vernehmen. Merkwürdig kühn und fein zugleich ist die Anwendung der gehobenen Dämpfung, die in einem ungewohnt ausgedehnten Maße benützt wird und doch nirgend wehe thut; es klingt vieles zugleich und stört sich doch nicht. Von der Feinheit des Anschlags, die nur eine durch und durch musikalische Natur erreicht, gar nicht zu reden; genug, daß auch nicht die geringste musikalische Nüance verloren ging, und das Ganze doch nicht in mosaikartige Theile zerfiel, sondern im besten Sinne des Wortes einen gleichen Grundton hatte.“¹⁸⁶

Auch wenn Brahms von manchen Hörern für einen nach ihrer Meinung übertriebenen Pedalgebrauch kritisiert wurde,¹⁸⁷ erkannte man seine Art der Übertragung von Orgelwerken auf das Klavier als individuell, hinsichtlich orgeltypischer Effekte in hohem Maße originalgetreu und gänzlich konkurrenzlos an: „Im Vortrag Bach'scher Werke, besonders wenn es sich um die Wiedergabe orgelartiger Effecte handelt, dürfte Brahms so leicht keinen Rivalen zu befürchten haben.“¹⁸⁸ Bezeichnenderweise stellte auch Theodor Helm in einem allgemeinen Artikel über Brahms vom Januar 1870 dessen Klavierarrangements Bach'scher Orgelwerke als „besondere Specialität“ des Pianisten heraus:

„Gut aufgelegt, weiss Brahms die verborgensten Intentionen eines Beethoven, Schubert – vorzüglich Schumann in geistvollster Weise zur Geltung zu bringen, seine besondere Specialität jedoch bilden die Vorträge Bach'[s]cher Orgelsachen auf dem Clavier, deren ursprünglichen Klangcharakter er durch erstaunlichste Tonfülle und eigenthümlichste Behandlung des Instruments geradezu unnachahmlich festzuhalten weiss.“¹⁸⁹

Brahms' Arrangement der *Toccata F-Dur* ist zwar nicht in niedergeschriebener Form erhalten, doch existiert im Fall dieses Stücks (wie analog auch bei der *Fantasie G-Dur* BWV 572) eine Quelle, die zumindest indirekt einige Hinweise auf die Art seiner Klavierübertragung bietet. Es handelt sich um ein Exemplar der ersten, ca. 1832 im „Bureau de Musique“ von C. F. Peters in Leipzig erschienenen Ausgabe der *Toccata und Fuge F-Dur* BWV 540, das aus dem Besitz von Robert und Clara Schumann stammt und Eintragungen sowohl die-

ser beiden als auch Brahms' enthält.¹⁹⁰ Robert Schumann korrigierte in der *Toccata* mit braunem Stift mehrere Noten und vermerkte das Fehlen zweier Takte nach T. 57 im ersten Pedalsolo.¹⁹¹ Mit Sicherheit von Clara Schumanns Hand stammen einige in Bleistift eingetragene Kürzel „l“ und „r“ bezüglich der Verwendung des linken bzw. rechten Fußes beim Spiel auf der Orgel.¹⁹² Zahlreiche weitere Eintragungen in Bleistift betreffen offenkundig eine zweihändige Wiedergabe der *Toccata* auf dem Klavier und sind Clara Schumann und Johannes Brahms zuzuschreiben, wobei eine eindeutige Bestimmung des Urhebers im Einzelfall oft nicht möglich ist.¹⁹³ Wie Russell Stinson überzeugend folgert, ist diese Quelle somit ein Zeugnis gemeinsamer Beschäftigung der beiden Pianisten mit dem Problem einer Übertragung der *Toccata* auf das Klavier. Vermutlich ließ sich Clara Schumann von Brahms' Vortrag des Stücks zu einer ei-

¹⁸⁶ *Deutsche Musikzeitung*, Jg. 3, Nr. 49 (6. Dezember 1862), S. 389. Vgl. auch Karl Debrois van Bruycks Besprechung derselben Aufführung in der *Wiener Zeitung*, Nr. 283, Abendblatt (10. Dezember 1862), S. 1130.

¹⁸⁷ Siehe unten, S. XXXVII mit Anmerkung 224.

¹⁸⁸ *Die Presse*, Jg. 20, Nr. 326 (27. November 1867), S. [1] (E. Schelle); ähnlich Ed.[uard] H.[anslick] in: *Neue Freie Presse*, Nr. 1165 (27. November 1867), S. [2].

¹⁸⁹ Theodor Helm: *Johannes Brahms*, in: *MWBl*, Jg. 1, Nr. 3 (14. Januar 1870), S. 40 f. (*I. Biographisches*); Nr. 4 (21. Januar 1870), S. 56–58 (*II. Charakteristik*), hier S. 58.

¹⁹⁰ *TOCCATA ET FUGUE pour l'Orgue ou le Piano-Forte composée par J. S. BACH*, Leipzig (Bureau de Musique de C. F. Peters) [ca. 1832], Plattennummer 2263, Notentext auf zwei Systemen, *Toccata* auf S. 3–11, *Fuga* auf S. 12–15; zur Datierung siehe *NBA IV/5–6 KB 2*, S. 403. Das Exemplar ist Teil eines Sammelbandes mit insgesamt elf Klavier- und Orgelwerken Bachs in frühen Peters-Ausgaben (siehe Inhaltsverzeichnis in *Stinson, Bach Book*, S. 5). Der Band aus der Schumann'schen Notensammlung wurde von Marie und Eugenie Schumann während des 1. Weltkriegs an den Verlag Hug in Zürich verkauft und ging anschließend in den Besitz des amerikanischen Musikpädagogen und Bachforschers Albert Riemenschneider über (siehe ebenda, S. 3). Heute befindet er sich in *US-BER*, Signatur: M3.3 .B11 C53 1820 (vollständig im Internet zugänglich: <http://cdm16708.contentdm.oclc.org/cdm/singleitem/collection/p16708coll9/id/49/rec/1>; in Auswahl abgebildet in *Stinson, Bach Book*, S. 35–66, die *Toccata F-Dur* auf S. 45–53).

¹⁹¹ Siehe *Stinson, Bach Book*, S. 11–13. Die von ihm entdeckten Fehler erwähnte Schumann auch in seinem Aufsatz *Ueber einige muthmaßlich corruptirte Stellen in Bach'schen, Mozart'schen und Beethoven'schen Werken*, in: *NZfM*, Bd. 15, Nr. 38 (9. November 1841), S. 149–151. – Alle genannten Taktzahlen beziehen sich auf die frühe Peters-Ausgabe, die eine leicht verkürzte Fassung der *Toccata* mit reduziertem Pedalumfang enthält (siehe hierzu *NBA IV/5–6 KB 2*, S. 404–408). Die von Stinson (*Stinson, Bach Book*, S. 45–53) angegebenen Taktzahlen stimmen hiermit nur für die erste Notenseite (= S. 3 der Peters-Ausgabe) überein, da er die nach T. 57 handschriftlich eingefügten beiden Takte einbezieht, den Übergang von S. 5 auf 6 offenbar irrtümlich als T. 148/149 (statt 147/148) zählt und vom Ende der Seite 6 bis zum Schluss die Taktzahlen der Neuen Bach-Gesamtausgabe verwendet, obwohl dort die 9 Takte längere Originalfassung abgedruckt ist.

¹⁹² T. 262, 268–270; siehe *Stinson, Bach Book*, S. 18.

¹⁹³ Siehe ebenda, S. 17–21, 28–30.

genen pianistischen Umsetzung anregen, versah in diesem Zusammenhang das vorliegende Druckexemplar mit entsprechenden Eintragungen und bat bei späterer Gelegenheit den Freund um eine Revision, die sich in weiteren Änderungen von ihm und möglicherweise von ihr niederschlug.¹⁹⁴ So bietet dieses Exemplar mit seinen Annotationen zumindest auf vermittelte Art und Weise nähere Aufschlüsse über Brahms' Arrangement der *Toccata*.

Die wesentliche Aufgabe eines Arrangements von Orgelmusik für das Klavier besteht in der Integration des Pedalparts in den allein zweihändig wiederzugebenden musikalischen Satz. Wie Brahms und Clara Schumann dabei im Fall der drei ausgedehnten Orgelpunkte vorgehen (T. 1–54, 81–134, 385–407), ist bereits auf der ersten Seite nachzuvollziehen (siehe S. XXXV, Abbildung 3). An bestimmten Stellen sind die originalen Haltebögen mit kurzen Bleistiftstrichen unterbrochen (etwa vor Beginn der Takte 9, 13 und 21) bzw. ist das Wiederanschlagen des Basses durch hinzugefügte Noten angegeben, sei es in gleicher Lage (T. 19¹), mit zusätzlicher tiefer Oktave (T. 1¹, 2³, 20¹), mit gebrochener Tiefoktavierung auf den Zählzeiten 2 und 3 (T. 18^{2–3}, 30^{2–3}) oder – seltener – eine Oktave höher (T. 13³). Der Gebrauch des Dämpferpedals ist zwar nicht ausdrücklich vorgeschrieben, aber mit Sicherheit intendiert. Die Tiefoktavierung des Basses dehnt den Stimmumfang aus und suggeriert die Kraft des Orgelpedals. Die beiden ausgedehnten Pedal-Soli (T. 55–79, 135–160) spielte Brahms in Oktaven, wie aus der skizzierten Ergänzung der beiden fehlenden Takte nach T. 57 am Kopf der zweiten Seite hervorgeht.

Eine Ausführung des Pedalparts mit der linken Hand, teilweise in Oktaven, macht eine Neuaufteilung des übrigen Materials zwischen den beiden Händen notwendig. Winkel oder Klammern markieren einzelne Noten oder ganze Passagen des unteren Systems, die von der rechten Hand zu übernehmen sind. An manchen Stellen, etwa in T. 9, verdeutlichen Fingersätze und abwärtsführende Striche bei einzelnen Noten die Stimmenverteilung: Die Sechzehntelnoten *a–b–a* in T. 9^{1.1–2.1} werden von der rechten Hand in Doppelgriffen gespielt, damit die linke Hand auf dem Taktschwerpunkt den Bass $\text{1}^{\text{f}}/F$ anschlagen kann, bevor sie ab *g* in T. 9^{2.2} die untere Sechzehntelstimme fortführt. An anderen Stellen (T. 169, 173, 177, 181, 185, 231, 239) scheinen dagegen Striche, die von der letzten Sechzehntelnote eines Taktes abwärts laufen, zu signalisieren, dass die linke Hand nach unten geführt werden soll, um die Note auf der ersten Zählzeit des folgenden Taktes in der tiefen Oktave zu verdoppeln.

Wann all diese Eintragungen in das Peters-Exemplar der *Toccata und Fuge F-Dur* gelangten, ist nicht zu ermitteln. Der Vergleich mit Brahms' und Clara Schumanns Handexemplaren von Band 15 der alten Bach-Gesamtausgabe, der das betreffende Werk enthält, hilft hier nicht weiter, obwohl auch dort jeweils Annotationen vorhanden sind. Clara Schumanns Exemplar¹⁹⁵ weist in der *Toccata* lediglich einige mit Bleistift notierte Fingersätze und Winkelzeichen bezüglich der Stimmenvertei-

lung auf, die weitgehend den betreffenden Eintragungen im Peters-Exemplar entsprechen. Aus der insgesamt geringeren Anzahl von Annotationen im Gesamtausgabenband schließt Stinson auf eine frühere Entstehungszeit,¹⁹⁶ doch könnten auch umgekehrt bereits existierende Eintragungen in der Peters-Ausgabe nur zum Teil (direkt oder aus dem Gedächtnis) in den Band übertragen worden sein. Brahms' Exemplar¹⁹⁷ enthält in der *Toccata* nur sechs oberhalb des Systems vertikal oder schräg gezogene Bleistiftstriche. Diese scheinen Erinnerungszeichen für das Wiederanschlagen des Pedaltons zu sein und stimmen in der Position durchweg mit Unterbrechungen von Haltebögen im Peters-Exemplar überein.¹⁹⁸ Auch diese Striche sagen nichts darüber aus, ob die Eintragungen im Peters-Exemplar vor oder nach Erscheinen des Gesamtausgabenbandes (im Jahr 1867) erfolgten.

Welche Ausgabe der *Toccata* Brahms vor 1853 für die Ausarbeitung seines Arrangements auf dem Klavier verwendet hatte, ist nicht bekannt. Im Druck erhältlich waren bis zu diesem Zeitpunkt nur jene erste Peters-Edition von ca. 1832 und eine zweite Ausgabe innerhalb des 1845 vorgelegten 3. Bandes der Orgelwerke Bachs, die in insgesamt 9 Bänden unter der Herausgeberschaft von Friedrich Konrad Griepenkerl und Ferdinand Roitzsch ebenfalls bei Peters erschienen.¹⁹⁹ Da in Brahms' Nachlass neben dem Supplement-Band 9 von 1881 elf Einzelausgaben von Orgelwerken aus den Bänden 3 und 4 vorhanden sind,²⁰⁰ dürfte auch im Fall der *Toccata und Fuge F-Dur* BWV 540 der einstige Besitz einer entsprechenden Einzelausgabe²⁰¹ wahrscheinlicher sein als der eines Exemplars der älteren Peters-Edition.

Im vorliegenden Kontext ist noch eine weitere Quelle von Interesse, die mit Brahms' Klavierfassung der *Toccata* wohl ebenfalls indirekt zusammenhängt. Es handelt sich um ein zweihändiges Arrangement des Stücks von Julius Röntgen, das im Jahr 1881 entstand,²⁰² von sei-

¹⁹⁴ Ebenda, S. 28 f.

¹⁹⁵ Johann Sebastian Bach's Werke. Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft zu Leipzig, Bd. 15: Joh. Seb. Bach's Orgelwerke. Erster Band, Vorwort datiert und unterzeichnet: „Berlin, im Juli 1867. Wilhelm Rust.“; BWV 540 als *Praeludium et Fuga X* auf S. 154–163, *Praeludium (Toccata)* auf S. 154–163 (D-Zsch, 10734,20-D1/A4).

¹⁹⁶ Stinson, *Bach Book*, S. 17.

¹⁹⁷ A-Wgm, Nachlass Johannes Brahms, XVII 70717 (zu Titel- und Seitenangaben siehe Anmerkung 195).

¹⁹⁸ Sie befinden sich jeweils am Ende der Takte 86, 90, 94, 98, 102 und 105 der Fassung der alten Bach-Gesamtausgabe, die den Takten 84, 88, 92, 96, 100 und 103 der Fassung der frühen Peters-Ausgabe entsprechen.

¹⁹⁹ Siehe NBA IV/5–6 KB 2, S. 403.

²⁰⁰ Siehe Siegmund Helms: *Johannes Brahms und Johann Sebastian Bach*, in: *Bach-Jahrbuch*, Bd. 57, Berlin 1971, S. 13–81, hier S. 52 f., Nr. 4–14.

²⁰¹ Johann Sebastian Bach's COMPOSITIONEN FÜR DIE ORGEL. Kritisch-korrekte Ausgabe von Fried. Konr. Griepenkerl und Ferd. Roitzsch. Daraus sind nachstehende Stücke einzeln zu haben: Aus dem 3^{ten} Bande. [...] № 2. *Toccata et Fuga*. [...], Leipzig (Bureau de Musique von C. F. Peters) [1845], Plattennummer 2938, Notentext auf drei Systemen, *Toccata* auf S. 16–24, *Fuga* auf S. 25–29 (Exemplar: D-Kljbg).

²⁰² Röntgen, *Brieven*, S. 267 (Werkverzeichnis).

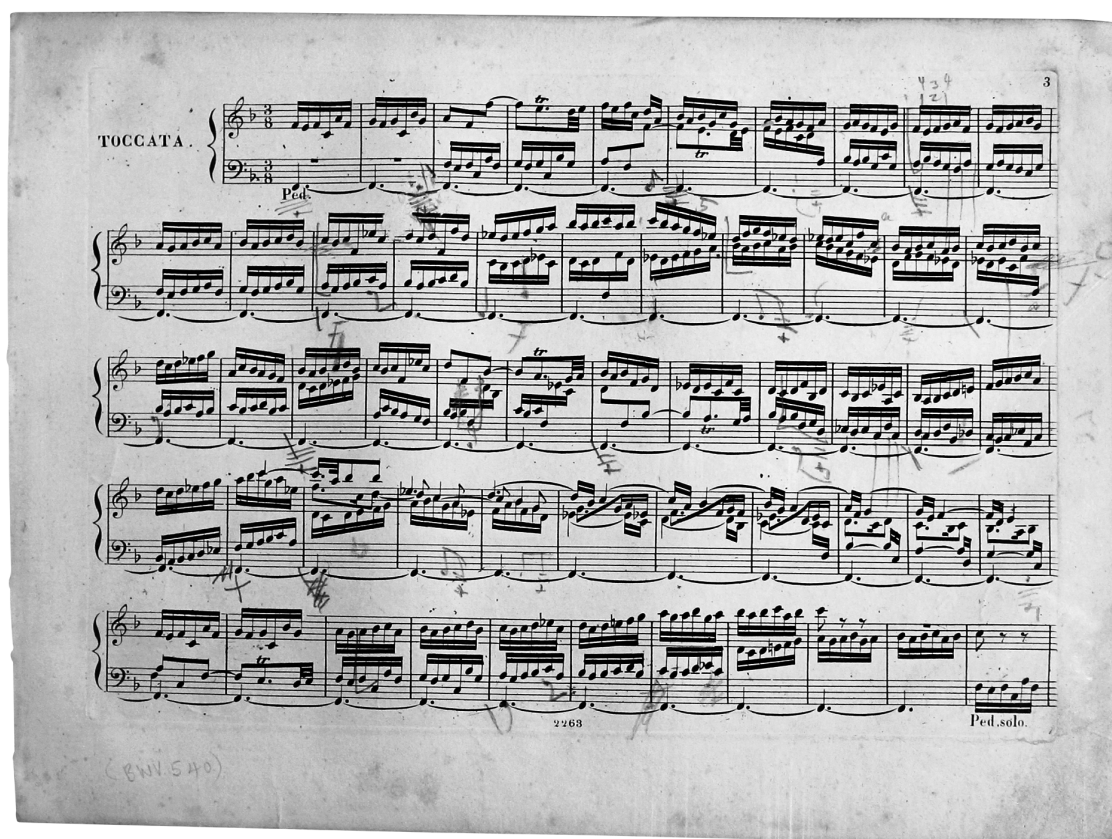


Abb. 3: Johann Sebastian Bach: Toccata und Fuge F-Dur für Orgel BWV 540, Ausgabe von C. F. Peters, Leipzig, Exemplar mit Eintragungen von Robert und Clara Schumann sowie Johannes Brahms, Seite 3, Toccata, Takte 1–55
Berea (Ohio), Baldwin Wallace University, Riemenschneider Bach Institute,
Emilie and Karl Riemenschneider Memorial Bach Library

nem Urheber mehrfach in Konzerten gespielt wurde²⁰³ und 1884 bei Breitkopf & Härtel im Druck erschien.²⁰⁴ Der 1855 geborene Komponist und Pianist Röntgen, der spätestens 1877 in Leipzig näher mit Brahms bekannt geworden war, ging 1878 als Lehrer und Dirigent nach Amsterdam und vertiefte die persönliche Verbindung mit Brahms während dessen dortiger Konzertaufenthalte bis 1885.²⁰⁵ Anlässlich eines dieser Besuche spielte Brahms in privatem Kreis unter Anwesenheit von Röntgen sein Arrangement der *Toccata*,²⁰⁶ was möglicherweise bei einer Abendgesellschaft im Hause Röntgen am 1. Februar 1881 geschah.²⁰⁷ Es scheint somit durchaus denkbar, dass Röntgen sich von Brahms' Vortrag zu seinem Klavierarrangement anregen ließ und eventuell bestimmte Charakteristika des Brahms'schen Spiels in die eigene Fassung übernahm.

Ein Vergleich mit den Eintragungen im Peters-Exemplar aus dem Schumann-Besitz lässt nur allgemeine Übereinstimmungen erkennen, insbesondere die Verdoppe-

lung von Bassnoten in der tieferen Oktave und die Wiedergabe der Pedalsoli in Oktaven. Zahlreiche Einzelheiten des ausgearbeiteten Arrangements finden sich dage-

²⁰³ Siehe etwa *MWBl*, Jg. 12, Nr. 45 (3. November 1881), S. 533; Jg. 13, Nr. 4 (19. Januar 1882), S. 41; Röntgen, *Briefen*, S. 83, 107.

²⁰⁴ *TOCCATA (F-dur) für Orgel von Johann Sebastian Bach. Für Klavier bearbeitet von JULIUS RÖNTGEN*, Leipzig und Brüssel (Breitkopf & Härtel) [1884], Plattennummer 16504, Notentext auf S. 3–15. Siehe *Hofmeister, Monatsbericht*, Mai 1884, S. 120 (Exemplar: NL-Hlr, Nr. 184; im Internet zugänglich, siehe: <http://imslp.org>).

²⁰⁵ Peter Clive: *Brahms and His World. A Biographical Dictionary*, Lanham etc. 2006, S. 369; zu Brahms' Konzerten in Amsterdam siehe *Hofmann, Chronologie*, S. 319 (Ortsregister).

²⁰⁶ Robert Haven Schauffler: *The Unknown Brahms. His Life, Character and Works; Based on New Material*, Westport (Connecticut) 1961, S. 216 f.

²⁰⁷ Röntgen, *Briefen*, S. 47; *Hofmann, Chronologie*, S. 198.

gen in den skizzierten Annotationen nicht wieder, betreffen jedoch Aspekte, die Brahms beim Vortrag der *Toccata* frei behandelt haben dürfte: die Auffüllung von Akkorden, die Oktavversetzung ganzer Passagen, die Hinzufügung von Artikulationszeichen und Pedalisierungsangaben sowie Vortrags-, Dynamik- und Tempobezeichnungen. Wenn auch sicherlich nicht in jedem Detail, so doch in seinem grundsätzlichen Charakter kann Röntgens Arrangement wohl zumindest als Widerschein der Brahms'schen Bearbeitung gelten.

Fantasie G-Dur für Orgel BWV 572
von Johann Sebastian Bach,
Arrangement für Klavier zu zwei Händen
(BraWV deest)

Ein weiteres Orgelwerk Bachs, das von Brahms mehrfach öffentlich auf dem Klavier vorgetragen wurde, war die *Fantasie G-Dur* BWV 572. Das heute unter dem Titel *Pièce d'Orgue* bekannte Stück mit seinem toccatenhaften Beginn im Manual allein (*Très vite*ment), einem fünfstimmigen fugierten Mittelteil (*Gravement*) und einem Schlussabschnitt mit arpeggierten Akkorden über akzentuierten Pedalnoten (*Lentement*) steht der *Toccata F-Dur* in seinem imposanten Charakter und seinen technischen Anforderungen nicht nach. Brahms führte dieses Werk zwischen 1867 und 1876 bis zu zwölfmal öffentlich auf²⁰⁸ und dürfte es auch in privaten Kreisen gelegentlich gespielt haben.²⁰⁹ Rezensenten bezeichneten die Schwierigkeiten des Arrangements als „geradezu incommensurabel“²¹⁰ und staunten über die von Brahms hervorgebrachte Lautstärke und den Klangfarbenreichtum: „Diese Bach'sche Phantasie, schon in früheren Nummern eine Glanznummer seiner sämtlichen Vorträge, wurde es auch diesmal: mit Begeisterung erfaßte er das gewaltige Stück und begeisternd drangen die wuchtigen, sich überschlagenden Schallmassen in die Herzen der Zuhörer.“²¹¹ „Wenn er Bach spielt, meinen wir in einem

Irrgarten voll wunderprächtiger Blumen zu wandeln.“²¹² In Konzerten mit Joachim erwies sich die *Fantasie* als Glanznummer, mit der Brahms ein dem Geiger ebenbürtiges technisches Können zur Schau stellen konnte:

„Brahms hatte seinen guten Tag und er spielte ein Pastorale, eine Fuge von Bach, und schlug mit der darauf folgenden Phantasie des Altmeisters so gründlich durch, daß er neben der Wundergeige Joachim's einen ganz außerordentlichen Triumph errang. Im Vortrag Bach'scher Werke, besonders wenn es sich um die Wiedergabe orgelartiger Effecte handelt, dürfte Brahms so leicht keinen Rivalen zu befürchten haben.“²¹³

Wie bei der *Toccata F-Dur*, so existiert auch im Fall der *Fantasie G-Dur* eine Quelle, die (zum Teil indirekt) Hinweise auf die Art der Brahms'schen Klavierübertragung bietet. Analog zu jenem Stück handelt es sich auch hier um ein Exemplar der 1832/33 erschienenen Ausgabe im „Bureau de Musique“ von C. F. Peters in Leipzig, das aus dem Besitz von Robert und Clara Schumann stammt und Eintragungen sowohl dieser beiden als auch Brahms' enthält.²¹⁴ Während Robert Schumann mit brauner Tinte lediglich einen fehlenden Haltebogen ergänzte,²¹⁵ sind die Änderungen in Bleistift von Clara Schumann und Brahms weit zahlreicher und zielen wiederum auf eine zweihändige Ausführung des Werkes auf dem Klavier. Wie bei der *Toccata*, so ist auch hier nicht immer eindeutig zu erkennen, wer von beiden eine bestimmte Eintragung vornahm.²¹⁶ Wieder aber dürften die Annotationen vor dem Hintergrund von Brahms' Spiel des Stücks auf dem Klavier erfolgt sein und damit Hinweise auf das sonst nicht notierte Arrangement bieten.

Dass der toccatenhafte Anfangsabschnitt (T. 1–28) keinerlei Eintragungen aufweist, ist insofern plausibel, als er rein manualiter auszuführen ist. Der fünfstimmige fugierte Mittelteil (T. 29–185) enthält Angaben von Clara Schumann zur Steigerung der Dynamik²¹⁷ und weitere Eintragungen, die nicht sicher einem der beiden Schrei-

²⁰⁸ Siehe Hofmann, *Chronologie*, S. 383 (Register der aufgeführten Werke). In sechs Fällen ist das gespielte Stück mit Hilfe von Programmen oder Rezensionen sicher als *Fantasie G-Dur* zu identifizieren (17. März 1867 in Wien, 12. November 1867 in Klagenfurt, 23. November 1867 in Wien, 11. März 1868 in Hamburg, 24. April 1869 in Wien, 29. Januar 1876 in Utrecht); bei sechs weiteren Aufführungen einer *Fantasie* von Bach ist nur zu vermuten, dass es sich ebenfalls um BWV 572 handelte (10. April 1867 in Pressburg, 14. November 1867 in Graz, 7. Dezember 1867 in Budapest, 2. März 1868 in Berlin, 5. März 1868 in Dresden, 24. März 1868 in Kopenhagen). Prinzipiell könnten hier auch andere Werke erklingen sein; für BWV 572 spricht jedoch, dass dies die von Brahms am häufigsten nachweislich in Konzerten aufgeführte Bach'sche *Fantasie* war.

²⁰⁹ So trug er im Juli und August 1883 bei Rudolf von Beckerath in Wiesbaden jeweils eine „Orgelfantasie“ vor; siehe Hofmann, *Chronologie*, S. 224, 227.

²¹⁰ *Blätter MThK*, Jg. 13, Nr. 23 (19. März 1867), S. 91 (L. A. Zellner), zum Konzert in Wien am 17. März 1867.

²¹¹ *Neues Fremden-Blatt*, Jg. 5, Nr. 116, Morgenblatt (27. April 1869), S. 6, zum Konzert in Wien am 24. April 1869.

²¹² *Klagenfurter Zeitung*, Nr. 262 (14. November 1867), S. 1046, zum Konzert in Klagenfurt am 12. November 1867.

²¹³ *Die Presse*, Jg. 20, Nr. 326 (27. November 1867), S. 1 (E. Schelle), zum Konzert in Wien am 23. November 1867. Vgl. die Besprechung desselben Konzerts von Eduard Hanslick in: *Neue Freie Presse*, Nr. 1165 (27. November 1867), Morgenblatt, S. 1 f.

²¹⁴ *FANTAISIE pour L'ORGUE OU LE PIANOFORTE composée par J. S. Bach*, Leipzig (Bureau de Musique de C. F. Peters) [1832/33], Plattennummer 2260, Notentext auf zwei Systemen auf S. 3–9; zur Datierung siehe *NBA IV/7 KB*, S. 193. Das Exemplar ist ebenfalls Teil des erwähnten Sammelbandes mit insgesamt elf Klavier- und Orgelwerken Bachs in frühen Peters-Ausgaben (siehe Anmerkung 190; Abbildung der *Fantasie G-Dur* in: *Stinson, Bach Book*, S. 60–66).

²¹⁵ Siehe *Stinson, Bach Book*, S. 33.

²¹⁶ Siehe ebenda, S. 20–27.

²¹⁷ T. 131–160: *pp*, zweimal *p* und *cresc.*

ber zuzuordnen sind: Festlegungen der Stimmenverteilung auf die beiden Hände durch winkeltartige Markierungen, Kürzungen einzelner Notenwerte in Mittelstimmen, Hinzufügungen tiefer bzw. (in einem Fall) hoher Oktavnnoten zur klanglichen Weitung bestimmter Passagen, Ergänzungen von Akzidentien, drei „NB“-Vermerke bei besonderen chromatischen Fortschreitungen und Markierungen von Kadenzen durch vertikale Striche oberhalb des Systems.

Im Zusammenhang mit diesem mittleren Abschnitt ist ein Manuskript von Interesse, das sich als Einzelblatt in der von Brahms geführten Sammlung *Abschriften hervorragender Meisterstücke des 16.–18. Jahrhunderts zu Studienzwecken* im Nachlass des Komponisten befindet.²¹⁸ Die beiden Seiten des Blatts enthalten in Brahms' Handschrift den Mittelteil der *Fantasie G-Dur* (T. 29–185¹) in Form eines Auszugs, der lediglich die Thementritte und die Basslinie umfasst und damit gewissermaßen eine Strukturanalyse dieses kontrapunktisch dichten Abschnitts darstellt.²¹⁹ Es gibt mehrere Anhaltspunkte dafür, dass als Vorlage für Brahms' Aufzeichnung ein Exemplar der Peters-Ausgabe von 1832/33 diente.²²⁰ Dies könnte das Exemplar aus dem Schumann-Besitz gewesen sein, denn zum einen weist auch die Handschrift (schräg gesetzte) Striche über dem System auf, die teilweise mit entsprechenden Abschnittsmarkierungen in jenem Exemplar übereinstimmen, zum anderen findet sich in beiden Quellen an einer Stelle die gleiche Akzidentienkorrektur.²²¹

Der Schlussabschnitt (T. 186–202) mit seinen aufsteigenden Arpeggien über einem chromatisch absteigenden und anschließend auf dem Dominant-Orgelpunkt verharrenden Bass zeigt im Schumann'schen Peters-Exemplar verhältnismäßig viele Eintragungen, die durchweg eindeutig von Brahms stammen (siehe S. XXXVIII, Abbildung 4). Es handelt sich um Modifikationen von Arpeggien mit der erkennbaren Absicht einer Weitung des Tonumfangs und einer Auslassung von Durchgangsnoten, um beim Spiel auf dem Klavier mit aufgehobener Dämpfung ‚clusterartige‘ Klangballungen zu vermeiden.²²² Die Tatsache, dass Brahms nur bei wechselnden Harmonien veränderte Arpeggien eintrug, lässt darauf schließen, dass er hier nur das Verfahren markierte und keine detaillierte Umarbeitung vornahm. In vielen Fällen dürften also notierte Modifikationen auf folgende Arpeggien zu übertragen sein; an manchen Stellen bleibt jedoch offen, ob Veränderungen per Analogie intendiert waren oder die gedruckten Passagen gespielt werden sollten. Trotz der zahlreichen Annotationen ist es also auch im Fall dieses Abschnitts nicht möglich, die von Brahms auf dem Klavier vorgetragene Fassung vollständig zu rekonstruieren.

Aufführungsberichte lassen darauf schließen, dass Brahms in der *Fantasie G-Dur* die Orgelpedalnoten mit der linken Hand in Oktaven spielte. So heißt es in einer Rezension des Wiener Konzerts am 23. November 1867:

„Die Phantasie [...] beginnt in Bach'scher Weise mit einem kurzen Präludium (Presto), dem ein reiner Orgelsatz folgt. Mit Hilfe des Klavierpedals ahmte Herr Brahms den Eindruck eines Orgelspiels, und zwar eines

mit vollem Werke ausgeführten, auf's Täuschendstenach, und zuletzt ließ er uns gar mit der linken Hand das Orgelpedal und die 32füßigen Pfeifen vernehmen. Die Wirkung dieser Spielweise war eine überaus mächtige und großartige.“²²³

Im Schlussabschnitt muss Brahms demnach zumindest diejenigen Arpeggien, die zugleich mit Bassnoten erklingen, vollständig mit der rechten Hand ausgeführt haben. Der in dieser Besprechung erwähnte starke Gebrauch des Klavierpedals war sicherlich ein weiteres Charakteristikum des Vortrags auch dieses Bach'schen Orgelwerkes, wurde jedoch von manchen Hörern ausdrücklich kritisiert. Nach einer Aufführung am 11. März 1868 in Hamburg schrieb Arrey von Dommer im *Hamburgischen Correspondenten*:

„Auch gebraucht Herr Brahms das Pedal ziemlich viel, wozu er freilich durch manche sonst unausführbare Griffe und Bindungen in weiten Sprüngen etc. genötigt ist. Doch verliert dadurch sein ohnedies vorwaltend so vollstimmiges Spiel mitunter an Durchsichtigkeit und fließt ineinander. Das war besonders der Fall bei der Bach'schen, ursprünglich für die Orgel bestimmten Fantasie (G-dur, Ausgabe der Orgelwerke von Griepenkerl und Roitzsch, Bd. IV Nr. 11).“²²⁴

Die von Dommer genannte Ausgabe der *Fantasie G-Dur* innerhalb des 1845 erschienenen 4. Bandes der von Griepenkerl/Roitzsch bei Peters vorgelegten Edition der Orgelwerke Bachs ist in einer Einzelausgabe in Brahms' Nachlass vorhanden.²²⁵ Das Exemplar könnte

²¹⁸ A-Wgm, A 130 (*BraWV*, Anh. Va Nr. 4), Bl. 41r/v.

²¹⁹ Nachdem das Manuskript im *BraWV* (S. 723) noch als unvollständige Abschrift beschrieben worden war, erkannte Russell Stinson es korrekt als „study score“ und veröffentlichte im Rahmen seiner Untersuchung sowohl eine Faksimile-Abbildung als auch eine Transkription (*Stinson, Reception*, S. 147–149, 177–181).

²²⁰ Brahms' Überschrift „(Bach. Prel. quasi Fant.)“ entspricht dem Titel „Preludio quasi Fantasia“ vor der eingezogenen ersten Akkolade der frühen Peters-Ausgabe; weitere Gemeinsamkeiten sind die Notation des fünfstimmigen Mittelteils im C-Takt und orthographische Besonderheiten wie auch bestimmte Lesarten des Notentextes (siehe hierzu *NBA IV/7 KB*, S. 192). Das in Brahms' Nachlass vorhandene spätere Peters-Exemplar von 1845 (siehe Anmerkung 225) stimmt in diesen Details nicht mit der Handschrift überein und kommt darum als Vorlage nicht in Betracht.

²²¹ T. 109¹: $\sharp f^1$ zu $\sharp fis^1$ geändert.

²²² Stinson dokumentiert die geänderten Arpeggien in Tonbuchstaben (*Stinson, Bach Book*, S. 24 f.), gibt dabei allerdings nicht zu erkennen, welche Noten des Drucks von Brahms integriert wurden. In einigen Details sind seine Angaben zu korrigieren bzw. zu ergänzen: T. 195 (recte: 196): 2. Note (nach Bleistiftänderung) *d*, nicht *c*; T. 198 (recte: 199): 25. Note *DD*, nicht *GG*; T. 200: 1. Note durch Streichung einer Hilfslinie von *g* zu *h* geändert. Unerwähnt lässt Stinson hier eine Eintragung in T. 197 (16.–18. Note $h-c^1-f^1$ zu $f-c^1-f^1$ geändert), bei der er Brahms' Urhebererschaft bezweifelt (ebenda, S. 23, Anmerkung 53).

²²³ *Neues Fremden-Blatt*, Jg. 3, Nr. 325 (26. November 1867), S. 5 (gezeichnet „-r.“).

²²⁴ Zitiert nach Walter Hübbe: *Brahms in Hamburg*, Hamburg 1902, S. 50.

²²⁵ *Johann Sebastian Bach's COMPOSITIONEN FÜR DIE ORGEL. Kritisch-korrekte Ausgabe von Fried. Konr. Griepenkerl und Ferd. Roitzsch. Daraus sind nachstehende Stücke einzeln zu haben: aus*

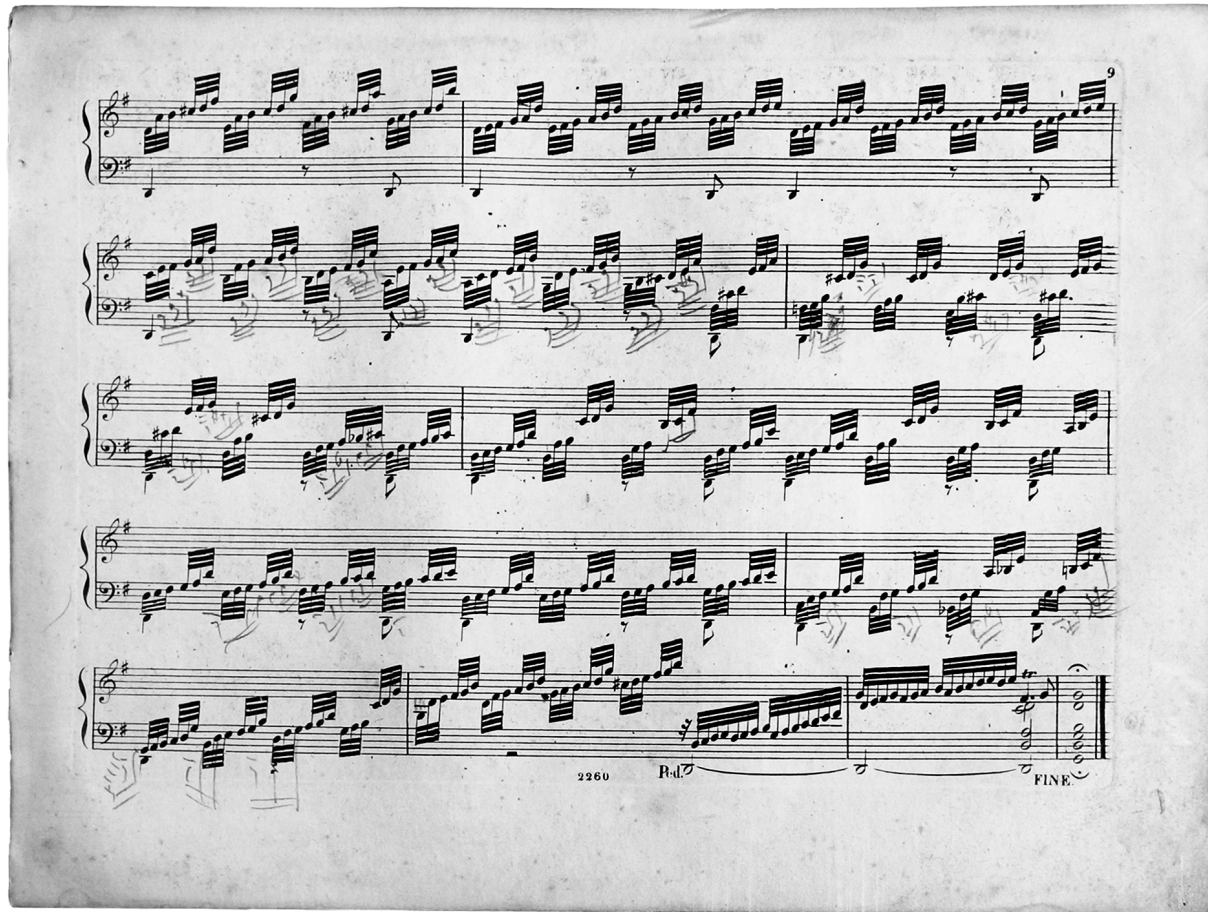


Abb. 4: Johann Sebastian Bach: *Fantasia G-Dur* für Orgel BWV 572, Ausgabe von C. F. Peters, Leipzig, Exemplar mit Eintragungen von Robert und Clara Schumann sowie Johannes Brahms, Seite 9, Takte 193–202 Berea (Ohio), Baldwin Wallace University, Riemenschneider Bach Institute, Emilie and Karl Riemenschneider Memorial Bach Library

Brahms als Vorlage für das Spiel des Werkes und somit auch für dessen Klavierarrangement gedient haben. Tatsächlich enthält es einige spielpraktische Eintragungen in schwachem Blei- bzw. Blaustift, die sich hauptsächlich auf die Dynamik im *Grave*-Teil beziehen.²²⁶ Keinerlei Annotationen finden sich dagegen im Abdruck der *Fantasia G-Dur* in Brahms' und Clara Schumanns Exemplaren des 1891 erschienenen Bandes 38 der alten Bach-Gesamtausgabe.²²⁷

**Finale aus dem Streichquartett C-Dur op. 59 Nr. 3
von Ludwig van Beethoven,
Arrangement für Klavier zu zwei Händen
Anh. IIb Nr. 2**

Ein Arrangement des motorisch bewegten, fugierten Finalsatzes (*Allegro molto*) aus Beethovens *Streichquartett* op. 59 Nr. 3 wurde von Brahms zwischen 1867 und 1876 viermal in Konzerten gespielt, nachdem es Aufführun-

gen in privatem Rahmen spätestens seit 1857/58 gegeben hatte.²²⁸ Erstmals öffentlich erklang der Satz als Zugabe

dem 4^{ten} Bande. [...] N^o 11. *Fantasia*. [...], Leipzig (Bureau de Musique von C. F. Peters), Plattennummer 2968, Notentext auf S. 58–65 (A-Wgm, Nachlass Johannes Brahms, VII 49683). Zur Datierung siehe NBA IV/7 KB, S. 193.

²²⁶ In Bleistift: T. 62⁴: *cresc*; T. 88: (Eintragung rasiert, nicht lesbar); T. 108¹: *Th[ema]*; T. 169¹, über o. Sys.: *8*—; T. 196, über der drittletzten *trio*-Gruppe: *loco*. In Blaustift: T. 68²: *p*; T. 131³: *p sempre*; T. 146²: *sempre p*; T. 160¹: *string*.

²²⁷ Johann Sebastian Bach's Werke. Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft zu Leipzig, Bd. 38: *Joh. Seb. Bach's Orgelwerke. Dritter Band*, Vorwort datiert und unterzeichnet: „Jena, im October 1891. Ernst Naumann.“; *Fantasia G-Dur* auf S. 75–83 (A-Wgm, Nachlass Johannes Brahms, XVII 70717; D-Zsch, 10734,43-D1/A4).

²²⁸ Nach den Erinnerungen von Carl Bargheer spielte Brahms während seiner Zeit als Klavierlehrer und Chorleiter in Detmold (1857–1859) im Anschluss an eine Probe des *Messias* von Händel unter anderem seine Arrangements der *Toccata F-Dur* Bachs und des Finales aus dem

in einem Wiener Konzert vom 17. März 1867.²²⁹ Ein Rezensent dieser Aufführung schrieb:

„Hier ist jede Note des Originals treu wiedergespiegelt und das Ganze von wahrhaft collossaler akustischer Wirkung. Brahms hat mit diesem letztgenannten Vortrage auch einen wahrhaft riesigen Erfolg erzielt.“²³⁰

Knapp sechs Wochen später, am 26. April 1867, setzte Brahms das Arrangement auf das Programm eines Konzerts in Budapest.²³¹ Eine anonyme Besprechung im *Pester Lloyd* bringt diese Darbietung mit Adolph Henselts früheren Aufführungen von Streichquartetten Haydns auf dem Klavier in Verbindung und gibt außerdem eine Vorstellung von Brahms' Techniken bei der Schaffung eines Arrangements, das bei aller Treue zum Original die Bearbeitungen Henselts an Breite und Wucht übertraf:

„Ältere Klavierspieler und Musikfreunde werden sich des Aufsehens erinnern, welches Henselt vor etwa 25 Jahren mit seiner Uebertragung einzelner Haydn'scher Streichquartette machte; man war überrascht, daß der Klavierspieler mit seinen zwei Händen die vier Streichinstrumente mit der größten Genauigkeit wiedergeben konnte; allein uns erscheint es jetzt als ein Kinderspiel, der Brahms'schen Leistung gegenüber gehalten. Auch Brahms spielte die Fuge mit derselben Treue; fast immer bewahrt er die Tonhöhe der einzelnen Instrumente, allein er verdoppelt noch, er gibt durch Oktavengänge, durch breitere Akkorde etwas Massenhafteres, Kolossaleres, so daß der Zuhörer nicht aus dem Staunen kommt darüber, daß zwei Hände ein gigantisches, beinahe orchesterartig geordnetes Tongebilde bewältigen können. Unter Klavierspielern wird diese Fuge, sowie die Toccata von Bach unvergeßlich bleiben.“²³²

Zwei weitere Male spielte Brahms das Arrangement in einem gemeinsamen Konzert mit Joseph Joachim am

12. November 1867 in Klagenfurt und in einem Kammermusikabend am 29. Januar 1876 in Utrecht.²³³

In Brahms' Korrespondenz war bislang keine Erwähnung des Beethoven-Arrangements nachweisbar. Es ist jedoch bekannt, dass sich Brahms zeitlebens intensiv mit Beethoven beschäftigte und dessen Werke sowohl als Pianist und Dirigent aufführte als auch in Handschriften und Druckausgaben sammelte und studierte.²³⁴ Unter den zahlreichen Beethoveniana in Brahms' Bibliothek befanden sich drei Ausgaben des *Streichquartetts op. 59 Nr. 3*, die heute noch (bzw. wieder) in seinem Nachlass vorhanden sind: eine dreibändige, von Heckel in Mannheim herausgebrachte Sammelausgabe sämtlicher Streichquartette,²³⁵ eine fünfbändige, von Heckel und Ewer & Co. in London gedruckte Sammelausgabe der Terzette, Quartette und Quintette, des Sextetts und des Septetts²³⁶ sowie die zweibändige Sammelausgabe der Streichquartette innerhalb der bei Breitkopf & Härtel erschienenen Beethoven-Gesamtausgabe.²³⁷ Eine „alte Original-Ausgabe“, die im Katalog der Brahms'schen Bibliothek außerdem erwähnt wird, ist dagegen nicht vorhanden.²³⁸ Ob eine der beiden erstgenannten Partiturausgaben als Vorlage für das Arrangement diente, ist nicht festzustellen.

**Zwei Märsche für Klavier zu vier Händen
C-Dur op. posth. 121, D 968B, von Franz Schubert,
Arrangements für Klavier zu zwei Händen
Anh. IIb Nr. 3**

Am 14. November 1855 brachte Brahms in einer gemeinsam mit Joseph Joachim und Clara Schumann gegebene

Streichquartett C-Dur Beethovens, die Bargheer „später noch öfter“ von Brahms gehört habe (Bargheer, *Brahms in Detmold*, S. 9 f.). Von *Messias*-Proben ist in zwei Briefen aus Detmold an Joseph Joachim vom 5. Dezember 1857 und vom 17. Dezember 1858 die Rede (*Briefwechsel V*, S. 192 bzw. S. 228).

²²⁹ Hofmann, *Chronologie*, S. 94.

²³⁰ *NZfM*, Bd. 63, Nr. 38 (13. September 1867), S. 331 (mehrteilige Sammelrezension, auf S. 350 gezeichnet „L.[aurencin?]“). Weitere Rezensionen mit Erwähnung des Beethoven-Arrangements: *Neue Freie Presse*, Nr. 917 (20. März 1867), *Morgenblatt*, S. [2] (gezeichnet „A. M.“); *Die Presse*, Jg. 20, Nr. 78 (20. März 1867), S. [3] (gezeichnet „E. Schelle“); *AmZ*, Jg. 2, Nr. 14 (3. April 1867), S. 116 (redaktionelle Notiz); Nr. 20 (15. Mai 1867), S. 162 (mehrteilige Sammelrezension, auf S. 154 gezeichnet „×“).

²³¹ Hofmann, *Chronologie*, S. 96.

²³² *Pester Lloyd*, Nr. 102 (30. April 1867), zitiert nach: „In fliegender Eile möchte ich Ihnen sagen ...“. *Johannes Brahms. 22 Briefe nach Ungarn*, hrsg. von Ágnes Gádor und Wolfgang Ebert, Müzzzuschlag 1993, S. 38 f., hier S. 39.

²³³ Hofmann, *Chronologie*, S. 97 f., S. 157 f. Offenbar irrtümlich wurde das Stück auf dem Programm des Klagenfurter Konzerts als „Fuge aus der Sonate op. 59, I“ angegeben.

²³⁴ Zu Brahms und Beethoven allgemein siehe *Johannes Brahms und Ludwig van Beethoven. Zeugnisse einer künstlerischen Auseinandersetzung*, Katalog zur Ausstellung des Beethoven-Hauses in Zusammenarbeit mit dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, hrsg. von Mi-

chael Ladenburger und Otto Biba, Bonn 1997; zu den von Brahms aufgeführten Werken Beethovens siehe Hofmann, *Chronologie*, S. 384 f.

²³⁵ A-Wgm, Nachlass Johannes Brahms, IX 77212. Alle drei Bände mit Besitzvermerk „Joh. Kreisler jun.“, Bd. 1 zusätzlich mit Datierung „Hamburg. Dec. 53.“; von Brahms zu unbekannter Zeit Woldemar Bargiel geschenkt (*Musikalienverzeichnis I*, S. [5]: Streichung des Eintrags und Vermerk „an Bargiel“), bis 2016 in Privatbesitz. Zweiter Band: *L. VAN BEETHOVEN'S Quartetten für zwei Violinen, Viola und Violoncello. 59tes Werk N^o 7. 8. 9. [...] Partitur-Ausgabe. 3ter Band. [...]*, Mannheim (Ferd. Heckel) o. J., Notentext auf S. 1–382, Finalsatz von op. 59 Nr. 3 auf S. 220–254, keine Eintragungen.

²³⁶ A-Wgm, Nachlass Johannes Brahms, IX 47287. Die Bände 1 (Trios) und 5 (Quintette, Sextett, Septett) jeweils mit Widmung „Johannes Brahms von Clara [Schumann] 1857“. Zweiter Band der Streichquartette: Titel und Seitenzahlen wie in voriger Anmerkung genannt, im Finalsatz von op. 59 Nr. 3 keine Eintragungen.

²³⁷ A-Wgm, Nachlass Johannes Brahms, IX 55007. Erschienen vermutlich 1863 (vgl. Hofmeister, *Monatsbericht*, Februar 1864, S. 22). Op. 59 Nr. 3 in Bd. 1 (= Serie 6, Nr. 37–45), Finalsatz auf S. 196–206, mit einigen Eintragungen im Notentext offenbar ohne Bezug auf ein Klavierarrangement.

²³⁸ Orel, *Musikbibliothek*, S. 148. Gemeint ist hier offenkundig die mit der falschen Opuszahl 59 erschienene Artaria-Ausgabe der *Violoncello-sonate op. 69*, die in Brahms' Nachlass vorhanden ist (Signatur: XI 36421). Die Verwechslung geht wohl auf Brahms selbst zurück: Im *Musikalienverzeichnis I* (S. [6]) hatte er noch korrekt vermerkt:

nen Soirée in Danzig einen „Marsch von Fr. Schubert“ zu Gehör.²³⁹ Wenig später, am 24. November, spielte er im 1. Abonnementskonzert des Hamburger Musikvereins wohl dasselbe Stück, das ein anonymes Rezensent als „ursprünglich vierhändigen Marsch in Cdur von Schubert, von Brahms zu zwei Händen übertragen“, bezeichnete.²⁴⁰ Es ist anzunehmen, dass es sich hier bereits um einen der *Deux Marches caractéristiques C-Dur* op. posth. 121 handelte, denn diese beiden Stücke wurden von Brahms nachweislich in späteren Jahren noch oft in zweihändiger Bearbeitung vorgetragen, während für den einzigen anderen Marsch Schuberts in C-Dur für Klavier zu vier Händen, den zweiten der *Trois Marches héroïques* op. 27, D 602, keinerlei Aufführungen bekannt sind. Zwischen dem 6. Januar 1863 und dem 28. Januar 1885 sind insgesamt 26 weitere Konzerte nachgewiesen, in denen Brahms einen oder zwei Märsche Schuberts spielte, wobei besonders viele Aufführungen in den Jahren 1866–1868, 1876 und 1879 (während der Konzertreise mit Joachim nach Siebenbürgen) stattfanden.²⁴¹ Auf den Programmen und in Rezensionen werden die Stücke zwar häufig nur allgemein als „Marsch von Schubert“ bezeichnet, doch begegnen auch mehrfach spezifischere Angaben wie „Marsch (Op. 121 Nr. 2)“²⁴² oder „seine zwei charakteristischen Märsche“,²⁴³ was zumindest vermuten lässt, dass es sich auch in den übrigen Fällen um die *Marches caractéristiques* op. posth. 121 handelte.²⁴⁴

Brahms' Interesse an Schuberts Musik reichte zwar in seine hamburger Jugendzeit zurück, intensivierte sich aber noch durch die Bekanntschaft mit bislang unveröffentlichten Werken während seines ersten Aufenthalts in Wien im Winter 1862/63.²⁴⁵ So spielte er bereits in seinem zweiten Wiener Konzert vom 6. Januar 1863 einen der Märsche Schuberts als Zugabe.²⁴⁶ In späteren Jah-

ren standen die Märsche meist regulär auf den Programmen und wurden dabei öfter mit bestimmten anderen Stücken kombiniert. In drei Konzerten der Jahre 1865–1867 spielte Brahms einen der Märsche im Anschluss an zwei noch ungedruckte Klavierstücke Schuberts, das *Adagio* D 612 und ein *Allegro* aus den *Drei Klavierstücken* D 946. Zwischen 1866 und 1868 ging in acht Fällen einem oder beiden Märschen der zweite Satz (*Andante*) aus Schuberts *Klaviersonate* op. 42, D 845, voraus. In den 1870er Jahren begegnen Kombinationen jeweils eines der Märsche mit Schuberts *Adagio* D 612 und einer der *Paganini-Etuden* op. 10 Robert Schumanns bzw. mit dem *Andante* aus Schuberts *Klaviersonate* op. 42 und dem eigenen Arrangement des *Scherzos* aus Schuberts *Oktett* op. posth. 166, D 803.²⁴⁷

Nur wenige der bisher nachgewiesenen Konzertrezensionen gehen auf die Arrangements der Schubert-Märsche ausführlicher ein. Leopold Alexander Zellner stellte in seiner Rezension des Wiener Konzerts vom 6. Januar 1863 die „zündende Wirkung“ des Marsches heraus; Eduard Hanslick schrieb über dieselbe Aufführung: „Nach wiederholtem Hervorruf erfreute Brahms die Versammlung noch mit dem Vortrage eines Schubert'schen Marsches (eigenes Arrangement nach dem Vierhändigen), an dessen entzückender Frische man sich nicht wenig erlabte.“²⁴⁸ In einer Besprechung des Konzerts vom 13. März 1868 in Kiel heißt es: „Der Anschlag ist leicht und sicher, das Handgelenk von großer Schnelkraft und unermüdlicher Ausdauer. Die schwierigsten Oktav- und Terzgänge (ich erinnere nur an den Schubert'schen Marsch [...]) werden stets mit großer Präzision ausgeführt. Im Pedalgebrauch muß Herr Brahms sich freilich noch mäßigen. Klarheit und Deutlichkeit des Figurenwerkes werden noch hin und wieder getrübt.“²⁴⁹

„[op.] 69 (als op. 59)“, im *Musikalienverzeichnis* 2 (Bl. [5v], hiernach *Orel*, *Musikbibliothek*, S. 148) steht jedoch „[op.] 59“.

²³⁹ Hofmann, *Chronologie*, S. 35; Dieter Boeck: *Johannes Brahms. Lebensbericht mit Bildern und Dokumenten*, Kassel 1998, S. 80 (Abbildung des Programmzettels).

²⁴⁰ *Signale*, Jg. 13, Nr. 50 (29. November 1855), S. 398. Zum Hamburger Konzert siehe Hofmann, *Chronologie*, S. 37; Brief von Brahms an Clara Schumann, 25. November 1855 (*Schumann-Brahms Briefe* I, S. 152; zu einer Korrektur des gedruckten Brieftextes siehe Eich, *Schubert-Bearbeitungen*, S. 255, Anmerkung 9).

²⁴¹ Siehe Hofmann, *Chronologie*, S. 396 (Register der von Brahms aufgeführten Werke).

²⁴² *AmZ*, Jg. 1, Nr. 8 (21. Februar 1866), S. 67 (Notiz über ein Konzert in Basel am 19. November 1865).

²⁴³ *Blätter MThK*, Jg. 13, Nr. 97 (3. Dezember 1867), S. 386 (Besprechung eines Konzerts in Brünn am 24. November 1867).

²⁴⁴ Vgl. hierzu Robert Pascall: „My Love of Schubert – No Fleeting Fantasy“. *Brahms's Response to Schubert*, in: *Schubert durch die Brille*, Juni 1998 (= *Internationales Franz Schubert Institut. Mitteilungen*, Nr. 21 / Sondernummer), Tutzing 1998, S. 39–60, hier S. 41–44; Eich, *Schubert-Bearbeitungen*, S. 255 f.

²⁴⁵ „Überhaupt verdanke ich die schönsten Stunden hier ungedruckten Werken von Schubert, deren ich eine ganze Anzahl im Manuskript zuhause habe.“ (Brahms an Jakob Melchior Rieter-Biedermann, 18. Februar 1863; *Briefwechsel* XIV, S. 77)

²⁴⁶ Hofmann, *Chronologie*, S. 73; Rezensionen: *Die Presse*, Jg. 16, Nr. 8 (8. Januar 1863), S. [2] („Ed.[uard] H.[anslick]“); *Blätter MThK*, Jg. 9, Nr. 4 (13. Januar 1863), S. [13] („Z.[ellner]“); *AmZ*, Jg. 1, Nr. 4 (21. Januar 1863), Sp. 72 (gezeichnet mit Symbol-Chiffre): „[Brahms spielte] Alles auswendig und ohne eine Spur von Ermüdung. Unsre Bewunderung dieses immensen Gedächtnisses wuchs nicht wenig, als wir erfuhren, Brahms habe hier in Wien kein einziges dieser Stücke zur Hand gehabt, vielmehr Alles aus dem Gedächtniss geübt.“

²⁴⁷ Vgl. jeweils die vollständigen Konzertprogramme in Hofmann, *Chronologie*. Zur Integration der Märsche in unterschiedliche Programmkontexte sowie zur Frage, weshalb Brahms gerade diese Stücke für den Konzertvortrag bearbeitete, siehe Eich, *Schubert-Bearbeitungen*, S. 260–265 bzw. S. 256 f.

²⁴⁸ Nachweise siehe Anmerkung 246.

²⁴⁹ *Kieler Zeitung*, 19. März 1868 (A. Kirchner), zitiert nach Kurt Hofmann: *Johannes Brahms und Kiel. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Kiels*, S. 9.

Welche Vorlage Brahms für sein Arrangement der beiden *Märsche* op. posth. 121 genutzt haben könnte, war bislang nicht zu ermitteln. Brahms selbst erwähnte zwar in seinem eigenhändigen Musikalienverzeichnis unter der Rubrik „Ausgabe Diabelli-Spina“ auch „Pf: Compositionen zu 2 u. 4 Hdn.“,²⁵⁰ doch ist in seinem Musikaliennachlass heute weder der 1829 bei Diabelli in Wien erschienene Erstdruck noch eine spätere Auflage bzw. Ausgabe der Stücke vorhanden.²⁵¹

**Scherzo aus dem Oktett F-Dur op. posth. 166,
D 803, von Franz Schubert,
Arrangement für Klavier zu zwei Händen
Anh. IIb Nr. 4**

Ein zweihändiges Arrangement des dritten Satzes (*Allegro vivace*) aus Schuberts *Oktett für Klarinette in B, Horn in F, Fagott und Streicher* op. posth. 166 wurde von Brahms spätestens ab Frühjahr 1867 öffentlich gespielt. Insgesamt sind elf Aufführungen des auf den Konzertprogrammen stets „Scherzo“ genannten Satzes zwischen dem 22. Februar 1867 und dem 31. Januar 1881 nachgewiesen.²⁵² Allein vier Darbietungen fielen in das Jahr 1867 und damit in eine Periode, in der sich Brahms besonders intensiv mit Schuberts Musik beschäftigte, indem er Manuskripte sammelte, Abschriften anfertigte und die Herausgabe bislang ungedruckter Werke veranlasste.²⁵³ Nach mehrjähriger Pause erschien der Satz erst 1875 wieder auf einem Programm und wurde noch zweimal 1876, dreimal 1879 und einmal 1881 gespielt. Dabei kombinierte Brahms das *Scherzo* am häufigsten mit zwei anderen Stücken Schuberts (*Andante* aus der *Klaversonate* op. 42, D 845, *Marsch* aus op. posth. 121, D 968B, in zweihändigem Arrangement) oder mit seinem Arrangement der *Gavotte* von Gluck Anh. Ia Nr. 2.²⁵⁴

Brahms muss Schuberts *Oktett* spätestens seit dem 10. November 1861 gekannt haben, denn an diesem Tag erklang es als erste Nummer in einem Festkonzert des Schillervereins in Hamburg, bei dem auch Brahms mitwirkte.²⁵⁵ Vom 29. Dezember 1861 an wurde das Werk

auch vom Hellmesberger-Quartett in Wien mehrfach aufgeführt, so dass Brahms in den 1860er Jahren verschiedene Gelegenheiten hatte, es in seiner Originalgestalt zu hören.²⁵⁶

Schuberts *Allegro vivace* ist ein lebhafter, rhythmisch kraftvoller Satz mit einer durchgehenden punktierten Figur und dynamischen Kontrasten im Scherzo-Teil und einem in Rhythmik und Dynamik zurückgenommenen Trio-Teil. Dass Brahms in seinem Arrangement die virtuos zupackende Seite des Stücks hervorkehrte, ist aus einem anonymen Bericht über die Aufführung am 7. April 1867 in Wien zu schließen: „Als Brahms nach dem Schlusse des Concertes immer wieder gerufen wurde, griff er noch einmal nach Schubert und spielte das stürmisch einherrauschende Scherzo aus dem Octett in F.“²⁵⁷

Die Frage, nach welcher Vorlage Brahms sein Arrangement des Oktettsatzes erstellt haben mag, ist nur vermutungsweise zu beantworten. Eine gedruckte Partitur erschien erst im Jahr 1871,²⁵⁸ kann also nicht Ausgangspunkt für die ab 1867 gespielte Bearbeitung gewesen sein. Prinzipiell möglich wäre dagegen die Verwendung einer vollständigen Partitur-Abschrift des Wiener Kopisten Franz Hlawaczek, die sich in Brahms' Nachlass befindet.²⁵⁹ Allerdings ist nicht bekannt, wann Brahms diese Abschrift erhielt und ob er sie selbst in Auftrag gegeben hatte. In diesem Fall wäre eine Entstehung frühestens 1875 anzunehmen, denn erst von diesem Jahr an war Hlawaczek nachweislich als Brahms-Kopist tätig.²⁶⁰ Spätere Eintragungen möglicherweise von Brahms und anderen, unbestimmbaren Schreibern in Bleistift, Rotstift und braunem Stift (darunter Orientierungsbuchstaben, Vermerke zur Verdopplung des Cellos durch den Bass und Streichungen ganzer Partien) beziehen sich offenkundig auf Werkaufführungen durch ein Ensemble; Eintragungen im Hinblick auf eine Wiedergabe auf dem Klavier sind dagegen nicht zu finden. Wahrscheinlicher als eine Verwendung dieser Partitur ist darum eine Bearbeitung des *Scherzos* nach einem vierhändigen Arrangement von „S. Leithner“ (vermutlich Leopold von Sonnleithner), das Ende 1861 im Druck erschienen

²⁵⁰ Musikalienverzeichnis 2, Bl. 26r; hiernach Orel, *Musikbibliothek*, S. 161.

²⁵¹ Zu den frühen Ausgaben siehe *Schubert-Drucke-Verzeichnis*, Teilband a, S. 387 f.

²⁵² Siehe Hofmann, *Chronologie*, S. 396 (Register der von Brahms aufgeführten Werke).

²⁵³ Siehe hierzu Eich, *Schubert-Bearbeitungen*, S. 257.

²⁵⁴ Vgl. jeweils die vollständigen Konzertprogramme in Hofmann, *Chronologie*. Zur Integration des Schubert'schen *Scherzo*-Satzes in unterschiedliche Programmkontexte siehe Eich, *Schubert-Bearbeitungen*, S. 260–265.

²⁵⁵ Hofmann, *Chronologie*, S. 68 f.

²⁵⁶ Eich, *Schubert-Bearbeitungen*, S. 258. Da der Erstdruck des *Oktetts*, der ausschließlich in Stimmen 1853 erschienen war, die Sätze 4 und 5 nicht enthielt (*Schubert-Drucke-Verzeichnis*, Teilband a, S. 442 f.), dürften diese in manchen frühen Aufführungen gefehlt haben; in späteren Konzerten des Hellmesberger-Quartetts erklangen jedoch nachweislich auch die beiden ungedruckten Sätze (siehe Eich, *Schubert-Bearbeitungen*, S. 258).

²⁵⁷ *Signale*, Jg. 25, Nr. 22 (12. April 1867), S. 363; offenbar hiernach Kalbeck III/1, S. 214.

²⁵⁸ Siehe *Schubert-Drucke-Verzeichnis*, Teilband a, S. 443.

²⁵⁹ A-Wgm, Nachlass Johannes Brahms, XI 21827. Bl. 1r mit Titel: [dunkelbraune Tinte:] *Octetto / für 2 Violinen, Viola, Violoncello, Contrabasso, / Clarinetto, Fagotto und Corno. / von / Franz Schubert. / [rote Tinte:] op. 166. / [dunkelbraune Tinte:] Partitur. [oben links violett gestempelt:] K. K. Gesellschaft der / Musikfreunde / in Wien [oben mittig gestempelt:] Aus dem Nachlaß von / JOHANNES BRAHMS. 79 sechzehnzeilige Blätter ohne Wasser- oder Firmenzeichen im Hochformat (25,7 x 33), manuell rastriert in mittelbrauner Tinte, Notentext auf Bl. 1v–79r in dunkelbrauner Tinte, Bl. 79v leer. Auf der Titelseite rechts oben 1, sonst keine Paginierung. Eingebunden in marmorierte braune Kartondeckel mit braunem Rücken. Auf dem Vorderdeckel ein lederfarbenes Etikett mit schwarzem Rand, in schwarzem Druck beschriftet: *Franz Schubert / Octetto / Op. 166* [oben rechts:] *XI 21 827* [unten:] *Manuskript*, Vorsatzblätter vorne und hinten leer.*

²⁶⁰ Siehe Behr, *Hlawaczek*, S. 133.

war²⁶¹ und im Sommer 1862 von Brahms und Clara Schumann gespielt wurde.²⁶²

Bemerkenswerterweise spielte auch Clara Schumann in zwei Konzerten am 4. bzw. 11. April 1867 in England ein zweihändiges Arrangement des *Scherzos* aus Schuberts *Oktett*.²⁶³ Da diese Aufführungen nur wenige Wochen nach Brahms' ersten öffentlichen Darbietungen des Satzes (im Februar 1867) stattfanden, könnte durchaus eine Beziehung zwischen den jeweils gespielten Arrangements bestanden haben. In diesem Fall wäre wohl die Annahme am plausibelsten, dass Brahms seine Bearbeitung einmal für die Freundin notiert und ihr auf diese Weise für das eigene Spiel zugänglich gemacht hatte, wie es auch bei mehreren anderen Arrangements nachweislich geschehen war.²⁶⁴ Solange jedoch keine weiteren Quellen hierzu auftauchen, muss offenbleiben, ob es einen solchen – oder einen anderen – Zusammenhang zwischen den von Brahms und von Clara Schumann gespielten Arrangements des Oktettsatzes tatsächlich gab.²⁶⁵

*Polka-Mazur „Die Libelle“ op. 204 von Josef Strauß,
Arrangement für Klavier zu zwei Händen
(BraWV deest)*

Eines der Arrangements fremder Werke, die Brahms zwar auf dem Klavier spielte, aber sicherlich nie notierte, ist in Form einer Tonaufzeichnung überliefert, die am 2. Dezember 1889 in Wien entstand. Von Juni 1889 bis Februar 1890 reiste Theo Wangemann, ein Vertreter der amerikanischen Firma Edison, durch Europa, um den von Thomas Alva Edison 1877 erfundenen „Phonographen“ vorzustellen.²⁶⁶ In Wien hielt sich Wangemann von Ende Oktober bis Anfang Dezember 1889 auf und veranstaltete unter anderem im Grand Hotel zahlreiche Vorführungen, von denen auch Brahms mehrere besuchte. Wie fasziniert der Komponist von der technischen Möglichkeit einer Klangaufzeichnung war, schilderte Richard Fellingner junior, Sohn des mit Brahms befreundeten Ehepaares Richard und Maria Fellingner, in seinen Erinnerungen: „Brahms war von der neuen Erfindung ganz überwältigt. Er war mehrmals mit den Eltern im Grand Hotel und schrieb auf sein Herrn Wangemann dediziertes Bild: ‚Der Ton ist von der Erde nicht.‘“²⁶⁷ Auch gegenüber Clara Schumann äußerte sich Brahms in einem Brief vom November 1889 begeistert:

„Wir leben hier jetzt unter dem Zeichen des Phonographen u. ich hatte Gelegenheit ihn oft u. behaglich zu hören. Du wirst genug über das neue Wunder gelesen haben oder es Dir beschreiben lassen; es ist wieder als ob man ein Märchen erlebe. Morgen Abend hat es Dr. Fellingner bei sich zu Haus – wie gemüthlich könntest Du nun dabei sitzen – unter Umständen!“²⁶⁸

Wenige Tage nach dieser Privatvorführung traf man im Hause Fellingner erneut zusammen, um eine Tonaufnahme des Klavierspiels von Brahms anzufertigen. Nach Richard Fellingners Bericht hatte der Komponist ursprünglich seine *Rhapsodie g-Moll op. 79 Nr. 2* für die

Aufzeichnung vorgesehen, spielte aber schließlich „einen seiner ungarischen Tänze und danach noch einen Teil eines Wiener Walzers.“²⁶⁹ Das erste Stück war eine gekürzte und modifizierte Fassung des *Ungarischen Tanzes g-Moll* WoO 1 Nr. 1, das zweite wurde erst 1983 als Paraphrase von Josef Strauß' *Polka-Mazur „Die Libelle“ op. 204* identifiziert.²⁷⁰ Dieser Tanz war 1867 in Ausgaben für Klavier bzw. für Orchester bei Spina in Wien erschienen²⁷¹ und außerdem 1881 in Band 7 der von Peters herausgebrachten Reihe *Strauß-Album für Pianoforte. Sammlung der beliebtesten Tänze von Johann, Josef und Eduard Strauß* aufgenommen worden.²⁷² Im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befinden sich sowohl Orchesterstimmen²⁷³ als auch mehrere Exemplare der Klavier-Einzelausgabe,²⁷⁴ doch ist keine dieser Notenquellen Teil des Brahms-Nachlasses. Ob Brahms einen der genannten Drucke zeitweise für das Spiel auf dem Klavier nutzte oder den Tanz womöglich nur durch Aufführungen der Strauß-Kapelle kannte, war bislang nicht zu ermitteln.

Ursprünglicher Tonträger der Brahms'schen Einspielung ist ein Edison-Wachszyylinder, der sich zunächst im

²⁶¹ GROSSES OKTETT für zwei Violinen, Viola, Violoncell, Contrabass, Horn, Fagott und Clarinette, componirt von F. SCHUBERT op. 166. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen von S. LEITHNER, Wien (C. A. Spina) [1861], Plattennummer: „C.S.17.176.“, 3. Satz (*Allegro vivace*) auf S. 36–43 (Exemplar: D-Kljbg). Zur Datierung siehe Schubert-Drucke-Verzeichnis, Teilband a, S. 443.

²⁶² Siehe Reiser, Schubert-Rezeption, S. 150 mit Anmerkung 31; Eich, Schubert-Bearbeitungen, S. 258 f. Die Verwendung eines fremden vierhändigen Arrangements als Vorlage für eine eigene Bearbeitung wäre kein Einzelfall; vgl. das Arrangement von Henry Litolffs *Ouvertüre zu Robert Griepenkerls „Maximilian Robespierre“ op. 55* für Klavier und Physharmonika (Anh. III Nr. 9) nach einem vierhändigen Arrangement von Louis Winkler (siehe JBG, Klavierarrangements fremder Werke I, S. 241).

²⁶³ Schumann-Konzertprogramme, Nr. 831, 834.

²⁶⁴ Siehe S. XIX (*Presto* von Bach), S. XX (*Chaconne* von Bach), S. XXIII (*Gavotte* von Gluck), S. XXIX (*Scherzo* von Schumann) und S. XXX (*Gratioux sans lenteur* von Gluck).

²⁶⁵ Siehe hierzu bereits Reiser, Schubert-Rezeption, S. 149 f.; Eich, Schubert-Bearbeitungen, S. 259 f.

²⁶⁶ Siehe hierzu Stephan Puille: *Fürst Bismarck und Graf Moltke vor dem Aufnahmegerät. Der Edison-Phonograph in Europa, 1889–1890*, Internet-Artikel, aktualisierte Version vom 2. Juli 2016 (http://cylinder.de/resource_bismarck.html).

²⁶⁷ Fellingner, Klänge 1997, S. 80.

²⁶⁸ Briefautograph: D-B, Mus. Nachl. K. Schumann 7, 227, datiert von der Empfängerin auf November 1889 (vgl. Schumann-Brahms Briefe II, S. 397).

²⁶⁹ Fellingner, Klänge 1997, S. 82.

²⁷⁰ Kowar, Fragment, S. 287.

²⁷¹ Hofmeister, Monatsbericht, Mai 1867, S. 73 (Klavier-Ausgabe); August 1867, S. 124 (Orchester-Ausgabe).

²⁷² Hofmeister, Monatsbericht, Oktober 1881, S. 260. Zeitgleich erschienen auch Ausgaben für Klavier und Violine bzw. für Klavier zu vier Händen (ebenda, S. 251, 253).

²⁷³ A-Wgm, XV 40783 (handschriftliche Stimmen); XV 68436 (gedruckte und handschriftliche Stimmen).

²⁷⁴ A-Wgm, XV 40783 (2 Exemplare); XV 48075; XV 61465.

Besitz der Familie Fellingner befand und seit 1937 in der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek verwahrt wird.²⁷⁵ Mehrere Übertragungen auf Schallplatte bzw. CD ab 1935 waren jeweils mit dem Versuch verbunden, die geringe Tonqualität der Aufnahme nach Möglichkeit zu verbessern. Dennoch ist bei beiden Stücken die jeweils älteste vorliegende Überspielung der zunehmend abgenutzten und beschädigten Walze klanglich am besten. Dies ist im Fall des *Ungarischen Tanzes* die auf einer Schallplatte der Firma Lindström erhaltene Übertragung von 1935,²⁷⁶ bei der *Polka Mazur* von Josef Strauß eine Überspielung nach der Originalwalze von 1983, die auf einer 1997 erschienenen CD verfügbar ist.²⁷⁷

Auch in ihrer relativ besten vorliegenden Version ermöglicht die Tonaufzeichnung der „*Libelle*“ keine zuverlässige Transkription von Brahms’ Klavierspiel, lässt jedoch im Vergleich mit der gedruckten Klavierausgabe einige Beobachtungen zu.²⁷⁸ Der erklingende musikalische Satz ist weit dichter als derjenige des Originals. Brahms spielt die Melodie durchgehend in Oktaven, füllt diese zum Teil akkordisch aus und hebt manche dieser Akkorde durch Arpeggien besonders hervor. Er hält sich zudem nicht an die Abschnittswiederholungen der Druckausgabe, spielt das erste Thema zwei- statt einmal, wobei er es beim zweiten Auftreten dominantisch harmonisiert, und geht anstelle einer Wiederholung der zweiten Melodie direkt zur *Seconda volta* über. Ferner fügt Brahms im Hauptthema Varianten sowohl gegenüber dem Original als auch zwischen den beiden Melodiedurchgängen ein, etwa einen chromatischen Oktaven- gang an einer Stelle des Themas nur bei dessen zweitem Erscheinen. Die Begleitung in der linken Hand, die bei Strauß nahezu durchweg in Viertelschlägen den Walzertakt markiert, wird von Brahms in mehreren Abschnitten in eine Achtelbewegung aufgelöst. Zu hören sind außerdem eine Hervorhebung von Synkopen in der Melodie durch leichteren Anschlag benachbarter kürzerer Noten, eine flexible Tempobehandlung und Fälle von rhythmischer Verschiebung, in denen der Bass etwas vor der Oberstimme angeschlagen wird.²⁷⁹

Damit vermittelt die Tonaufnahme bei aller klanglichen Unzulänglichkeit einen Eindruck von der charakteristischen, improvisatorisch-freien Art und Weise, in der Brahms in privaten Kreisen öfter Wiener Walzer vortrug. So beschreibt etwa Rudolf von der Leyen, wie Brahms eine ganze Abendgesellschaft nach der Verabschiedung wieder zurücklockte, indem er sich „bei geöffneten Türen an den Flügel“ setzte und, „so wie nur er es verstand, Wiener Walzer“ spielte.“²⁸⁰ Nach Max Kalbeck unterhielt Brahms einmal in einem Wiener Gasthaus die Gesellschaft, „indem er sich an den Flügel setzte und so viele Walzer, Polkas, Quadrillen und Galopps zum besten gab, wie von ihm verlangt wurden.“²⁸¹ Ebenfalls bei Kalbeck heißt es an anderer Stelle: „Wie hoch Brahms das Genie des Walzerfürsten [Johann Strauß Sohn] schätzte, geht u. a. aus der Tatsache hervor, daß er es lebhaft bedauerte, die Straußschen Walzer nicht ebenso für Pianoforte ‚setzen‘ zu können wie die Ungarischen Tänze, um, wie er sich äußerte, ‚besse-

ren Pianisten und Musikfreunden Freude damit zu machen‘. Wenn er sie für sich spielte oder anderen vorspielte, arbeitete er sie nach seinem Geschmack *ex tempore* um.“²⁸² Ein klingendes Beispiel eines solchen extemporiert umgearbeiteten Vortrags ist mit der Tonaufzeichnung der „*Libelle*“ von Josef Strauß erhalten.

**Eine zweifelhafte Zuschreibung:
Impromptu Es-Dur op. 90 Nr. 2, D 899,
von Franz Schubert,
Arrangement für Klavier zu zwei Händen
Anh. IV Nr. 2**

Im *BraWV* wird unter den „Zweifelhafte und untergeschobenen Werken“ ein Arrangement des *Impromptu Es-Dur op. 90 Nr. 2, D 899*, von Franz Schubert angeführt (Anh. IV Nr. 2).²⁸³ Es handelt sich laut Titelzusatz um eine „Studie für die linke Hand“, die (ähnlich wie Brahms’ Arrangement des *Rondos* von Weber Anh. Ia Nr. 1/II) die Partien der beiden Hände vertauscht, so dass die Triolenläufe der rechten nunmehr von der linken Hand auszuführen sind. Die einzige überlieferte Quelle zu diesem Arrangement ist eine Handschrift ohne Nennung eines Bearbeiters aus dem Nachlass von Brahms,²⁸⁴ die 1927/28 als Stichvorlage für den Druck

²⁷⁵ D-B, Musikabteilung (ohne Signatur).

²⁷⁶ Das einzige bekannte Exemplar befindet sich im Besitz von Stephan Puille (Berlin), der im Internet eine Überspielung als Audiodatei bereitstellt; siehe Stephan Puille: *Johannes Brahms at the Lindström Recording Studio*, Internet-Artikel, aktualisierte Version vom 12. März 2013 (http://cylinder.de/resource_brahms.html).

²⁷⁷ *Brahms spielt Klavier. Aufgenommen im Hause Fellingner 1889. The Re-recording of the Complete Cylinder*, mit einer gesprochenen Einführung und einem Kommentar im Beiheft von Imogen Fellingner, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (OEAW PHA CD 5), Wien 1997 (= *Historische Stimmen aus Wien*, Nr. 5). Die CD enthält erstens eine vollständige Überspielung der restaurierten Walze von 1997, zweitens die Wiedergabe einer Kopie der Überspielung von 1935 (nur *Ungarischer Tanz* und Anfang der *Polka-Mazur*), drittens die *Polka-Mazur* nach einer Überspielung der Walze von 1983.

²⁷⁸ Herangezogen wurde das Exemplar A-Wgm, XV 61465: *Die Libelle. Polka-Mazur für das PIANOFORTE komponiert von Josef Strauss op. 204*, Wien, C. A. Spina, Plattennummer „C.S.19.099.“, Hochformat, Notentext auf S. 2–5. Vgl. hierzu Kowar, *Fragment* und Kowar, *Klavierspiel* (mit Abbildung der Seiten 2 und 3 des Originals auf S. 45 f. und Versuch einer Transkription des Brahms’schen Klavierspiels auf S. 47).

²⁷⁹ Ein solches Vorausnehmen der linken Hand ist auch in der Aufnahme des *Ungarischen Tanzes* zu hören; siehe hierzu George S. Bozarth: *Brahms on Record*, in: *The American Brahms Society Newsletter*, Vol. V/1 (Spring 1987), S. [5]–[9], hier S. [6] f.

²⁸⁰ Rudolf von der Leyen: *Johannes Brahms als Mensch und Freund*, Düsseldorf und Leipzig 1905, S. 13.

²⁸¹ Kalbeck III/1, S. 10.

²⁸² Kalbeck II/2, S. 454.

²⁸³ *BraWV*, S. 686.

²⁸⁴ Zwei ineinandergelegte, mit dunkelbrauner Tinte vierzeilelang ras-trierte Doppelblätter im Hochformat (33,1 x 26,3, Gesamtfeld der Ras-trale: 28,4 x 21,4), ohne Wasser- oder Firmenzeichen, zusammengeheftet mit rot-weißem Faden, unpaginiert. Bl. 1r: Titelseite, in der Mitte von unbekannter Hand in Bleistift: *Schubert / Impromptu*, oben links

des Stücks in Band 15 der alten Brahms-Gesamtausgabe verwendet wurde.²⁸⁵ Anschließend versäumte man die Rückgabe an die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, worauf das Manuskript lange als verschollen galt. Erst 2009 wurde es von Kathrin Kirsch bei Forschungen im Bestand Breitkopf & Härtel im Sächsischen Staatsarchiv Leipzig entdeckt und befindet sich seit 2010 wieder im Brahms-Nachlass.²⁸⁶

Die alte Gesamtausgabe publizierte das Arrangement zwar mit der vorsichtigen Autorzuschreibung „vermutlich Johannes Brahms“ im Kopftitel, doch lassen die Bemerkungen des Herausgebers Eusebius Mandyczewski im Revisionsbericht erkennen, dass er an Brahms' Urheberschaft keinen Zweifel hatte:

„Die Handschrift dieser von Brahms nicht veröffentlichten Studie mag er verschenkt und sich dafür die Abschrift erbeten haben. Namenszug und Datum fehlen auf Brahmschen Handschriften oft. In seinem Nachlaß fand sich kein Werk eines anderen Komponisten vor, auf dem derselbe nicht genannt wäre. Auch daß in der Vorlage die Wiederholung des Esdur-Teils nicht ausgeschrieben, sondern durch ‚D. S. al $\curvearrowright$ e poi il Coda‘ angeordnet ist, zeugt für den im Italienischen sehr schwachen jungen Brahms, in dessen Handschriften derlei Sprachfehler häufig genug sind. Im Innern der Studie aber spricht alles für ihn.“²⁸⁷

Nach strengeren Maßstäben sind diese Argumente jedoch nicht hinreichend für eine sichere Zuschreibung. Selbst wenn tatsächlich alle anderen Notenquellen fremder Arrangements in Brahms' Nachlass den Bearbeiter nennen sollten (was bislang nicht überprüft werden konnte), wäre daraus im abweichenden Einzelfall nicht zwingend auf seine Autorschaft zu schließen. Die grammatisch falsche Wendung „il Coda“ (statt „la Coda“) begegnet in der Tat mehrfach bei Brahms,²⁸⁸ gelegentlich aber auch bei anderen Komponisten seiner Zeit.²⁸⁹ Da Brahms zudem in solchen Fällen stets „sin' al“ (statt nur

„al“) schreibt und das Zeichen $\oplus$ (statt $\curvearrowright$) verwendet, ist auch dies kein geeigneter Beleg für seine Urheberschaft. Der pauschale Hinweis auf das „Innere“ der Studie vermag ohne nähere Begründung ebenfalls nicht zu überzeugen.

Über Mandyczewskis Bemerkungen hinaus sind noch einige weitere Aspekte zu bedenken, die jedoch auch keine Klärung des Falles ermöglichen. Der Schreiber des Manuskripts ist unbekannt; es handelt sich weder um Brahms selbst noch um einen der (namentlich identifizierten oder anonymen) Kopisten, die nachweislich für ihn tätig waren. In Brahms' Konzertprogrammen ist keine Aufführung dieses *Impromptus* in originaler oder bearbeiteter Gestalt nachweisbar; in seiner Korrespondenz (soweit sie der Forschung bisher bekannt ist) findet sich keinerlei Erwähnung des Stücks. Ein Druckexemplar des Schubert'schen Originalwerks, welches prinzipiell als Vorlage für das Arrangement gedient haben könnte, ist zwar in Brahms' Notensammlung vorhanden,²⁹⁰ doch zeigt es weder Eintragungen von Brahms noch bestimmte Charakteristika im Druck, die eine Beziehung gerade dieses Exemplars zum Arrangement eindeutig belegen würden. Auch die ähnliche Art der Bearbeitung wie im Arrangement des Weber-*Rondos* muss nicht auf Brahms' Urheberschaft verweisen; ebenso gut denkbar wäre es, dass ein Musiker des engeren oder weiteren Umfeldes von Brahms in Anlehnung an dessen *Rondo*-Bearbeitung das Schubert-Arrangement angefertigt und Brahms in Abschrift mitgeteilt haben könnte. Ebenfalls nur auf den ersten Blick ein Hinweis auf Brahms ist die Tatsache, dass Alfred von Ehrmann in seinem Brahms-Werkverzeichnis von 1933 eine „Originalhandschrift“ des Arrangements im damaligen Besitz des Wiener Sammlers Jérôme Stonborough nennt.²⁹¹ Trotz intensiver Bemühungen war kein anderweitiger Nachweis der einstigen Existenz eines solchen Autographs in der

der violette Ovalstempel: K. K. Gesellschaft der / Musikfreunde / in Wien, darunter in Bleistift: XV. 7 [= *Sämtliche Werke*, Bd. 15, Nr. 7], oben mittig der violette Stempel: *Aus dem Nachlaß von / JOHANNES BRAHMS*, oben rechts in schwarzer Tinte die seit 2010 gültige Signatur: VII 75680, darunter in Bleistift der ältere Vermerk: *dupl.*, unten links in Bleistift die Seitenzahlen des Drucks in *Sämtliche Werke, Studien und Bearbeitungen: (44–52) / 2–10*. Bl. 2r–3v: Notentext, Bl. 2r mit Kopftitel (siehe S. XLV, Abbildung 5; die Bleistiftänderungen und -zusätze stammen von Hermann Zilcher, der als Redakteur an der Vorbereitung der alten Brahms-Gesamtausgabe mitwirkte). Bl. 1v, 4r/v leer.

²⁸⁵ *Sämtliche Werke, Studien und Bearbeitungen*, S. 44–52. Zum Erscheinungszeitpunkt des Bandes siehe S. XIII mit Anmerkung 10.

²⁸⁶ A-Wgm, Nachlass Johannes Brahms, VII 75680.

²⁸⁷ *Sämtliche Werke, Studien und Bearbeitungen*, S. IV.

²⁸⁸ Beispiele finden sich im Autograph des Schumann-Scherzo-Arrangements Anh. Ia Nr. 7 (siehe im vorliegenden Band S. 116, Bemerkung zu T. 145/146), im *1. Streichsextett op. 18* (autographe Nachträge in den abschriftlichen Stichvorlagen der Stimmen, siehe JBG, *Streichsextette*, S. 177 f., Abbildung 4 und Bemerkung zu T. 83–106 des

3. Satzes) und im Partiturautograph des *3. Streichquartetts op. 67* (siehe JBG, *Streichquartette*, S. 209, Bemerkung zu „nach [T.] 185“ des 3. Satzes).

²⁸⁹ Siehe etwa Selmar Bagge: *15 kleine, fortschreitende Stücke für das Violoncelle [sic!] mit Begleitung des Pianoforte*, Nr. 12 (Autograph: D-LEm, PM 5193).

²⁹⁰ A-Wgm, Nachlass Johannes Brahms, VII 16432: Titelseite im Flachdruck: *Impromptu / pour le / PIANO FORTE / par / François Schubert* / [links, gedruckt:] *Cah.* [handschriftlich in Tinte:] 2 [mittig:] *Oeuv. 90.* [rechts:] *Pr. 12 ½ ngr: / Hambourg, / chez Jean Aug. Böhme. / Lith. Anst. v. H. F. Platz.*, oben links violetter Ovalstempel: K. K. Gesellschaft der / Musikfreunde / in Wien, mittig der violette Stempel: *Aus dem Nachlaß von / JOHANNES BRAHMS*, rechts die Signatur: VII 16432, darüber in Bleistift: *dupl.* S. 2–9: Notentext im Plattendruck, S. 2 mit Kopftitel: [mittig:] *IMPROMPTU.* [rechts:] *F. Schubert, Oeuv. 90.*, vor der ersten Akkolade: N^o 2. / *PIANO*. S. [10] leer. Hochformat (Folio), Papier ohne Wasserzeichen, aber jedes Blatt unten mittig mit Verlags-Prägestempel „IB.“ in ovaler Umrahmung.

²⁹¹ Ehrmann, *Verzeichnis*, S. 163.



Abb. 5: *Impromptu Es-Dur op. 90 Nr. 2, D 899*, von Franz Schubert, Arrangement für Klavier zu zwei Händen
 Anh. IV Nr. 2 (Autorschaft unbekannt), Manuskript, Seite [1], Takte 1–38
 Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

Sammlung Stonboroughs aufzufinden.²⁹² Ehrmanns Angabe könnte somit auf einem Irrtum beruhen, was zugleich erklären würde, weshalb er das Arrangement trotz Erwähnung einer „Originalhandschrift“ in der Rubrik „Werke, deren Echtheit nicht verbürgt ist“ anführt.

Nach derzeitigem Wissensstand liegen also keine wirklichen Belege für Brahms als Autor des Arrangements von Schuberts *Impromptu op. 90 Nr. 2* Anh. IV Nr. 2 vor. Eine Aufnahme in den vorliegenden Band der *JBG* ist darum nicht zu rechtfertigen; die Abbildung der ersten Seite des Manuskripts mag jedoch auf die wiederentdeckte Quelle aufmerksam machen und zur weiteren Beschäftigung mit diesem ungeklärten Fall anregen.

²⁹² Informationen über Brahms-Autographe im früheren Besitz Stonboroughs bieten neben Ehrmann, *Verzeichnis* die Revisionsberichte in *Sämtliche Werke* sowie das *BraWV*. Die ebenda mehrfach erwähnten, von Eusebius Mandyczewski 1921 und 1927 angefertigten „Aufstellungen“ von Handschriften in Stonboroughs Sammlung (siehe S. 38 und öfter) sind in *A-Wgm* derzeit nicht auffindbar (Auskunft Otto Bibas vom 19. April 2016). Im Archiv der Österreichischen Nationalbibliothek befinden sich Listen von insgesamt 22 Komponisten-Autographen, die nach Jérôme Stonboroughs Tod im Juni 1938 zeitweise in der Wiener Stadtbibliothek verwahrt wurden (*A-Wn*, Archiv, NB 4694/1939); ein Autograph des arrangierten Schubert-*Impromptus* wird dort nicht genannt. Im Österreichischen Staatsarchiv Wien sind Unterlagen zur „Vermögensanmeldung“ jüdischer Bürger aus der Zeit des Nationalsozialismus erhalten. Jérôme Stonboroughs Akte, am 7. Juli 1938 von seiner Ehefrau Margaret Stonborough(-Wittgenstein) unterzeichnet, erwähnt zwar auch „Manuskripte“, führt diese aber nicht einzeln an (Österreichisches Staatsarchiv Wien, AT-OeStA/AdR E-uReang VVSt VA Buchstabe S 11778).

Danksagung

Die Entstehung des vorliegenden Bandes wurde von etlichen Personen mit fachlichem Rat und persönlichem Wohlwollen unterstützt. An erster Stelle danke ich Dr. Johannes Behr von der Forschungsstelle der Johannes Brahms Gesamtausgabe in Kiel für die produktive Zusammenarbeit über mehrere Jahre hinweg. Seine Übersetzung und Redaktion sowie zahlreiche inhaltliche Ergänzungen haben die Qualität des Bandes bedeutend gehoben, und unsere anregenden, persönlich und per E-Mail geführten Diskussionen machten die Arbeit an diesem Projekt zu einer großen Freude. Auch den anderen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Kieler Forschungsstelle, Dr. Michael Struck, Dr. Katrin Eich, Dr. Jakob Hauschildt, Prof. Dr. Kathrin Kirsch, Claus Woschenko M.A. und Erko Petersen B.A., sowie dem Projektleiter der Brahms-Gesamtausgabe, Prof. Dr. Siegfried Oechsle, danke ich für ihren wissenschaftlichen Rat und für mannigfaltige Unterstützung. Ein besonderer Dank gilt Dr. Katrin Eich für die Betreuung der letzten Korrekturgänge vor der Drucklegung. Den Mitarbeiterinnen der Wiener Arbeitsstelle, Katharina Loose-Einfalt M.A. und ihrer Nachfolgerin Vasiliki Papadopoulou M.A. PhD, bin ich für ihre Hilfe in Bezug auf Quellen in Wien dankbar.

Folgende Institutionen (bzw. ihre Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter) und Personen gewährten vielfältige Arbeitsmöglichkeiten, stellten Ablichtungen von Quellen zur Verfügung, gaben die Erlaubnis zu deren Auswertung und ggf. Abbildung und förderten die editorische Arbeit durch weiterführende Informationen: Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Prof. Dr. Dr. h. c. Otto Biba, Prof. Dr. Ingrid Fuchs, Mag. Ingrid Leis, Ilse Kosz, Günther Faimann); Wienbibliothek im Rathaus; Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung, Handschriftensammlung und Archiv; Poltun-Sternberg Musiksammlung, Wien; Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck (Prof. Dr. Wolfgang Sandberger, Stefan Weymar M.A., Dr. Fabian Bergener); Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musiksammlung (Dr. Martina Rebmann, Dr. Hellmut Hell, Prof. Dr. Eef Overgaauw, Clemens Brenneis, Marina Schieke-Gordienko, Frank Ziegler); Stadtbibliothek Leipzig, Musikbibliothek (Brigitte Geyer); Universitätsbibliothek Leipzig (Susanne Dietel); Robert-Schumann-Haus Zwickau (Dr. Gerd Nauhaus, Dr. Thomas Synofzik, Dr. Hrosvith Dahmen, Dr. Annegret Rosenmüller); Archiv des Verlags Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Dr. Andreas Sopart); Hochschule für Musik und Theater Hamburg, Bibliothek (Maike Arnemann); Autographenhandlung J. A. Stargardt, Berlin (Wolfgang Mecklenburg); Neue Schubert-Ausgabe, Tübingen (Susanne Eckstein); Königliche Bibliothek, Kopenhagen, Musiksammlung (Henni Kanstrup); Bibliothek des Konservatoriums, Mailand (Gianni Fidanza); The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations (George Boziwick, Bob Kosovsky, Jonathan Hiam); Library of Congress, Washington, D. C.; The Riemenschneider Bach Institute, Baldwin-Wallace University,

Berea, Ohio (Dr. Melvin P. Unger, John Di Gennaro, John T. Curtis); Prof. Robert W. Eshbach, University of New Hampshire; Prof. Dr. Michael Musgrave, New York; Prof. Kurt Hofmann und Prof. Renate Hofmann, Lübeck; Dr. Bernd Wiechert, Berlin. Allen genannten Institutionen und Personen gilt mein Dank für ihre freundliche Unterstützung.

Ich danke Adelaide Benjamin, Harold Judell und den anderen Stiftern für die Einrichtung der Professur zu Ehren von Dr. Edward J. Kvet, ehemals Dekan des College of Music and Fine Arts der Loyola University New Orleans und ‚Provost‘ der Universität; die finanzielle Ausstattung dieser Professur ermöglichte mir während der letzten fünf Jahre die notwendigen Forschungsreisen auch für dieses Projekt. Der Brahms-Gesellschaft Baden-Baden (Präsident Dr. Christof Maisch, Geschäftsführerin Ilka Hecker, Brahms-Haus-Betreuerin Imo Quero-Lehmann) bin ich dankbar für die Ermöglichung zweier Arbeitsaufenthalte im Brahms-Haus-Studio während der Sommer 2013 und 2015. Hanne-Lore Braunschweig und Dieter Jungeblut gilt mein herzlicher Dank für ihre Gastfreundschaft, Prof. Dr. William P. Horne und anderen befreundeten ‚Brahmsianern‘ danke ich für ihr Interesse und für ihre Unterstützung. Meinem Ehemann Chris Goertzen bin ich für seine liebevolle Anteilnahme auch an diesem Editionsprojekt zutiefst dankbar.

Abschließend sei allen an der Herstellung des Bandes beteiligten Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des G. Henle Verlages für die angenehme und fruchtbare Kooperation bestens gedankt.

*New Orleans,
am 7. Mai 2017*

Valerie Woodring Goertzen