

JOHANNES BRAHMS

NEUE AUSGABE SÄMTLICHER WERKE

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

SERIE VI
MEHRSTIMMIGE GESANGSWERKE MIT KLAVIER ODER ORGEL
BAND 2 CHORWERKE UND VOKALQUARTETTE II

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

JOHANNES BRAHMS

CHORWERKE UND VOKALQUARTETTE MIT KLAVIER ODER ORGEL II

DREI QUARTETTE	OPUS 64
VIER QUARTETTE	OPUS 92
TAFELIED	OPUS 93b
ZIGEUNERLIEDER	OPUS 103
SECHS QUARTETTE	OPUS 112
HOCHZEITSWITZ	WoO posth. 16
KYRIE	WoO posth. 17

HERAUSGEGEBEN VON
BERND WIECHERT

2008

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

*Editionsleitung:
Siegfried Oechsle, Robert Pascall, Otto Biba, Wolfgang Sandberger
und die Forschungsstelle Kiel: Michael Struck, Katrin Eich*

*Die Editionsarbeiten wurden 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, Bonn,
und des Ministeriums für Wissenschaft, Wirtschaft und Verkehr des Landes Schleswig-Holstein
sowie aus Mitteln des Österreichischen Ministeriums für Wissenschaft und Forschung.
Die Peter Klöckner-Stiftung sowie die Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung ermöglichten
die Erstellung einer Datenbank zur Brahms-Rezeption in vier deutschen Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts.*

*Die im Anhang wiedergegebene Frühfassung des Vokalquartetts opus 92 Nr. 1 – O schöne Nacht! (Notturmo II) –
ist als Erstausgabe nach § 71 UrhG geschützt. Alle Rechte vorbehalten.*

*The early version of the vocal quartet opus 92 no. 1 – O schöne Nacht! (Notturmo II) –,
printed in the appendix, is protected by law as first edition (UrhG § 71). All rights reserved.*

*La première édition de la première version du quatuor vocal opus 92 N° 1 – O schöne Nacht! (Notturmo II) –
dans l'appendice fait l'objet du droit d'auteur (UrhG § 71). Tous droits réservés.*

INHALT

	<i>Seite</i>
Vorwort	VII
Abkürzungen und Sigel	IX
Einleitung	
Vorbemerkung	XIII
Drei Quartette für vier Singstimmen und Klavier opus 64	
Entstehung	XIII
Publikation	XV
Erste Aufführungen und frühe Rezeption	XVI
Vier Quartette für vier Singstimmen und Klavier opus 92	
Entstehung	XIX
Publikation	XXI
Erste Aufführungen und frühe Rezeption	XXIV
Tafellied (Dank der Damen) für sechsstimmigen gemischten Chor und Klavier opus 93b	
Entstehung	XXVI
Publikation	XXVII
Erste Aufführung	XXIX
Frühe Rezeption	XXX
Zigeunerlieder für vier Singstimmen und Klavier opus 103	
Entstehung	XXXI
Publikation	XXXIII
Erste Aufführungen und frühe Rezeption	XXXVI
Sechs Quartette für vier Singstimmen und Klavier opus 112	
Entstehung	XLIV
Publikation	XLVI
Erste Aufführungen und frühe Rezeption	XLVIII
Hochzeitswitz für vier Singstimmen und Klavier WoO posth. 16	
Entstehung	LI
Aufführung, Rezeption und Publikation	LIII
Kyrie für vierstimmigen gemischten Chor und Continuo WoO posth. 17	
Entstehung, Überlieferung und Publikation	LIV
Danksagung	LVI
Zur Gestaltung des Notentextes	LIX

Drei Quartette für vier Singstimmen und Klavier opus 64	<i>Seite</i>
1. An die Heimat: „Heimat! wunderbar tönendes Wort!“	2
2. Der Abend: „Senke, strahlender Gott“	12
3. Fragen: „Mein liebes Herz, was ist dir?“	19
Vier Quartette für vier Singstimmen und Klavier opus 92	
1. O schöne Nacht!	28
2. Spätherbst: „Der graue Nebel tropft so still“	34
3. Abendlied: „Friedlich bekämpfen Nacht sich und Tag“	37
4. Warum?: „Warum doch erschallen himmelwärts die Lieder?“	42
Tafellied (Dank der Damen) für sechsstimmigen gemischten Chor und Klavier opus 93b „Gleich wie Echo frohen Liedern fröhlich Antwort geben muss“ ..	47
Zigeunerlieder für vier Singstimmen und Klavier opus 103	
1. „He, Zigeuner, greife in die Saiten ein“	59
2. „Hochgetürmte Rimaflut, wie bist du so trüb“	64
3. „Wisst ihr, wann mein Kindchen am allerschönsten ist?“	66
4. „Lieber Gott, du weißt, wie oft bereut ich hab“	68
5. „Brauner Bursche führt zum Tanze“	70
6. „Röslein dreie in der Reihe blüh'n so rot“	72
7. „Kommt dir manchmal in den Sinn, mein süßes Lieb“	74
8. „Horch, der Wind klagt in den Zweigen traurig sacht“	76
9. „Weit und breit schaut Niemand mich an“	78
10. „Mond verhüllt sein Angesicht“	81
11. „Rote Abendwolken zieh'n am Firmament“	83
Sechs Quartette für vier Singstimmen und Klavier opus 112	
1. Sehnsucht: „Es rinnen die Wasser Tag und Nacht“	86
2. Nächtens: „Nächtens wachen auf die irren, lügenmächt'gen Spukgestalten“	92
Vier Zigeunerlieder:	
3. Nr. 1 „Himmel strahlt so helle und klar“	98
4. Nr. 2 „Rote Rosenknospen“	104
5. Nr. 3 „Brennessel steht an Weges Rand“	106
6. Nr. 4 „Liebe Schwalbe, kleine Schwalbe“	110
Hochzeitswitz für vier Singstimmen und Klavier WoO posth. 16	
„Zwei Geliebte, treu verbunden“	114
Kyrie für vierstimmigen gemischten Chor und Continuo WoO posth. 17	117
Anhang	
O schöne Nacht! (Notturmo II), Frühfassung des Quartetts opus 92 Nr. 1 (Erstveröffentlichung)	124
Kritischer Bericht	131
Verzeichnis der Abbildungen	222

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 weiter Bereich der Bearbeitungen und Aufführungsfassungen unberücksichtigt, die Brahms von Werken verschiedener anderer Komponisten anfertigte.

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

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

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

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

Die Wiedergabe des Notentextes erfolgt in moderner Partituranordnung. 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 offiziell 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, Brennessel*). 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

<i>AMz</i>	<i>Allgemeine (Deutsche) Musik-Zeitung.</i>	<i>Briefwechsel V</i>	Band V: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim</i> , hrsg. von Andreas Moser, Bd. 1, Berlin ³ 1921.
<i>A-Wgm</i>	Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.	<i>Briefwechsel IX/X</i>	Band IX/X: <i>Johannes Brahms. Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 1 und 2, Berlin 1917.
<i>A-Wst</i>	Wienbibliothek im Rathaus (vormals Wiener Stadt- und Landesbibliothek).	<i>Briefwechsel XI/XII</i>	Band XI/XII: <i>Johannes Brahms. Briefe an Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 3 und 4, Berlin 1919.
<i>Beckerath, Erinnerungen</i>	Heinz von Beckerath: <i>Erinnerungen an Johannes Brahms. Brahms und seine Kreisfelder Freunde</i> , in: <i>Die Heimat</i> , Jg. XXIX, Nr. 1–4 (November 1958), S. 81–93.	<i>Briefwechsel XIV</i>	Band XIV: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel, Bart[h]olf Senff, J. Rieter-Biedermann, C. F. Peters, E. W. Fritsch und Robert Lienau</i> , hrsg. von Wilhelm Altmann, Berlin 1920.
<i>Billroth-Brahms Briefwechsel</i>	<i>Billroth und Brahms im Briefwechsel</i> , hrsg. von Otto Gottlieb-Billroth, Berlin und Wien 1935 (Reprint München 1991).	<i>Briefwechsel XVII–XIX</i>	<i>Johannes Brahms-Briefwechsel. Neue Folge</i> , hrsg. von Otto Biba und Kurt und Renate Hofmann, Bd. XVII–XIX, Tutzing 1991–1995.
<i>Bircher, Handschriften Zweigl/Bodmer</i>	Martin Bircher: <i>Zur Einführung</i> , in: ders. (Hrsg.): <i>Musik und Dichtung. Handschriften aus den Sammlungen Stefan Zweigl und Martin Bodmer, Cologny-Genève. Eine Ausstellung der Fondation Martin Bodmer in Verbindung mit dem Museum Carolino-Augusteum Salzburg</i> , München 2002, S. 7–28.	<i>Briefwechsel XVIII</i>	Band XVIII: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Julius Stockhausen</i> , hrsg. von Renate Hofmann, Tutzing 1993.
<i>Bozarth, Lieder Inventory</i>	George S. Bozarth: <i>Brahms's Lieder Inventory of 1859–60 and other Documents of his Life and Work</i> , in: <i>Fontes Artis Musicae</i> , Jg. 30, Nr. 3 (Juli–September 1983), S. 98–117.	<i>CDN</i>	Canada.
<i>Brahms-Conrat Briefe</i>	Konvolut mit 30 Briefdokumenten von Brahms an Hugo und Ida Conrat (Zeitraum: 1888–1897), unveröffentlicht, Privatbesitz Deutschland.	<i>CH-CObodmer</i>	Fondation Martin Bodmer, Bibliotheca Bodmeriana, Cologny-Genève.
<i>Brahms-Keller Correspondence</i>	<i>The Brahms-Keller Correspondence</i> , hrsg. von George S. Bozarth in Zusammenarbeit mit Wiltrud Martin, Lincoln und London 1996.	<i>Conrat, Liebeslieder</i>	<i>Ungarische Liebeslieder. 25 ungarische Volkslieder für mittlere Stimme. Die Clavier-Begleitung von ZOLTÁN NAGY. In's Deutsche übertragen von HUGO CONRAT</i> , Budapest und Leipzig [1887].
<i>Brahms-Mandyczewski Briefwechsel</i>	Karl Geiringer: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Eusebius Mandyczewski</i> , in: <i>Zeitschrift für Musikwissenschaft</i> , hrsg. von der Deutschen Musikgesellschaft, Jg. 15, Heft 8 (Mai 1933), S. 337–370.	<i>D-B</i>	Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv.
<i>BraWV</i>	Margit L. McCorkle: <i>Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis</i> , München 1984.	<i>D-F</i>	Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg (vormals Stadt- und Universitätsbibliothek), Musik- und Theaterabteilung.
<i>Briefwechsel I–XVI</i>	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , 16 Bde., Berlin (1906) 1907–1922 (Reprint Tutzing 1974).	<i>D-Hs</i>	Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky.
<i>Briefwechsel I/II</i>	Band I/II: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 1 und 2, Berlin ⁴ 1921.	<i>D-KImi</i>	Kiel, Musikwissenschaftliches Institut der Christian-Albrechts-Universität.
<i>Briefwechsel III</i>	Band III: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reintaler, Max Bruch, Hermann Deiters, Friedr. Heimsoeth, Karl Reinecke, Ernst Rudorff, Bernhard und Luise Scholz</i> , hrsg. von Wilhelm Altmann, Berlin ² 1912.	<i>D-LEm</i>	Leipzig, Städtische Bibliotheken, Musikbibliothek.
<i>Briefwechsel IV</i>	Band IV: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit J. O. Grimm</i> , hrsg. von Richard Barth, Berlin ² 1912.	<i>D-LEu</i>	Leipzig, Universitätsbibliothek.
		<i>D-LÜbi</i>	Lübeck, Brahms-Institut an der Musikhochschule.
		<i>D-MB</i>	Marbach am Neckar, Schiller-Nationalmuseum, Deutsches Literaturarchiv.
		<i>Dümling, Keller</i>	<i>Gottfried Keller vertont von Johannes Brahms, Hans Pfitzner, Hugo Wolf</i> , hrsg. und kommentiert von Albrecht Dümling, München 1981.
		<i>D-Zsch</i>	Zwickau, Robert-Schumann-Haus, Bibliothek (Archiv).

- Erismann, Brahms und Zürich** Hans Erismann: *Johannes Brahms und Zürich. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte von Zürich*, Zürich 1974.
- Fellinger, Klänge 1997** Richard Fellinger: *Klänge um Brahms. Erinnerungen. Neuauflage mit Momentaufnahmen von Maria Fellinger*, hrsg. von Imogen Fellinger, Mürzzuschlag 1997.
- Fillunger-Schumann Briefe** *Mit 1000 Küssen Deine Fillu. Briefe der Sängerin Marie Fillunger an Eugenie Schumann 1875–93*, hrsg. von Eva Rieger unter Mitarbeit von Rosemary Hilmar, Köln 2002.
- GB-Lbl** London, The British Library.
- Goethe, Weimarer Klassik** *Johann Wolfgang Goethe. Weimarer Klassik 1798–1806*, [Bd.] I, hrsg. von Victor Lange, München und Wien 1986 (= *Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, hrsg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder, Bd. 6/I).
- Heuberger** Richard Heuberger: *Erinnerungen an Johannes Brahms. Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897*, hrsg. von Kurt Hofmann, Tutzing ²1976.
- Hofmann, Bibliothek** Kurt Hofmann: *Die Bibliothek von Johannes Brahms. Bücher- und Musikalienverzeichnis*, Hamburg 1974.
- Hofmann, Brahmsiana** Kurt Hofmann: *Brahmsiana der Familie Petersen. Erinnerungen und Briefe*, in: *Brahms-Studien*, Bd. 3, Hamburg 1979, S. 69–105.
- Hofmann, Chronologie** Renate und Kurt Hofmann: *Johannes Brahms als Pianist und Dirigent. Chronologie seines Wirkens als Interpret*, Tutzing 2006 (= Veröffentlichungen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, hrsg. von Otto Biba, Bd. 6).
- Hofmann, Erstdrucke** Kurt Hofmann: *Die Erstdrucke der Werke von Johannes Brahms. Bibliographie. Mit Wiedergabe von 209 Titelblättern*, Tutzing 1975.
- Hofmann, Stichvorlagen** Renate Hofmann: *Katalog der Stichvorlagen*, in: *Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck. 32 Stichvorlagen von Werken Johannes Brahms'*, hrsg. von der Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit der Ministerin für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Schleswig-Holstein, Kiel 1995 (= KulturStiftung [sic!] der Länder – Patrimonia 107), S. 23–58.
- Hofmann, Zeittafel** Renate und Kurt Hofmann: *Johannes Brahms. Zeittafel zu Leben und Werk*, Tutzing 1983.
- JBG, Doppelkonzert** *Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 10: Doppelkonzert a-Moll opus 102*, hrsg. von Michael Struck, München 2000.
- JBG, Symphonie Nr. 3** *Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I, Band 3: Symphonie Nr. 3 F-Dur opus 90*, hrsg. von Robert Pascall, München 2005.
- Kalbeck I/1, II/1, III/1–2, IV/1** Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. I, 1. Halbband, Berlin ⁴1921; Bd. II, 1. Halbband, Berlin ³1921; Bd. III, 1. Halbband, Berlin ²1912; 2. Halbband, Berlin ²1913; Bd. IV, 1. Halbband, Berlin ²1915 (Reprint Tutzing 1976).
- Keller Briefe II** *Gottfried Keller. Gesammelte Briefe in vier Bänden*, hrsg. von Carl Helbling, Bd. 2, Bern 1951.
- Keller-Exner Briefwechsel 1927** *Aus Gottfried Kellers glücklicher Zeit. Der Dichter im Briefwechsel mit Marie und Adolf Exner*, hrsg. von Hans Frisch, Wien 1927.
- Keller-Exner Briefwechsel 1988** *Aus Gottfried Kellers glücklicher Zeit. Der Dichter im Briefwechsel mit Marie und Adolf Exner*, hrsg. von Irmgard Smidt, Stäfa ²1988 (¹1981 = erweiterte Neuauflage von *Keller-Exner Briefwechsel 1927*).
- Klusen/Stoffels/Zart, Krefeld** Ernst Klusen, Hermann Stoffels, Theo Zart: *Das Musikleben der Stadt Krefeld 1780–1945*, Bd. 2, Köln 1980.
- von der Leyen** Rudolf von der Leyen: *Johannes Brahms als Mensch und Freund. Nach persönlichen Erinnerungen*, Düsseldorf und Leipzig 1905.
- May 1983 I/II** Florence May: *Johannes Brahms. Die Geschichte seines Lebens*, aus dem Englischen übersetzt von Ludmille Kirschbaum. Mit Brahms-Deutungen des 20. Jahrhunderts und einem Schallplattenverzeichnis, 2 Teile, München 1983 (1. Auflage der englischen Originalausgabe: London 1905).
- Melsbach** Heinrich Melsbach: *Crefelder Brahms-erinnerungen. Ein Beitrag zur Geschichte des Crefelder Musiklebens*, in: *Die Heimat. Mitteilungen des Vereins für Heimatkunde in Crefeld*, Jg. 4 (1925), S. 126–130.
- Messe, Erstdruck** *Johannes Brahms. Messe für vier- bis sechsstimmigen gemischten Chor und Continuo (Orgel)*. Im Auftrag der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien hrsg. von Otto Biba, Wien und München 1984.
- Müller-Reuter, Festschrift** Theodor Müller-Reuter: *Festschrift zum Jubiläumskonzert des Singvereins in Krefeld am 17. Dezember 1910. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Krefelds und zur Geschichte des Singvereins*, Krefeld [1910].
- Müller-Reuter, Lexikon-Nachtrag** Theodor Müller-Reuter: *Lexikon der deutschen Konzertliteratur. Ein Ratgeber für Dirigenten, Konzertveranstalter, Musik-schriftsteller und Musikfreunde*, Nachtrag zu Band I, Leipzig 1921.

- Musikalisches Wochenblatt** *Musikalisches Wochenblatt. Organ für Tonkünstler [ab 1872: Musiker] und Musikfreunde.*
- Musik-Autographen, Auktion Basel** Katalog Auktion 67 Erasmushaus – Haus der Bücher AG und Katalog 657 J. A. Stargardt Autographenhandlung. *Musik-Autographen. Sammlung Max Reis und anderer Besitz*, Basel, 8. Oktober 1994, Basel 1994.
- NZfM** *(Neue) Zeitschrift für Musik.*
- ÖBL** *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, hrsg. von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 1, Graz und Köln 1957.
- Orel** 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.
- Pascall, Missa canonica** Robert Pascall: *Brahms's Missa canonica and its recomposition in his Motet 'Warum' Op. 74 No. 1*, in: *Brahms 2, biographical, documentary and analytical studies*, hrsg. von Michael Musgrave, Cambridge 1987, S. 111–136.
- Peters, Absatzbücher 1–5; Peters, Auflagebuch; Peters, Druckauftragsbuch; Peters, Kopierbuch 1882–1892; Peters, Kopierbuch 1892–1896** Quellen (unveröffentlicht) aus dem Archiv des Musikverlages C. F. Peters, Frankfurt/M. · Leipzig · London · New York. Fundort: Staatsarchiv Leipzig. Signaturen: Musikverlag C. F. Peters, Leipzig: Nr. 5209–5213: *Absatzbücher*, Nr. 1–5 (Jahre 1877 bis ca. 1899; chronologisch fortlaufend, innerhalb der Bücher nach Nummern der Edition Peters geordnet); Nr. 5222: *Auflagebuch* (Jahre 1874 bis ca. 1945; nach Nummern der Edition Peters geordnet); Nr. 4758: *Druckauftragsbuch* (Jahre 1887 bis 1907); Nr. 5030: *Kopierbuch* (Jahre 1882 bis 1892); Nr. 5031: *Kopierbuch* (Jahre 1892 bis 1896).
- Sämtliche Werke** *Johannes Brahms: Sämtliche Werke. Ausgabe der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, hrsg. von Eusebius Mandyczewski und Hans Gál, 26 Bde., Leipzig [1926–1927] (revidierter Reprint Wiesbaden [1965]).
- Schauffler, Brahms** Robert Haven Schauffler: *The unknown Brahms*, New York 1933.
- Schumann-Brahms Briefe III** *Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, hrsg. von Berthold Litzmann, Bd. 1 und 2, Leipzig 1927 (Reprint Hildesheim 1989).
- Signale** *Signale für die musikalische Welt.*
- Simrock-Brahms Briefe** *Johannes Brahms und Fritz Simrock – Weg einer Freundschaft. Briefe des Verlegers an den Komponisten*, hrsg. von Kurt Stephenson, Hamburg 1961.
- Smidt-Dörrenberg, Keller und Wien** Irmgard Smidt-Dörrenberg: *Gottfried Keller und Wien*, Wien 1977.
- Stephenson, Beckerath 2000** Kurt Stephenson: *Johannes Brahms und die Familie von Beckerath. Mit unveröffentlichten Brahmsbriefen, Bildern und Skizzen von Willy von Beckerath*, hrsg. von der Brahms-Gesellschaft in Baden-Baden 1979. Überarbeitung und Ergänzungen von Ursula Jung, Hamburg 1999/2000.
- Tietze-Conrat, Erinnerungen** Lebenserinnerungen von Erica Tietze-Conrat, Typoskript, 78 Seiten, unveröffentlicht, Privatbesitz Wien.
- US-Wc** Washington (D. C.), The Library of Congress.
- Zigeunerlieder, Rogowoj** Johannes Brahms: *Zigeunerlieder op. 103 für Sopran, Alt, Tenor, Baß und Klavier*, hrsg. von Sergej Rogowoj, Partitur, Stuttgart 1998.
- Zimmermann, Brahms in der Schweiz** Werner G. Zimmermann: *Brahms in der Schweiz. Eine Dokumentation*, Zürich 1983.
- Zweig Collection, Catalogue** Arthur Searle: *The British Library. Stefan Zweig Collection. Catalogue of the Music Manuscripts*, The British Library, [London] 1999.
- Zweig, Zauber der Schrift** *Ich kenne den Zauber der Schrift. Katalog und Geschichte der Autographensammlung Stefan Zweig. Mit kommentiertem Abdruck von Stefan Zweigs Aufsätzen über das Sammeln von Handschriften*, bearbeitet von Oliver Matuschek, Wien 2005.

EINLEITUNG

Vorbemerkung

Der vorliegende Band der *Neuen Ausgabe sämtlicher Werke* von Johannes Brahms (Serie VI, Band 2: *Mehrstimmige Gesangswerke mit Klavier oder Orgel: Chorwerke und Vokalquartette II*) umfasst Kompositionen unterschiedlicher Besetzung und Intention. Von den sieben berücksichtigten Werken gab Johannes Brahms fünf zu Lebzeiten selbst zum Druck. Vier von ihnen (*Drei Quartette op. 64*, *Vier Quartette op. 92*, *Zigeunerlieder op. 103*, *Sechs Quartette op. 112*) wurden primär für eine solistische Vokalbesetzung geschrieben, das fünfte (*Tafellied op. 93b*) für sechsstimmigen gemischten Chor. Allerdings rechnete der Komponist zumindest bei den *Quartetten op. 64* damit, dass diese „gelegentlich von kleinem Chor gesungen werden dürften.“ Die chorische Besetzungsvariante hat auch bei den anderen drei genannten Soloquartett-Kompositionen im Verlauf ihrer Rezeptionsgeschichte an Bedeutung gewonnen, insbesondere bei den *Zigeunerliedern*.

Die übrigen in diesem Band enthaltenen Kompositionen erschienen erst posthum im Druck, so zunächst der *Hochzeitswitz* WoO posth. 16 für vier Singstimmen und Klavier. Bei dem kurzen Stück handelt es sich um die Vertonung eines Gelegenheitsgedichtes von Gottfried Keller, die Brahms im Juli 1874 auf die Bitte des Dichters hin schrieb. Die Erstveröffentlichung im Rahmen der alten Brahms-Gesamtausgabe (1927) erfolgte unter dem Titel *Kleine Hochzeits-Kantate*, der in der Brahms-Literatur seither geläufig, doch weder authentisch noch terminologisch zutreffend ist. Zu den nachgelassenen Kompositionen gehört auch das *Kyrie g-Moll* WoO posth. 17 für vierstimmigen gemischten Chor und Continuo, eine kontrapunktische Studie, die 1856 entstand und 1984 von Otto Biba erstmals herausgegeben wurde. Das Werk stellt innerhalb des vorliegenden Bandes insofern einen Sonderfall dar, als es über keine figurierte Instrumentalbegleitung, sondern lediglich über eine (nur an wenigen Stellen bezifferte) Continuo-Stimme verfügt. Da diese jedoch obligat geführt ist, rückt das *Kyrie* kompositorisch in die Nähe der anderen beiden geistlichen Werke, die Brahms für Chor mit Begleitung eines Tasteninstrumentes schrieb. Diese (*Der 13. Psalm für dreistimmigen Frauenchor mit Orgel oder Klavier op. 27* und *Geistliches Lied für gemischten Chor mit Orgel oder Klavier op. 30*) sind im vorangehenden 1. Band der *Chorwerke und Vokalquartette* enthalten und dort mit weltlichen Werken (*Drei Quartette op. 31*, *Liebeslieder-Walzer op. 52*, *Neue Liebeslieder-Walzer op. 65*) gekoppelt, und so erscheint es unproblematisch, wenn auch das *Kyrie* den *Mehrstimmigen Gesangswerken mit Klavier oder Orgel* zugeordnet und in einen entsprechenden Kontext gestellt wird.

Spezielle Beachtung verdient die im Anhang als Erstveröffentlichung mitgeteilte Frühfassung des Quartetts *O schöne Nacht! op. 92 Nr. 1*. Brahms hatte die autographe Partitur mit dem Kopftitel *Notturmo II.* schon 1877, sieben Jahre vor der Publikation der *Vier Quartette*

op. 92, an Elisabeth von Herzogenberg gesandt. (Bekanntlich war die Ehefrau des Komponisten Heinrich von Herzogenberg für Brahms eine hoch geschätzte Diskussionspartnerin im Hinblick auf seine neu entstandenen Werke.) Die im Folgenden zwischen Brahms und dem Ehepaar gewechselten Briefe ließen wegen mehrerer ironischer Anspielungen bereits vermuten, dass Brahms mit dem Quartett *O schöne Nacht!* auf eine Komposition Heinrich von Herzogenbergs musikalisch Bezug genommen hatte. Um welches Werk Herzogenbergs es sich handelte, konnte allerdings erst im Rahmen der vorliegenden Edition eruiert werden. Durch diese Identifikation erklärt sich zugleich der in Brahms' Autograph der Frühfassung notierte, ungewöhnliche Kopftitel *Notturmo II.*, der in Margit McCorkles Brahms-Werkverzeichnis (1984) noch Anlass zu nunmehr gegenstandslos gewordenen Spekulationen gegeben hatte.

Die folgenden werkspezifischen Kapitel der Einleitung enthalten zahlreiche weitere neue oder präzisierende Informationen zur jeweiligen Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte. Hierzu wurden viele gedruckte und ungedruckte Quellen und Dokumente ausgewertet – einige von ihnen (zum Beispiel die Auflagebücher und andere Archivalien des Verlages C. F. Peters sowie Brahms' Schreiben an Hugo Conrat) überhaupt zum ersten Mal in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Brahms' Werken.

Drei Quartette für vier Singstimmen und Klavier opus 64

Entstehung

Zu den kompositorischen Arbeiten, die Johannes Brahms im Herbst 1874, im Anschluss an einen mehrmonatigen Sommeraufenthalt in Rüschtikon am Züricher See,¹ zum Druck brachte, gehört auch sein *Opus 64*: die Vokalquartette *An die Heimat* (C. O. Sternau), *Der Abend* (Friedrich Schiller) und *Fragen* (Georg Friedrich Daumer). Aus der Quellenlage wird ersichtlich, dass die drei Vertonungen zu unterschiedlichen Zeiten und unabhängig von ihrer späteren Zusammenstellung entstanden, wobei präzise Angaben nur in einem Fall möglich sind: So wurde das mittlere der Stücke in Rüschtikon niedergeschrieben, und zwar am 10. Juli 1874; Brahms datierte das bis heute erhaltene Partiturotograph entsprechend² und vermerkte die Fertigstellung außer-

¹ Brahms dirigierte am 9. Juni 1874 in Basel sein *Triumphlied op. 55* und nahm anschließend sein Sommerquartier in Rüschtikon, wo er vom 11. Juni bis 15. September wohnte (vgl. *Hofmann, Zeittafel*, S. 120–122, und die Ausführungen zum *Hochzeitswitz* WoO posth. 16, S. LI, Anmerkungen 338f.).

² Eigenhändiger Vermerk am Ende der Niederschrift: *10^{te} Juli 74. / Rüschtikon* (vgl. Quellenbeschreibung, Quelle A₂, S. 136).

dem in seinem Taschenkalender 1874 mit dem Eintrag *Der Abend v. Schiller f. 4 St. / mit Pf.*³

Überhaupt bildeten Vokalquartette mit Klavierbegleitung einen Schaffensschwerpunkt jener Sommermonate in der Schweiz. Hier brachte Brahms unter anderem auch die zweite Folge von Walzern für vier Singstimmen und Klavier zu vier Händen, seine *Neuen Liebeslieder op. 65*, zu einem vorläufigen Abschluss. Einige der Walzer wurden in Rüschnikon neu komponiert, andere waren nach Brahms' eigenen Angaben schon in den Monaten zuvor in Wien entstanden.⁴ In den zeitlichen Kontext der letztgenannten dürfte mit hoher Wahrscheinlichkeit auch das Vokalquartett *Fragen op. 64 Nr. 3* gehören, für das Brahms in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis keine Entstehungszeit, aber immerhin die Ortsangabe „Wien“ notierte.⁵ Das diesem Quartett zugrundeliegende Gedicht entstammt Georg Friedrich Daumers *weltpoetischem Liederbuch Polydora*, derselben Textquelle, die Brahms – mit einer einzigen Ausnahme – auch für die *Liebeslieder-Walzer* heranzog. Max Kalbeck wies mit Recht darauf hin, dass die Komposition *Fragen* nicht zuletzt „auch durch den Zug ihrer sich im Sechachteltakte wiegenden flotten Melodie an jene bevorzugten Lieblinge des Komponisten“ erinnere.⁶ Diese Affinität vorausgesetzt, dürfte das Quartett in der ersten Jahreshälfte 1874 – vor Brahms' Abreise in die Schweiz (1. Juniwoche) – komponiert und in der überlieferten autographen Partiturniederschrift festgehalten worden sein.⁷

Durch seine Beschäftigung mit den verschiedenen Quartettkompositionen wurde Brahms offenbar auf den Gedanken gebracht, sich bei dieser Gelegenheit auch einer deutlich älteren, unveröffentlichten Arbeit noch einmal zu widmen: dem Vokalquartett *An die Heimat*.⁸ Brahms' eigener Datierung zufolge wurde es im „Sommer 64“ in Wien geschrieben,⁹ doch scheinen die Anfänge noch weiter zurückzureichen. Nach Kalbecks (kaum anzuzweifelnder) Darstellung soll Brahms selbst erklärt haben, die Komposition drücke „seine Sehnsucht nach der Vaterstadt aus“ und sei „an einem Weihnachtsabend, den er einsam in der Fremde verbrachte, entstanden“.¹⁰ Die biographischen Fakten sprechen hierbei eindeutig für das Weihnachtsfest 1862, das erste, das Brahms fern seiner Familie im noch mehr oder weniger fremden Wien erlebte – ohne konkrete berufliche Perspektive und noch unter dem Eindruck der schmerzlichen Enttäuschung, dass er wenige Wochen zuvor bei der Wahl des Dirigenten der Philharmonischen Konzerte in Hamburg übergangen worden war.¹¹ In jenem Jahr 1862 hat Brahms, wie man aus zwei Briefen von Mutter und Schwester weiß, den Weihnachtsabend tatsächlich recht einsam „in einer Kneipe zugebracht“.¹² Dass dem Komponisten in dieser besonderen Lebenssituation und an einem so exponierten Tag Sternaus sehnsuchtsvolles Gedicht *Heimat!*, dessen Wortlaut er sich schon in den frühen 1850er Jahren in eine selbstangelegte Textsammlung übertragen hatte,¹³ wieder in den Sinn gekommen sein könnte, erscheint recht einleuchtend. Kalbeck gestaltete daraus später eine verklärende Schlüsselszene:

„Er fühlte den tiefen, wehevollen Sinn der halbvergessenen Worte wie sein eigenes Schicksal. Die alte Liebe seiner Jugend stieg aus dem Schattenreiche wieder auf, und sie verfloß mit allem, was ihm teuer war in der fernen, verlassenen Heimat. Mit diesem Liede hat Brahms sich zum Sänger des Heimwehs gemacht [...]“¹⁴

Eine zweifelsfreie Klärung der Entstehungsumstände von *An die Heimat* ist nicht mehr möglich. Doch scheint der erste Gedanke an das Stück, vielleicht auch schon die erste musikalische Idee, wirklich auf den Weih-

³ Taschenkalender (*A-Wst*, Ia 79.559), Juli 1874 (vgl. auch *Bozarth, Lieder Inventory*, S. 105). Kalbecks irrtümliche (auf einer Verwechslung mit *Op. 64 Nr. 1* beruhende) Datierung der Komposition auf das Jahr 1867 (vgl. *Kalbeck III/1*, S. 34, dort überdies fälschlich als [*Op. 64*] „Nr. 3“ bezeichnet) konnte bereits im *BraWV* (S. 273) richtiggestellt werden.

⁴ In seinem selbst angelegten Werkverzeichnis notierte Brahms zur Entstehung der *Neuen Liebeslieder-Walzer op. 65* die Angabe „Wien und Rüschnikon 1874“ (vgl. *Orel*, S. 540).

⁵ Ebenda, S. 539.

⁶ *Kalbeck III/1*, S. 34.

⁷ Kalbeck hingegen spekulierte, das Quartett *Fragen* sei möglicherweise in Rüschnikon entstanden (vgl. *Kalbeck III/1*, S. 34, dort irrtümlich als [*Op. 64*] „Nr. 2“ bezeichnet).

⁸ Die Anregung, das Quartett noch einmal aufzugreifen, könnte auch thematisch motiviert gewesen sein, so durch die drei *Heimweh*-Lieder (nach Klaus Groth) *op. 63 Nr. 7–9*, mit denen sich Brahms im Sommer 1874 in Rüschnikon beschäftigte (siehe *BraWV*, S. 269).

⁹ *Orel*, S. 539. Hinter die Ortsangabe „Wien“ setzte Brahms allerdings ein Fragezeichen.

¹⁰ So Kalbeck in einem Brief vom 24. Mai 1904 an Toni Petersen, zitiert nach *Hofmann, Brahmsiana*, S. 75.

¹¹ Trotz Voranfragen und günstiger Aussichten bevorzugte die Wahlkommission den mit Brahms befreundeten Sänger Julius Stockhausen. Das Scheitern seiner Hoffnungen gestand Brahms am 18. November 1862 in einem Brief aus Wien an Clara Schumann ein:

„Er [ein inliegender Brief Theodor Avé-Lallemants, vermutlich die Mitteilung des Wahlbeschlusses] ist mir ein viel traurigeres Ereignis, als Du denkst und vielleicht begreiflich findest. Wie ich überhaupt ein etwas altmodischer Mensch bin, so auch darin, daß ich kein Kosmopolit bin, sondern wie an einer Mutter an meiner Vaterstadt hänge. [...] Nun kommt dieser feindliche Freund und stößt mich für – immer wohl, fort.“

Wie selten findet sich für unsereinen eine bleibende Stätte, wie gern hätte ich sie in der Vaterstadt gefunden.“ (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 413).

Vgl. dazu auch Kurt Hofmann: „*Sehnsucht habe ich immer nach Hamburg...*“. *Johannes Brahms und seine Vaterstadt. Legende und Wirklichkeit*, Reinbek 2003, vor allem S. 66–73.

¹² So schrieb Christiane Brahms am 21. Dezember des Folgejahres 1863 an ihren Sohn Johannes nach Wien: „Wie gerne hätten wir Dich bei uns gesehen diesen [sic!] Weihnacht! Da es aber nicht sein kann, wünsche ich Dir einen recht vergnügten Abend. Du bist doch wahrscheinlich mit Herrn Stockhausen in einem Familienkreise. Voriges Jahr hast Du den Weihnacht[s]abend in einer Kneipe zugebracht [...]“ (zitiert nach *Johannes Brahms in seiner Familie. Der Briefwechsel. Mit den Lebensbildern der Hamburger Verwandten*, hrsg. von Kurt Stephenson, Hamburg 1973, hier S. 97). Vgl. auch die Nachschrift von Elise Brahms im Brief der Mutter vom 10. Januar 1863 an Johannes: „Es tut uns aber doch sehr leid, daß Du Weihnacht in der Kneipe zugebracht hast. Wir glaubten, daß Du bei Porubsky gewesen wärest [...]“ (ebenda, S. 93).

¹³ Zu Brahms' eigenhändiger Übertragung des Gedichtes vgl. die Beschreibung der Textquelle, S. 134 mit Anmerkung 3, außerdem *Bozarth, Lieder Inventory*, S. 110, und *BraWV*, Anhang Vb, Nr. 2, S. 746.

¹⁴ *Kalbeck III/1*, S. 44.

nachtsabend des Jahres 1862 zurückzugehen, wohingegen die Hauptarbeit an der Komposition dann – sofern Brahms' Angabe korrekt ist – in den Sommer 1864 fiel.¹⁵

Mit den Partiturniederschriften von *An die Heimat, Der Abend und Fragen* waren die jeweiligen Kompositionsprozesse allerdings noch nicht abgeschlossen, denn in allen drei Vokalquartetten wurden später in unterschiedlichem Ausmaß noch inhaltliche Veränderungen vorgenommen. Quellengeschichtliche Indizien lassen vermuten, dass Brahms die drei Einzelwerke erst nach Beendigung seines Schweizer Sommeraufenthaltes, also nach dem 15. September 1874, in die Form brachte, in der sie rund drei Wochen später dem Leipziger Verlag C. F. Peters zur Veröffentlichung angeboten wurden.¹⁶

Publikation

Brahms wusste, wie empfindlich sein Hauptverleger Fritz Simrock reagieren konnte, wenn es um die Vergabe von Publikationsrechten an die Konkurrenz ging. Von seiner Absicht, einen Teil der neuen, mit Ablauf des Sommers 1874 fertiggestellten Kompositionen dem Verlag Peters anzubieten, unterrichtete Brahms wohl nicht zuletzt aus diesem Grund zuerst Simrock. Am 2. Oktober 1874 vermeldete er: „Damit Sie sich nicht wundern: ich muß doch nächstens an Peters einige Kleinigkeiten geben (z. B. das Schillersche [*Der Abend op. 64 Nr. 2*]), Symphonien und Liebeslieder sind aber keine dabei!“¹⁷ Ob Brahms bei der Wahl des Verlages wirklich, wie Kalbeck später unterstellte, im Kalkül handelte und sich deshalb an die Edition Peters wandte, weil diese, „massenhaft gekauft“, die Chance bot, „daß auch mehrstimmige vokale Hausmusik Aussicht hätte, durchzudringen“,¹⁸ darf bezweifelt werden. Ausschlaggebend scheint vielmehr die Tatsache gewesen zu sein, dass die Edition Peters kurz zuvor ihr erstes (und bis dahin einziges) Werk von Brahms inseriert hatte.¹⁹ Der Komponist nahm hierauf Bezug, als er sich am 5. Oktober 1874 an Verlagsleiter Max Abraham wandte und seinem Anschreiben sogleich mehrere Notenmanuskripte beifügte:

„Geehrtester Herr.

Mit besonderem Vergnügen sah ich die Tage in Ihrem Katalog meinen Namen. Ich möchte doch nicht, daß er lange so einsam dastände; etwas mehr Ehre möchte ich versuchen, ihm und Ihnen zu machen.

Indes, ein Schelm gibt mehr, als er hat. Den Augenblick kann ich nicht besser helfen als durch Beifolgendes – das ich Ihnen vertraulich übersende.

Sollten Ihnen die Noten aus irgendeinem Grunde nicht recht kommen, bitte ich, sie einfach zurückzusenden – Discretion selbstverständlich.

[...]

Einstweilen würde es mir große Freude machen, wäre Ihnen die Beilage eine kleine.“²⁰

Bei den eingereichten Manuskripten handelte es sich um die späteren Stichvorlagen der *Neun Lieder und Gesänge op. 63* sowie der *Drei Quartette op. 64*. „Für bei-

de Werke zusammen“, äußerte Brahms im selben Brief, „wünschte ich ein Honorar von 1500 Talern und etwa ein Dutzend Frei=Exemplare.“ Für Abraham war die Inverlagnahme zweifellos eine Sache der Ehre.²¹ Umge-

¹⁵ Kalbeck gelangte zu einem ähnlichen Erklärungsversuch, wobei er allerdings (ohne entsprechende Argumente) behauptete, es sei „am Weihnachtsabend 1863 [sic!]“ gewesen, als sich „die Melodie“, aus der im Sommer darauf das Quartett hervorgegangen sei, „meldete“ (*Kalbeck III*, S. 97 f.). Aber auch Kalbeck hatte eigentlich vermutet, dass es sich um das biographisch markantere Vorjahr gehandelt habe, und sich deshalb – wenn auch erfolglos – bemüht, seine Hypothese zu verifizieren. So erkundigte er sich am 24. Mai 1904 bei Toni Petersen in Hamburg nach einem vermuteten abschriftlichen Partiturauto-graph: „Trägt es ein Datum, etwa ‚am Weihnachtsabend 1862?‘“ (zitiert nach *Hofmann, Brahmsiana*, S. 73). Im gleichen Brief erbat er die Einsichtnahme in das Manuskript, „schon um feststellen zu können, ob meine Vermutung, daß es schon 1862, bei seinem ersten Wiener Besuch, geschrieben wurde, sich bewahrheitet.“ (ebenda, S. 75). Eine Antwort ist nicht überliefert, doch konnte diese kaum in Kalbecks Sinne ausfallen, denn das angesprochene Manuskript war keine vollständige Partiturniederschrift des Werkes, sondern lediglich ein autographes Albumblatt, das Brahms 1892 auf Bitten Toni Petersens angefertigt hatte (Näheres in der Quellenbeschreibung, Quelle Alb, S. 137). Für seine Brahms-Biographie entschied sich Kalbeck letzten Endes für die Jahresangabe 1863 – vermutlich nur deshalb, weil ihm der Zeitraum eines halben Jahres zwischen „Melodie“ und deren Ausarbeitung glaubhafter erschien als ein Zeitraum von eineinhalb Jahren. – Zum Problem der Datierung vgl. auch Alfred von Ehrmann: *Brahms'sche Weihnachten*, in: *Die Musik*, Jg. XXIX/1, Nr. 3 (Dezember 1936), S. 161–164. Ehrmann, dessen Aufsatz an vielen Stellen Fragwürdigkeiten aufweist, führt an, mit der Eingebung des Quartetts *An die Heimat* „gerade am Christabend“ 1862 habe Brahms „eine Bescherung von oben her [erlebt], wie sie einem Musiker wohl auch den trübsten Junggesellenabend erhellen kann.“ (ebenda, S. 162). Auf diese Datierung dürfte auch die entsprechende Zeitangabe bei *Hofmann, Zeittafel* (S. 58 f.) zurückgehen.

¹⁶ Zu Brahms' Einrichtung der Stichvorlage siehe Quellengeschichte, S. 139–141. Das Datum seiner Rückkehr nach Wien meldete Brahms am 15. September 1874 aus Zürich an Simrock: „Von jetzt ab: Wien IV, Karls-gasse 4.“ (*Briefwechsel IX*, S. 179).

¹⁷ Ebenda, S. 181. Simrocks Protest muss umgehend gefolgt sein, denn Brahms schrieb am 28. Oktober 1874: „Es freut mich, daß Sie mit Peters so übereinstimmen! Er sagt nämlich genau dasselbe – nur anders herum! Nun seien Sie nicht böse; es ist schwer genug, sich gegen wieviel andre so [zu] streiten. Es versteht sich aber, daß ich nur wünschen kann, mit Peters so lauter Wonn' und Seligkeit zu erleben wie mit N. S. [Simrock] in Bonn=Berlin.“ (ebenda, S. 181 f.).

¹⁸ Vgl. *Kalbeck III/1*, S. 33.

¹⁹ Die *Vier Duette op. 28*, 1863 bei C. A. Spina in Wien erschienen, waren mit Bewilligung des Originalverlegers im Herbst 1874 in die Edition Peters aufgenommen worden (siehe *BraWV*, S. 97).

²⁰ *Briefwechsel XIV*, S. 231 f.

²¹ Abraham hatte schon am 15. Mai 1873 an Brahms geschrieben: „Im vorigen Jahre hatten Sie in Folge freundlicher Vermittlung von Frau Dr. Schumann die Güte, mir die Überlassung von Manuskripten in Aussicht zu stellen. Da ich nun zufällig erfahre, daß Sie eine ‚Sinfonie‘ fast vollendet haben, so richte ich an Sie die ergebene Bitte, mir dieselbe in Verlag geben zu wollen. Ich würde es mir zur besonderen Ehre anrechnen, die musikalische Welt mit diesem Werke bekannt zu machen, für dessen Verlagsrecht ich ein Honorar, von tausend Talern zu offerieren mir erlaube.“ (ebenda, S. 220). Abrahams Werben musste schon deshalb erfolglos bleiben, weil Brahms' *I. Symphonie op. 68* zu diesem Zeitpunkt noch nicht beendet war. In einem Brief vom 3. Oktober 1873 an Jakob Melchior Rieter-Biedermann stellte Brahms lakonisch fest, dass „leider die Weltgeschichte über das neuliche Angebot von Peters ganz rücksichtslos zur Tagesordnung übergegangen“ sei (ebenda, S. 222).

hend ließ er das Honorar anweisen²² und die Stichvorlagen an die Leipziger Notenstecherei Röder geben, denn keine zehn Tage nach Einsendung der Manuskripte hatte Brahms zu beiden Werken bereits die gestochenen Korrekturabzüge der Partitur in Händen. Nach erfolgter Revision sandte er diese am 15. Oktober 1874 von Wien aus nach Leipzig zurück.²³

Schon bei der Übersendung der Stichvorlagen an Abraham hatte Brahms dem Verleger empfohlen, er möge die Quartette „vielleicht zusammen, jedenfalls aber wohl auch einzeln“ herausgeben; dieser Hinweis war vor allem für die Auflagenhöhe der Stimmen relevant, denn Brahms hatte dabei an die Option gedacht, dass die Quartette „gelegentlich von kleinem Chor gesungen werden dürften.“²⁴ Abraham griff die Anregung in bester Absicht auf und ließ den Korrekturabzug der Partitur mit einer entsprechenden Besetzungsnotiz ausstatten. Die Ausführlichkeit, mit der Brahms daraufhin Protest einlegte, offenbarte aber, dass sein Anraten nichts anderes war als eine im Grunde unerwünschte Konzession an die musikalische Praxis. Und so sah er sich bei Rücksendung der Revision am 15. Oktober zu der eindringlichen Bitte veranlasst,

„[...] daß ja die Bemerkung vom ‚kleinen Chor‘ auf dem Titel der [,]Quartette‘ weghliebe!

Wenn ich etwa davon schrieb, so meinte ich: wir möchten stillschweigend Rücksicht nehmen auf die heutige Unsitte, alles mit mehr oder weniger Ungeschmack möglichst anders zu musizieren, als der Komponist schrieb.

So möchte es auch keiner Ermunterung bedürfen, daß zunächst der ‚Abend‘ und die ‚3 Fragenden‘²⁵ und schließlich die ‚Heimat‘ vom kleinen Chor gesungen werden. [...]

Ich meine also, wir dürften derlei Liebhaberei genug gefällig sein, wenn wir die ‚Quartette‘ einzeln geben und die Stimmen etwa danach einrichten.“²⁶

Von weiteren Absprachen zwischen Brahms und Abraham in dieser Sache ist nichts bekannt. Offenbar war es der Verleger, der letztlich entschied, die drei Quartette auch nicht wahlweise einzeln, sondern überhaupt nur in einer gemeinsamen Partitur zu veröffentlichen. Auch die Stimmen, deren Vertrieb in vier Gesamt- und zusätzlich zwölf Einzelheften vergleichsweise umständlich gewesen wäre, wurden jeweils nur komplett für alle drei Stücke angeboten. Die Ausgabe selbst erschien in Partitur und Stimmen nur mit deutschem Text ohne fremdsprachige Unterlegungen.²⁷ Aus dem erhaltenen sogenannten *Auflagebuch* des Verlages Peters geht hervor, dass die Drucklegung der Edition in allen Teilen noch im Oktober 1874 abgeschlossen war; in den Handel gelangte die Ausgabe, die in der Edition Peters die Nummer 1461 erhielt,²⁸ aber erst im Laufe des Folgemonats.²⁹

Erste Aufführungen und frühe Rezeption

Für die Zeit vor Drucklegung der *Quartette op. 64* konnten keine aussagekräftigen Zeugnisse einer frühen Rezeption ermittelt werden. Auch scheint sich Brahms über die drei Kompositionen nicht, wie in anderen Fällen, mit nahestehenden Freunden eingehender ausgetauscht zu haben.

Allerdings dürfte Clara Schumann schon früh Kenntnis von der Existenz des ersten Quartetts, *An die Heimat*, gehabt haben. Als Brahms ihr nämlich einen Bericht über jenes Wiener Konzert vom 7. April 1867 zukommen ließ, in dem das Stück unter seiner Beteiligung erstmals öffentlich aufgeführt worden war,³⁰ führte dies zu keiner Rückfrage.³¹ Auf dieses Quartett wie überhaupt auf das spätere *Opus 64* kam

²² In seinem Taschenkalender für das Jahr 1874 (*A-Wst*, Ia 79.559) vermerkte Brahms zum 15. Oktober: *1500 Thaler v. Peters* (vgl. auch *Bozarth, Lieder Inventory*, S. 105).

²³ Siehe dazu *Briefwechsel XIV*, S. 234. Brahms erwähnte explizit nur die Rücksendung der „Revision der ‚Lieder‘“ [*Op. 63*], doch lässt der Wortlaut des Briefes auf die erfolgte Revision auch der *Quartette op. 64* schließen.

²⁴ Ebenda, S. 232. In einem späteren Fall, bei den *Sechs Quartetten op. 112*, verwahrte sich Brahms ausdrücklich gegen eine Aufspaltung des Werkes (vgl. dazu die Ausführungen zur Publikation der *Quartette op. 112*, S. XLVII der vorliegenden Edition).

²⁵ Mit den „3 Fragenden“ spielte Brahms möglicherweise auf die musikalische Umsetzung des in Dialogform gehaltenen Textes an: In der Komposition stellen Sopran, Alt und Bass die Fragen, die der Tenor beantwortet (vgl. *Kalbeck III/1*, S. 34).

²⁶ *Briefwechsel XIV*, S. 234.

²⁷ Eine englische (bisweilen auch zusätzlich französische) Übersetzung, wie sie später bei Vokalwerken (nicht nur von Brahms) beinahe die Regel war, wurde bei keiner der Folgeauflagen der *Quartette op. 64* nachgetragen (vgl. *BraWV*, S. 275).

²⁸ Vgl. *Peters, Auflagebuch*. Die Auflagevermerke zu Edition Peters Nr. 1461 beginnen bei 10.74 (Oktober 1874). Dass die *Quartette op. 64* von Anfang an eine Ausgabe der Edition Peters bildeten, ist überdies auch durch einen erhaltenen Verlagsprospekt für den Zeitraum „1875/76“ (C. F. Peters Musikverlag, Frankfurt/M., Verlagsarchiv) zu belegen, in dem die Ausgabe einschließlich ihrer Editionsnummer verzeichnet ist. Die auf O. E. Deutsch (*The First Editions of Brahms*, in: *The Music Review*, Jg. 1 [1940], Nr. 3, S. [255–]256[–278]) zurückgehende Angabe im *BraWV* (S. 275), der zufolge die Ausgabe nachträglich („um 1880“) in die Edition Peters aufgenommen worden sei, ist somit zu korrigieren. Die Fehldeutung rührt daher, dass Ausgaben der Edition Peters erst seit etwa Mitte April 1880 durch gleichlautende Fußzeilen auf jeder Notenseite als solche gekennzeichnet waren (vgl. Quellenbeschreibung, Quelle E₃, S. 139, Anmerkung 35).

²⁹ Vgl. *Signale*, Jg. 32, Nr. 53 und Nr. 55 (beide November 1874): Im ersten Fall handelt es sich um die Vorankündigung („Von Brahms erscheinen in der nächsten Zeit [...]“, S. 841), im zweiten um die Werkanzeige („Soeben erschien [...]“, S. 879). *Hofmann, Erstdrucke* (S. 137) gibt als Erscheinungsdatum „November/Dezember 1874“ an.

³⁰ Im Rahmen einer Abendveranstaltung, bezeichnet als „Zweites Concert von Johannes Brahms“ (*Hofmann, Chronologie*, S. 94). Die *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung* (Jg. 2, Nr. 21 [22. Mai 1867], S. 170) beschränkte sich in der Konzertkritik auf die kurze Erwähnung: „Von eigenen Compositionen brachte der Concertgeber zwei Vocalquartette: ‚An die Heimath‘ und ‚Wechslied zum Tanz‘ [*Op. 31 Nr. 1*] zu Gehör, letzteres ein anmuthiger Gesang zweier Paare, der sich allgemeinen Beifalls erfreute.“ Die Vokalsolisten dieser frühesten nachweisbaren Aufführung waren: Anna Schmidler, Nelly Lumpe, Gustav Krenn und Ludwig Malferteiner; den Klavierpart übernahm Brahms selbst (vgl. *Hofmann, Chronologie*, S. 94f.). Das *BraWV* (S. 273) verweist auf eine weitere Rezension, die jedoch für vorliegende Edition nicht eingesehen werden konnte: „Zellner’s Blätter für Theater, Musik und bildende Kunst 13/29 (9.4.1867) S. 114“.

³¹ Vgl. dazu Clara Schumanns Briefe vom 15. und vom 26. April 1867 (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 557f.); in ersterem fragte sie nach dem „zweite[n] Konzert=Programm“, im zweiten Brief ging sie auf Brahms’ Bericht ein, der auch das gewünschte Programm enthalten oder erläutert haben dürfte.

Clara Schumann jedoch im Briefwechsel mit Brahms niemals zu sprechen.

Theodor Billroth in Wien machte die Bekanntschaft mit den Quartetten wohl erst nach deren Veröffentlichung. Noch im Erscheinungsjahr 1874 hatte er Gelegenheit, zwei der drei Stücke zu hören. Da eine öffentliche Aufführung vor 1875 nicht nachzuweisen ist, scheint es sich hier um eine Hausmusik außerhalb Billroths eigenem Salon gehandelt zu haben. Darauf deutet seine Bemerkung im Brief vom 1. Januar 1875 an Wilhelm Lübke hin:

„Von den drei Quartetten mit Clavierbegleitung (auch bei Peters) kenne ich das erste und dritte: das erste von wunderbar tönender Wirkung, das letzte mir unsympathisch wegen des schwankenden Genres; man weiß nicht, ist es Ernst oder Spaß. Das Schiller=Lied (Abend) habe ich nicht gehört.“³²

Ähnlich Billroth in seinem Urteil über *An die Heimat*, rühmte auch eine Werkbesprechung in den *Signalen für die musikalische Welt* die Stücke ihrer musikalisch-poetischen Schönheit wegen:

„Die Harmonie, voll seltener und schöner Modulationen, ist meist wie ein mehr oder minder erregtes Meer, auf welchem die vier Stimmen wie in einem Nachen dahinfahren; dabei wird alles durch eine ungewöhnliche Stimmungs=Erregung eindrucksvoll und anziehend, durch die Originalität des Ideenzuges aber fesselnd gemacht. Mögen sich vier glücklich zusammengefundene Solostimmen (Sopran, Alt, Tenor und Baß) um einen geübten Pianisten schaaeren und es mit diesen interessanten Gesängen aufnehmen.“³³

Nüchterner und geringer an Informationswert fielen dagegen die in Musikzeitungen und -zeitschriften erschienenen Konzertrezensionen aus, soweit sie für die ersten Jahre nach Drucklegung ermittelt und für die vorliegende Edition ausgewertet wurden. In den meisten Fällen enthielten sich die Kritiker einer Bewertung der Quartette und beschränkten ihre Angaben auf bloße Aufführungserwähnungen. Immerhin ließen sich hierdurch die im Wesentlichen schon bekannten Uraufführungsdaten präzisieren: Zu ersten öffentlichen Aufführungen kam es am 13. Februar 1875 in Mannheim, wo im Rahmen der 4. Musikalischen Akademie die Quartette *An die Heimat* und *Fragen* erklangen;³⁴ am selben Tag waren „zwei der neuen wunderschönen Quartetten aus Op. 64“³⁵ – um welche es sich handelte, konnte nicht eruiert werden – auch im Leipziger Gewandhaus zu hören.³⁶ *Der Abend op. 64 Nr. 2* erlebte seine erste öffentliche Aufführung spätestens am 24. Februar 1875 im 2. Konzert der Singakademie in Wien,³⁷ sofern das Stück nicht schon auf dem Programm des erwähnten Konzertes im Gewandhaus gestanden hatte. Die erste gemeinsame Aufführung aller drei Quartette ist für den 23. März 1875 in Leipzig belegt: In der 38. Aufführung des Zweigvereins des Allgemeinen Deutschen Musikvereins bildeten, wie die *Neue Zeitschrift für Musik* festhielt, „drei neue größere und schwierigere Quartette Op. 64 von Brahms [...] den glänzenden Schluß [...]“.³⁸

Einer frühen Aufführung der Quartette *An die Heimat* und *Der Abend* im Jahr 1875 in Wien verdankt sich

eine (eher reservierte) Kritik Eduard Hanslicks, die dieser später auch in Buchform publizierte. Über die beiden Werke heißt es dort:

„Sie sind von einer Meisterschaft der Stimmführung und einer Noblesse der Harmonie, welche wir jedem Componisten zum Studium empfehlen. In Nr. 1 vermisste ich nur den Ton ungesuchter, herzlicher Innigkeit, welcher aus den Worten: ‚Heimath, freundliche Heimath!‘ das Ganze durchströmen soll. Die kunstvolle Arbeit schlägt vor, ebenso in Nr. 2, wo sie jedoch mehr im Rechte, ja durch das antike Metrum und die akademisch prunkvolle Diction herausgefordert ist. Eine Schilderung des Abends, worin, wie in diesem Schillerschen Gedicht, ‚Thetis, die göttliche, naht‘ und ‚Phöbus, der liebende, ruht‘, klingt uns heutzutage mit ihrem mythologischen Pomp fremd und unnatürlich. Die Musik schmiegte sich dem schwer zu behandelnden Gedicht treulich an; wir bewundern sie, doch ohne tieferen Herzensantheil.“³⁹

³² *Briefe von Theodor Billroth*, Hannover ⁷1906, S. 177; ⁹1922, S. 146. Über den Kunsthistoriker Wilhelm Lübke bemerkte Billroth in einem Brief vom 16. Oktober 1874 an Brahms: „Wenn Lübke ein melancholisches Lied von Dir hört, so pflegt er zu sagen: Der weint wieder einmal die große, dicke Männerträne, wie sie seit Bach und Beethoven nicht mehr vergossen wurde!“ (*Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 208).

³³ *Signale*, Jg. 33, Nr. 47 (Oktober 1875), S. 744.

³⁴ Konzerterwähnung ebenda, Jg. 33, Nr. 12 (Februar 1875), S. 186. Als Interpreten werden Ottilie Ottiker, Helene Seubert-Hausen [recte: Seubert-Hansen] und die Herren Jäger und Starke genannt; am Klavier: Herr von Duniecki. Vgl. auch *Hofmann, Zeittafel*, S. 254, und *BraWV*, S. 273 (in beiden: Seubert-Hausen); im *BraWV* ist die Aufführung von *An die Heimat op. 64 Nr. 1* im Rahmen des Mannheimer Konzertes vom 13. Februar 1875 nicht berücksichtigt.

³⁵ *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 6, Nr. 9 (26. Februar 1875), S. 106.

³⁶ Als Aufführungsdatum gibt das *BraWV* (S. 273) fälschlich den 14. Februar 1875 an. Dass das Konzert am 13. Februar stattfand, geht aus der *Statistik der Concerte im Saale des Gewandhauses zu Leipzig* hervor, in: Alfred Dörffel: *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig*, Leipzig 1884, S. 10. Die beiden Quartette aus *Op. 64* werden dort nur unspezifiziert genannt, ebenso in der Rezension der *AMz* (Jg. 2, Nr. 10 [5. März 1875], S. [79–]80) und allen sonstigen ermittelten Aufführungserwähnungen: *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 6, Nr. 8 (19. Februar 1875), S. 94; *Signale*, Jg. 33, Nr. 14 (März 1875), S. 212 („[...] in zwei Quartetten von Brahms (aus dessen Op. 64), welche unser Interesse vorwiegend hinsichtlich ihrer Factor erregten [...]“). Als Ausführende werden erwähnt: Minna Peschka-Leutner (*BraWV*: Reschka-Leutner), Auguste Redeker und die Herren Reinhold und Feßler. „Die nöthige Clavierbegleitung wurde von Herrn Steinhauer [*BraWV*: Steinhauer] in angemessener Weise besorgt.“ (*AMz*, Jg. 2, Nr. 10 [5. März 1875], S. 80).

³⁷ Im gleichen Konzert vom 24. Februar 1875 erklang auch *An die Heimat op. 64 Nr. 1*. Aufführungserwähnungen: *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 6, Nr. 14 (2. April 1875), S. 177; *NZfM*, Bd. 71, Nr. 10 (5. März 1875), S. 100, und *Signale*, Jg. 33, Nr. 16 (März 1875), S. 244. Ausführende der Vokalquartette waren: Adele Passy-Cornet, Fräulein Tomsa (*Musikalisches Wochenblatt*: Jansa) und die Herren von der Tann und Buchholz. Brahms war bei dem Konzert anwesend, möglicherweise sogar als Klavierbegleiter beteiligt, da die *Signale* (S. 244) vermerkten: „Der Beifall soll diesmal besonders den Herren Brahms und Ambros sich zugewendet haben.“ Das Konzert ist bei *Hofmann, Chronologie* allerdings nicht nachgewiesen. Vgl. auch *Hofmann, Zeittafel*, S. 254, und *BraWV*, S. 273.

³⁸ *NZfM*, Bd. 71, Nr. 23 (4. Juni 1875), S. 232. Als Interpreten werden genannt: Fräulein Rosenfeld, Frau Musikdirektor Claus, Herr Opernsänger Pielke und Herr Universitätskantor Zehrfeld; am Klavier: Herr Prof. Winterberger.

³⁹ *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870–1885. Kritiken von Eduard Hanslick*, Berlin 1886, S. 146 f.

Bei den öffentlichen Aufführungen waren häufiger auch renommierte Gesangssolisten aus Brahms' engerem Bekanntenkreis beteiligt, darunter der Bariton Julius Stockhausen, der dem Komponisten gegenüber sein Interesse an den neuen Quartetten gleich nach deren Erscheinen bekundet hatte.⁴⁰ Stockhausens Bekanntschaft mit *An die Heimat* reicht aber weit vor das Jahr 1874 zurück; so war das noch unveröffentlichte Quartett unter seiner Mitwirkung und vermutlich in Brahms' Beisein am 9. April 1869, fast genau zwei Jahre nach der ersten öffentlichen Aufführung, ein zweites Mal in Wien zu hören gewesen.⁴¹ Die Quartette *An die Heimat* und *Der Abend* setzte Stockhausen auch auf das Programm einer Gedächtnisfeier, die er am 9. Mai 1897 zu Ehren des am 3. April verstorbenen Komponisten in Frankfurt veranstaltete.⁴² Weitere Künstler aus Brahms' Umfeld, die sich um die Wiedergabe der *Quartette op. 64* verdient machten, waren die Altistin Amalie Joachim und der Tenor Raimund von Zur Mühlen, die auch mehrfach gemeinsam auftraten.⁴³ Zu Amalie Joachims Konzertpartnern gehörten ebenfalls die Sopranistin Marie Fillunger und der Bariton und Gesangspädagoge Adolf Schulze;⁴⁴ beide waren mit Brahms persönlich bekannt, ebenso wie die Sängerin Antonia (Speyer-)Kufferath, eine langjährige Freundin Clara Schumanns, die zumindest einzelne der Quartette in ihrem Repertoire führte.⁴⁵

Wie aus den Konzertberühmungen zu ersehen ist, wurde das dreiteilige Opus in Konzerten oft nur in Auswahl vorgestellt. Bei diesen Einzelaufführungen ist eine eindeutige Bevorzugung des ersten Quartetts zu konstatieren, was sich nicht zuletzt dahingehend auswirkte, dass der Verlag Peters im Oktober 1896 die Stimmen zu *An die Heimat* in einer Einzelausgabe drucken ließ und damit nach 22 Jahren Brahms' Anregung teilweise aufgriff, die drei Stücke „jedenfalls aber wohl auch einzeln herauszugeben.“⁴⁶ Etwas seltener begegnete *Der Abend* in Programmen öffentlicher Konzerte, und den geringsten Widerhall fand den Rezensionen zufolge das Quartett *Fragen*.

Für eine rezeptionsgeschichtliche Wertung bilden die Aufführungserwähnungen allerdings lediglich einen Parameter, der sich noch dazu in einer Grauzone bewegt. Denn nicht jedes Konzert wurde rezensiert, vor allem aber hatte bei weitem nicht jede klangliche Realisierung der Vokalquartette Konzertstatus. Brahms sah sein *Opus 64* primär als Beitrag zur häuslichen Musikpflege und bediente somit einen Rezipientenkreis, dessen Wirken in Ausmaß und Vielfalt kaum dokumentiert ist. Dank des *Auflagebuches* und einiger ebenfalls erhaltener *Absatzbücher* des Verlages C. F. Peters lässt sich dennoch ein etwas abgerundeteres Bild über die tatsächliche Verbreitung der Quartette gewinnen.⁴⁷ Wie diese Quellen zeigen, erschien die Partitur im Oktober 1874 mit einer Erstdruck-Auflage von 400 Exemplaren, der zwischen 1876 und 1896 acht weitere Auflagen folgten. Das Gesamtvolumen belief sich zu Brahms' Lebzeiten auf 1700 gedruckte Partiturrexemplare. Es wurde ein Jahresabsatz von höchstens 76 (1877) und wenigstens 24 (1895) Exemplaren erzielt; die durchschnittliche, nicht sehr hohe, aber verhältnismäßig konstante Verkaufszahl

lag im Zeitraum von rund 20 Jahren bei 52 Exemplaren pro Jahr.

Konkrete Absatzzahlen für die Stimmen sind nicht überliefert. Das *Auflagebuch* dokumentiert aber, dass sie in 1. und 2. Auflage nicht nur zeitgleich mit der Partitur, sondern auch in gleicher Anzahl gedruckt wurden. Später divergierte der Bedarf an den einzelnen Stimmen; insgesamt überstieg er – vor allem für Sopran und Alt – deutlich die Nachfrage nach der Partitur.⁴⁸ Demnach entfiel im Verkaufszeitraum der 1. Auflage (November 1874 bis Februar 1876) auf jede Partitur genau ein Stimmensatz, was auf eine solistische Ausführung hindeutet. Offenbar brauchte es diese Zeitspanne, bis auch größere Vokalensembles oder kleinere Chöre die Quartette für ihr Repertoire entdeckten. Die Druckauflagen nach 1876 scheinen zu bestätigen, dass sich zu etablieren begann, was Brahms schon im Vorfeld einkalkuliert hatte, nämlich „die heutige Unsitte, alles mit mehr oder weniger Ungeschmack möglichst anders zu musizieren, als der Komponist schrieb.“⁴⁹

Auflagenhöhen und Absatzzahlen machen deutlich, dass Brahms' *Opus 64* eine frühe Rezeption erfuhr, deren tatsächliche Breitenwirkung durch die Zahl der nachweisbaren Aufführungen nicht adäquat wiedergege-

⁴⁰ So schrieb Stockhausen am 30. November 1874 an Brahms: „Deine neuen Sachen haben die Verleger wieder nicht geschickt. Quartette, und Lieder sind herausgekommen in Leipzig. Die Leuten wissen daß wir uns schließlich Alles anschaffen was von Brahms erscheint.“ (*Briefwechsel [Neue Folge] XVIII*, S. 105). Brahms antwortete beschwichtigend: „Frau Schumann hat Dir wohl nicht ausgerichtet daß ich Dir die neuen Lieder u. Quartette schicken wollte – daß sie aber hier zu energisch genommen werden; ich lebe doch einmal hier, da hat Mancher Anspruch, Du u. mancher in Deutschland gerechteren auf meine Aufmerksamkeit – aber was will der Mensch machen?“ (ebenda, S. 106). In der Datierung der beiden Briefe besteht eine Unstimmigkeit, denn Brahms' Antwort ist mit „Nov: 74.“ datiert, obwohl der vorausgehende Brief Stockhausens am letzten Novembertag verfasst wurde.

⁴¹ Bei der Vorbereitung des Konzertes war es in der Frage des Klavierbegleiters zu einer Meinungsverschiedenheit zwischen Brahms und Stockhausen gekommen, über die Stockhausens undatiertes, wahrscheinlich vom 26. März 1869 stammender Brief unterrichtet (vgl. ebenda, S. 68f.). *Hofmann, Chronologie* (S. 119[–120]) zufolge übernahm Julius Epstein den Klavierpart. Zum Programm des Konzertes siehe ebenda. Die Solisten des Vokalquartetts waren neben Stockhausen: Rosa Girzick, Helene Magnus und Gustav Walter.

⁴² Faksimiliertes Programm in *Briefwechsel (Neue Folge) XVIII*, S. 104. Die Interpreten sind namentlich nicht genannt.

⁴³ Ein gemeinsames Konzert mit *Op. 64 Nr. 1–2* fand am 8. November 1888 in Königsberg statt (Erwähnung in den *Signalen*, Jg. 46, Nr. 58 [November 1888], S. 922), ein weiteres mit *Op. 64 Nr. 1* im Jahr 1889 in Danzig (ohne Angabe des Datums mitgeteilt in *NZfM*, Jg. 57 [Bd. 86/I], Nr. 1 [1. Januar 1890], S. 6).

⁴⁴ So in einem Konzert mit *Op. 64 Nr. 2* in Hamburg (Erwähnung ohne Datum in den *Signalen*, Jg. 33, Nr. 31 [Juni 1875], S. 485).

⁴⁵ In einem Museumskonzert in Frankfurt am Main vom 20. Dezember 1878 wirkte sie bei der Aufführung von *Op. 64 Nr. 2* mit. Konzert-erwähnungen: *Signale*, Jg. 37, Nr. 3 (Januar 1879), S. 43; *NZfM*, Bd. 75, Nr. 1 (2. Januar 1879), S. 8.

⁴⁶ *Briefwechsel XIV*, S. 232 (Brief vom 5. Oktober 1874).

⁴⁷ Vgl. *Peters, Auflagebuch* und *Peters, Absatzbücher 1–5*.

⁴⁸ Zu Brahms' Lebenszeit gab es insgesamt für Sopran 11, für Alt 9, für Tenor 5 und für Bass 8 Auflagen – die letzte, Sopran und Alt betreffend, im Februar 1897 (vgl. *Peters, Auflagebuch*).

⁴⁹ *Briefwechsel XIV*, S. 234.

ben wird. Nach außen hin muss jedenfalls der Eindruck einer vergleichsweise geringen öffentlichen Präsenz entstanden sein, denn nur auf diese konnte sich Kalbeck berufen, als er später urteilte:

„[...] und wenn die drei himmlischen Quartette *op. 64* nicht so schnell populär wurden, wie sie es verdienten, so ist weder Autor noch Verleger für die Indolenz der Fachmusiker oder für die mangelhafte Ausbildung der Dilettanten verantwortlich zu machen. Denn diese Quartette sind ideale Hausmusik [...].“⁵⁰

Vier Quartette für vier Singstimmen und Klavier opus 92

Entstehung

Am 31. Juli 1884 unterbrach Brahms seinen Sommeraufenthalt in Müzzuschlag, um für zwei Tage nach Wien zu reisen. Dort kam es zu einem Treffen mit Theodor Billroth,⁵¹ der bei dieser Gelegenheit mehrere Manuskripte von Werken, die den Komponisten während seines Urlaubs beschäftigt hatten, in Empfang nahm, darunter auch die Partituren der Vokalquartette *O schöne Nacht!* (Georg Friedrich Daumer), *Spätherbst* (Hermann Allmers), *Abendlied* (Friedrich Hebbel) und *Warum?* (Johann Wolfgang von Goethe).⁵² Die eigentliche Entstehung der vier Einzelwerke, die noch im gleichen Jahr als *Opus 92* im Druck erschienen, verteilt sich allerdings auf zwei verschiedene Zeitebenen, denn das Quartett *O schöne Nacht!* hatte Brahms, wenn auch in einer früheren Fassung, bereits 1877 komponiert. Von der Existenz der übrigen Quartette hingegen ist, noch wenig konkret, erstmals in einem undatierten, doch zwischen dem 12. und 15. Juli 1884 in Müzzuschlag geschriebenen Brief an Julius Stockhausen zu erfahren, in dem Brahms im Hinblick auf eine geplante Konzertreise des Sängers wissen ließ, „daß ich für ein paar neue 4tette mit Clavier – schon gesorgt habe.“⁵³ Der Formulierung zufolge lag Brahms' Arbeit an diesen Werken noch nicht allzulange Zeit zurück; die Quartette Nr. 2–4 dürften daher spätestens in der ersten Julihälfte des Jahres 1884 in Müzzuschlag komponiert und in Partiturniederschriften festgehalten worden sein.

Im zeitlichen Kontext dieser Neukompositionen kam es wahrscheinlich auch zur Überarbeitung des schon älteren Quartetts *O schöne Nacht!*⁵⁴ Der entstehungsgeschichtliche Hintergrund dieses Stückes ist dank eines besonderen Begleitumstandes relativ ausführlich dokumentiert: Am 23. April 1877 hatte Brahms mit einem an Heinrich von Herzogenberg gerichteten Brief auch „beifolgendes Grünzeug“ übermittelt – zahlreiche noch ungedruckte Lieder aus den späteren Werkzyklen *Op. 69–72*. Brahms' Aufforderung, „mir ein paar Worte zu sagen, was Ihnen etwa gefällt, und namentlich, was nicht die Ehre und das Vergnügen hat!“,⁵⁵ kam Elisabeth von Herzogenberg am 5. Mai 1877 mit dem Eingeständnis nach, das Lied *Willst du, dass ich geh?* (*Op. 71 Nr. 4*) sei ihr „ganz unsympathisch, schon den Worten nach. Solche Vorwürfe verträgt man eigentlich nur in volkstümlicher Behandlung.“⁵⁶ Zweifellos empfand sie

das latent erotische Szenarium dieses Gedichtes von Karl Lemcke als anstößig,⁵⁷ und Brahms knüpfte hieran ironisch an, als er am 13. November 1877 Elisabeth von Herzogenberg gegenüber „einen schlechten Witz auf Notenpapier“ zunächst nur ankündigte⁵⁸ und diesen am 12. Dezember in Form des Autographs von *O schöne Nacht!* (Frühfassung) schließlich auch folgen ließ.

Schon zu Anfang des Jahres hatte Brahms der erklärten Verehrerin seiner Person und seiner Werke ein Autograph versprochen, auf das er auch in seinem Brief vom 29. April 1877 an Heinrich von Herzogenberg zurückkam: „Apropos, Manuskript! Ich erinnere sehr wohl, daß ich Ihrer Frau eines schuldig bin – soll auch kommen, und so zart und zärtlich wie möglich!“⁵⁹ Mit

⁵⁰ *Kalbeck III/1*, S. 33. Kalbecks Gedanke spiegelt sich in gewisser Weise auch in der Besprechung eines Hamburger Konzertes vom 30. März 1875 wider, in dem *Der Abend op. 64 Nr. 2* zu hören war: „Das Quartett von Brahms, eine der neuesten Gaben des Meisters, überrascht beim erstmaligen [sic!] Hören durch seine Eigenthümlichkeit und kann von einem großen gemischten Concertpublikum unmöglich nach Verdienst gewürdigt werden, wenn auch die Ausführung, wie dieses Mal, eine nahezu vollendete genannt werden muß.“ (*AMz*, Jg. 2, Nr. 18 [30. April 1875], S. 152).

⁵¹ Vgl. Brahms' Nachricht an Billroth vom 30. Juli 1884: „Ich denke morgen früh nach Wien zu fahren, bin also morgen und übermorgen um etwa 1 Uhr bei meinem ‚stachlichten‘ Liebling [Gasthaus ‚Roter Igel‘]; vielleicht genügt er Dir auch einmal? Jedenfalls werde ich Dich sehen [...].“ (*Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 361 f.). Brahms' Sommeraufenthalt in Müzzuschlag dauerte insgesamt vom 21. Juni bis zum 16. Oktober 1884 (vgl. *Hofmann, Zeittafel*, S. 184–186).

⁵² Vgl. auch Quellengeschichte, S. 150 f.

⁵³ *Briefwechsel (Neue Folge) XVIII*, S. 159. Mit der Erwähnung der „neuen“ Quartette nahm Brahms Bezug auf folgende Nachricht Stockhausens vom 10. Juli 1884: „Durch dich, durch deine Quartette & deine Mitwirkung in Frankfurt ist der Wunsch lebendig geworden die Liebeswalzer in unserer hiesigen Besetzung öffentlich zu singen [...].“ (ebenda, S. 157). Unter Brahms' Beteiligung waren am 16. März 1884 in Frankfurt am Main die *Liebeslieder-Walzer op. 52* aufgeführt worden, gesungen von Marie Fillunger, Fides Keller, Raimund von Zur Mühlen und Julius Stockhausen (vgl. *Hofmann, Chronologie*, S. 239).

⁵⁴ Allen vier Quartetten liegen Gedichttexte zugrunde, die Brahms zuvor eigenhändig in eine seiner Textsammlungen übertragen hatte (vgl. die Beschreibung der Textquellen, S. 142–144, außerdem *Bozarth, Lieder Inventory*, S. 111, und *BraWV*, Anhang Vb, Nr. 1, S. 745).

⁵⁵ *Briefwechsel I*, S. 19.

⁵⁶ Ebenda, S. 27.

⁵⁷ Die Schlussstrophe lautet: „Wie ist's hier in deinem Arm / Traut und warm, traut und warm; / Ach, wie oft hab ich gedacht: / So bei dir nur eine Nacht – / Willst du, dass ich geh?“ Auch Clara Schumann kritisierte die „Lemckesche *bête noire*“ (*Kalbeck III/1*, S. 139) als „mir gar zu deutlich“ (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 97). Billroth hingegen sympathisierte mit dem Lied: „Mit dem [...] muß ein guter Tenorist (aber welcher?) alle Frauen toll machen können.“ (*Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 236).

⁵⁸ „Wäre ich nun ein anständiger Mensch, so finge mein Brief erst recht an, wäre ich dreister Natur, so käme ich in Versuchung, einen schlechten Witz auf Notenpapier ins Kouvert zu stecken. Ich bin beides nicht, und so empfehle ich mich Ihnen [...].“ (*Briefwechsel I*, S. 28 f.).

⁵⁹ Ebenda, S. 26. Elisabeth von Herzogenberg war ein Manuskript gleichsam als Wiedergutmachung versprochen worden. Denn Brahms, Mitte Januar 1877 für einige Tage Logiergast der Herzogenbergs in Leipzig, hatte eine Bleistiftzeichnung zerrissen, die eine Freundin des Hauses von ihm entworfen hatte (vgl. Elisabeths Brief vom 29. Januar 1877, ebenda, S. 15 mit Anmerkung 2). Heinrich von Herzogenberg sprach deshalb in seinem Brief vom 27. April 1877 (noch ohne Bezug zu *Op. 92 Nr. 1*) von einem „Pflaster für zerrissene weibliche Herzen!“ (ebenda, S. 24).

der Übersendung von *O schöne Nacht!* löste Brahms zum einen sein Versprechen ein, zum andern ergriff er die Gelegenheit, Elisabeths vermeintliche Prüderie zum Gegenstand seines Spottes zu machen und die Kritik an *Willst du, dass ich geh?* mit einer, wie Kalbeck meinte, „Lektion für die Freundin“⁶⁰ zu quittieren.

Brahms' „schlechter Witz“ war eine sanfte Provokation auf dreierlei Art: Erstens lag der Komposition ein Text Daumers zugrunde, dessen Dichtkunst seinerzeit gerade „ihrer sinnlichen Glut wegen“ durchaus umstritten war.⁶¹ Zweitens schlug Brahms selbst den Ton der Zweideutigkeit an, indem er nach dem Mittelteil des Quartetts („Der Knabe schleicht zu seiner Liebsten sacht“) die Niederschrift der Partitur durch folgenden, Elisabeths Worte von der „volkstümlichen Behandlung“ aufgreifenden Textpassus unterbrach:

*Halt, lieber Johannes, was machst Du!
Von solchen Sachen darf man höchstens im „Volkston“
reden, den hast Du leider wieder vergessen!
Nur ein Bauer darf fragen ob er bleiben
darf oder gehen soll – Du bist leider kein
Bauer! Kränke nicht das holde Haupt, von goldner
Pracht umfloßen – machs kurz, sage
einfach nochmals: [O schöne Nacht!]*⁶²

Die in Klammern ergänzten Worte sind wieder Bestandteil des Notentextes und leiten die Reprise des Anfangsteiles ein.

Seiner Stichelei gab Brahms drittens auch noch eine musikalische Dimension. Denn er entlehnte – nicht wörtlich, aber auch keineswegs verschleiert – das einleitende Motiv der Klavierpartie aus *O schöne Nacht!* einer gattungs- und sogar tonartgleichen Komposition Heinrich von Herzogenbergs, nämlich dem *Notturmo II* („Nacht ist wie ein stilles Meer“) aus dem im August 1876 erschienenen *Vier Notturnos für vier Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte op. 22*. Auf die Verbindung zu Herzogenbergs *Notturmo* spielte Brahms auch an, indem er die Frühfassung seines neuen Vokalquartetts im Partiturotograph mit dem Kopftitel *Notturmo II* überschrieb (ohne dass ein vorangehendes „Notturmo I.“ von seiner Hand vorlag).⁶³ Eine Gegenüberstellung beider Werkanfänge veranschaulicht diesen Konnex (siehe Notenbeispiele S. XXII f.)

Ob Brahms dabei bewusst im Sinne der von Kalbeck gesehenen Spitzfindigkeit handelte, nach der er durch diese Adaption „seinem Knaben eine Amphitryonrolle vorschreibt“,⁶⁴ sei dahingestellt. In seinem Begleitbrief an Elisabeth von Herzogenberg gab Brahms jedenfalls pseudosachliche Gründe für seine Parodie vor:

„Ihrem Scharfsinn brauch' ich nicht den inliegenden schlechten Witz zu erläutern, nicht zu sagen, daß ich sehr für die weitere Ausnutzung der Motiverfindung bin! Der Schleier der Nacht sollte jetzt allgemein akzeptiert werden, aber auch der heimliche Wunsch des Knaben („ginge der Mond doch hinter die Wolken! Wär's dunkel!")[.] Wie tief-sinnig und wie verständlich (für die Eingeweihten) kann man heutzutage schreiben.“⁶⁵

Aus den dargestellten Zusammenhängen ergeben sich wichtige Anhaltspunkte für die Entstehung von *O schöne*

Nacht!, wenn auch zunächst weniger für die Komposition selbst als vielmehr für die (erhaltene) Partiturniederschrift. Die Diskussion quellengeschichtlicher Befunde führt jedoch bald zu der These, dass diesem Manuskript, das aufgrund von Brahms' interpolierendem Textzusatz zweifellos wie eine präparierte Abschrift anmutet, offenbar keine frühere Reinschrift der Partitur vorausgegangen war.⁶⁶ Unter dieser Prämisse dürfen Entstehung und Niederschrift der Komposition als kongruent gelten. Für *O schöne Nacht!* lassen sich somit folgende Erkenntnisse gewinnen: Das Partiturotograph nimmt Bezug auf Äußerungen in Elisabeth von Herzogenbergs Brief vom 5. Mai 1877 und kann daher erst nach diesem Zeitpunkt niedergeschrieben worden sein. Brahms sandte das Manuskript Anfang Dezember 1877 zunächst an Billroth und anschließend, am 12. Dezember, an Heinrich von Herzogenberg, nachdem er es, wie bekannt, Elisabeth gegenüber schon am 13. November 1877 als „schlechten Witz auf Notenpapier“ angekündigt hatte. Der Wortlaut deutet darauf hin, dass spätestens

⁶⁰ Ebenda, S. 28 f., Anmerkung 5.

⁶¹ So Kalbecks Ausführungen in *Briefwechsel I*, S. 39, Anmerkung 1. Das Gedicht *O schöne Nacht!* ist Daumers Liederbuch *Polydora* entnommen (vgl. die Beschreibung der Textquelle, S. 142–143] der vorliegenden Edition). In einer zeitgenössischen Würdigung von 1876 heißt es: „[...] durch Combinieren des Schönsten auf dem Gebiete der erotischen Litteratur möglichst vieler Völker suchte Daumer in seiner ‚Polydora‘ die Uebereinstimmung der Menschheit in diesem ihrem heiligsten Drange darzustellen.“ (*Allgemeine deutsche Biographie*, Bd. 4, München 1876 [Reprint Berlin 1968], S. [771–]774[–775]). – Brahms schätzte den Dichter sehr, wie auch aus einer Äußerung Billroths vom 24. Februar 1885 hervorgeht: „Daumer bleibt doch Dein Leibdichter [...]“ (*Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 371). Im Brief vom 18. Oktober 1874 zeigte sich Brahms gegen Billroths Kritik an Daumer empfindlich: „Aber über Daumer müssen wir ein Wort reden! Darin bin ich kitzlich – ob ich mich gleich durchaus [als] Laie in der Verskunst weiß.“ (ebenda, S. 210).

⁶² Der Texteschub steht zwischen dem 2. und 3. Viertel in T. 59 (siehe die in vorliegender Edition erstmals veröffentlichte Frühfassung des Quartetts, Notenteil, Anhang, S. 124–129, hier S. 128, sowie Abbildung 10 im Kritischen Bericht, S. 221). Die Stelle entspricht musikalisch weitgehend T. 61 der späteren, definitiven Fassung (vgl. Notenteil, S. 32). Zur Frühfassung von *O schöne Nacht!* siehe auch Quellenbeschreibung (Quelle A), S. 144 f.; *Briefwechsel I*, S. 28 f., Anmerkung 5; *Kalbeck III/1*, S. 138 f., Anmerkung 2.

⁶³ Siehe dazu auch Quellengeschichte, S. 149. Herzogenbergs *Vier Notturnos op. 22* nach Gedichten von Eichendorff, komponiert für vier Singstimmen und Klavier, erschienen 1876 bei Breitkopf & Härtel, Leipzig. Brahms' eigenes Exemplar ging schon zu seinen Lebzeiten ins Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien über (laut freundlicher Mitteilung von Archivdirektor Prof. Dr. Otto Biba).

⁶⁴ *Kalbeck III/1*, S. 138 f., Anmerkung 2. Amphitryon: König der griechischen Sagenwelt; Gatte von Alkmene, mit der Zeus Herakles zeugte, indem er die Gestalt des Amphitryon annahm.

⁶⁵ *Briefwechsel I*, S. 35 f. Mit den Worten „Wär's dunkel“ beginnt Herzogenbergs *Notturmo op. 22 Nr. 1*. Das mutmaßliche Textzitat „ginge der Mond doch hinter die Wolken!“ konnte nicht zugeordnet werden.

⁶⁶ Zu dieser Annahme berechtigt vor allem die Tatsache, dass sich Brahms am 21. Dezember 1877, nachdem er nicht mehr im Besitz der Niederschrift mit oben zitiertem Textpassus war, für die weitere Beschäftigung mit der Komposition eine Partiturbabschrift von Billroth erbitten musste, die dieser kurz zuvor auf Brahms' Wunsch hatte anfertigen lassen (vgl. *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 254–256). Einzelheiten dazu in der Quellengeschichte, S. 149 f.

jetzt die Werkidee gefasst, vermutlich sogar bereits verwirklicht war. Brahms überließ Billroth das Autograph kurz vor dem 11. Dezember 1877 ausdrücklich für nur kurze Zeit und mit den Worten: „Das Quartett gebrauchte ich und muß es gleich zurückhaben.“⁶⁷ Dass es Brahms in Kauf nahm, durch die vorübergehende Aushändigung der Partitur an Billroth weiter in die ange deutete Zeitnot zu geraten, kann wohl kaum anders interpretiert werden, als dass er seinem Freund einen kurzen Blick auf die neue und gerade erst schriftlich fixierte Komposition gönnen wollte, bevor das Manuskript seinen eigentlichen Verwendungszweck zu erfüllen hatte.

Demnach dürfte Brahms das Vokalquartett *O schöne Nacht!* im Verlauf des November 1877, vermutlich in Wien, durch die Niederschrift der Partitur zu einem vorläufigen Abschluss gebracht haben.⁶⁸ Spätestens im Sommer 1884 überarbeitete er es grundlegend und gab ihm im Zuge der Drucklegung als *Opus 92 Nr. 1* seine endgültige Werkgestalt.

Publikation

Die erste Erwähnung der Vokalquartette gegenüber Simrock findet sich in einem Brief aus der ersten Augusthälfte 1884, in dem Brahms seinem Verleger ankündigte, er wolle ihm „nächstens einige Kleinigkeiten für Gesang“ schicken; „Solo=Quartette mit Pfte. dagegen muß ich wohl an Peters geben, der das letzte Heft [*Drei Quartette op. 64*] hat. Sie wissen ja auch mit dem Artikel nicht Bescheid!“⁶⁹ Mit der bloßen Erwähnung des Leipziger Konkurrenten C. F. Peters traf Brahms einen wunden Punkt in Simrocks Verlegerehrgeiz, und prompt ließ dieser am 13. August 1884 eine weitschweifige Antwort auf die ihm, wie Kalbeck formulierte, verabreichte „Schachtel bitter=süßer Blutreinigungspillen“⁷⁰ folgen:

„Eine herzliche Freude hatte ich über die in Aussicht gestellten ‚Kleinigkeiten‘ für Gesang – und ich hoffe, Sie schicken’s recht bald. Aber – ganz greulich deprimierend wirkt der Nachsatz mit den ‚Solo-Quartetten mit Pianoforte‘! Mir ist immer schon wehe und leid genug, daß ich die ersten nicht habe. –

Die zweiten mir wieder zu entziehen: – das sollten Sie mir wirklich nicht antun. Ich mag Sie nicht quälen und kindisch ist’s, Ihnen was ‚vorzujammern.‘ Aber – wenn’s nicht sein muß – und das ‚Muß‘ kann ich bei aller – (meinetwegen mangelnden!) Objektivität nicht einsehen: so tun Sie’s nicht. *Abgesehen* davon, daß es mich schmerzte – was haben Sie davon?

Ich mag’s garnicht denken und – jedenfalls will ich herzlich bitten, daß Sie *nichts* nach Leipzig oder sonst wohin dirigieren.“

Ans Ende des Briefes setzte Simrock nochmals den Appell: „Und im Übrigen wiederhole ich auf’s herzlichste meine Bitte: nehmen Sie mir die Quartette nicht fort und auch sonst nichts!“⁷¹ In seinem nächsten Schreiben, vermutlich vom 19. August 1884, antwortete Brahms einlenkend⁷² und wurde, was die neuen Werke selbst anging, ein wenig konkreter: „Mein Kopist ist fleißig und schreibt alles mögliche für Sie – und andere. Sopran=

und Alt=Lieder [*Op. 94, 95*], vier Soloquartette mit Klavier [*Op. 92*], Chorlieder [*Op. 93a*], Gesänge für Alt mit Bratsche [*Op. 91*], einen lustigen sechsstimmigen Chor mit Klavier [*Tafellied op. 93b*].“⁷³ Am 4. September 1884 hakte Simrock ungeduldig nach: „Ich denke immer an Ihren Kopisten und ob er nicht endlich fertig ist! [...] Schicken Sie nur alles recht bald – und namentlich *alles!*“⁷⁴ Vier Tage darauf brachte Brahms dann von Mürrzuschlag aus „ein Paket Noten“ an Simrock auf den Weg, enthaltend auch die Stichvorlage zu den vier *Quartetten op. 92*. Die Sendung verband Brahms mit der Bitte: „Aber – Sie dürfen keine Eile mit der Herausgabe haben! Wenn sie gestochen sind, muß ich sie erst einmal mir vorsingen lassen können.“⁷⁵

Wie gewohnt, nahm Simrock die Vorbereitung zur Drucklegung schnell in Angriff. Bevor er das Manuskript an die Firma Röder in Leipzig weiterleitete, erkundigte er sich bei Brahms nach dem gewünschten Titel der neuen Publikation, worauf dieser am 20. September kurz und bündig antwortete: „*Op. 92: Quartette für*

⁶⁷ *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 254 (undatiertes Brief, geschrieben kurz vor dem 11. Dezember 1877).

⁶⁸ Abweichend gibt das *BraWV* (S. 378) zur Entstehung an: „Wahrscheinlich Sommer 1877, Pörschach / Lichtenthal bei Baden-Baden“; diese Datierung basiert (wie auch die entsprechende Zuordnung bei *Hofmann, Zeittafel*, S. 137) auf Kalbecks nicht näher belegter Angabe, der zufolge *Op. 92 Nr. 1* „im Sommer 1877 komponiert“ worden sei (*Briefwechsel I*, S. 28 f., Anmerkung 5).

⁶⁹ *Briefwechsel XI*, S. 66, vom Herausgeber Kalbeck irrtümlich auf „18. August 1884“ datiert, doch laut (missverständlicher) Datierung von Simrocks Hand auf dem Briefmanuskript wohl vom 10. August („10“ vermutlich aus „9“ korrigiert; Briefmanuskript in *D-Hs*, Signatur: BRA : Bf2 : 177). Brahms’ Brief ist die Antwort auf Simrocks Schreiben vom 29. Juli 1884 und wird beantwortet durch dessen Brief vom 13. August 1884 (siehe *Simrock-Brahms Briefe*, S. 195 f.). Dass Brahms tatsächlich daran gedacht haben mag, die neuen Quartette Peters zu überlassen, deutet eine Randbemerkung im Brief vom 5. September 1884 an Max Abraham an: „An Honorar für die ‚Kanonns‘ [vgl. *BraWV*, Anhang IIa, Nr. 24, S. 663] habe ich nicht gedacht. Vielleicht aber haben Sie in Pontresina mit Herrn Simrock ausgemacht, daß ich Ihnen auch andres schicken darf, für das ich recht lustig Honorar fordern kann?“ (*Briefwechsel XIV*, S. 360).

⁷⁰ Siehe Kalbecks Kommentar in *Briefwechsel XI*, S. 66, Anmerkung 2.

⁷¹ *Simrock-Brahms Briefe*, S. 195 f.

⁷² „Weniger sicher bin ich, ob Sie es nicht mißdeuten, wenn ich Ihnen immer von andern Verlegern vorrede. Ob Sie glauben, daß es eine Art Bescheidenheit ist, die mich wünschen läßt, ich wechselte immer hübsch ab! Gewiß habe ich nie die Empfindung gehabt, Sie hätten irgend je Rücksicht oder was. (Dann wär’s auch freilich zu spät.) Daß ich nicht zu klagen haben [sic!] – lächerlich –

Na, kurz, es sind sehr unklare, aber ganz gut gemeinte Empfindungen, die aber eigentlich nichts bedeuten und gewiß nichts, das Sie angeht und Sie irgend kränken könnte. Lassen Sie also den Nebel so fort dusehn, und vermutlich bin ich wieder schwach.“ (*Briefwechsel XI*, S. 67 f.; der vom Herausgeber Kalbeck vermutlich zutreffend auf den „19. August 1884“ datierte, jedoch fälschlich als „Nachschrift“ zum Brief vom 18. August 1884 [recte: 10. August 1884; vgl. oben, Anmerkung 69] deklarierte Brief antwortet auf Simrocks Schreiben vom 13. August 1884).

⁷³ *Briefwechsel XI*, S. 68.

⁷⁴ *Simrock-Brahms Briefe*, S. 196 f.

⁷⁵ *Briefwechsel XI*, S. 69.

Un poco Andante

Sopran
Alt

Tenor
Bass

Klavier

p

p

p dol.

O schö - - - - -

7

- - - - - ne Nacht!

Bass

Am Him - - - mel

p

dol.

14

mär - chen - haft er - glänzt der Mond in sei - ner gan - zen Pracht;

(74 Takte)

Johannes Brahms: Notturmo II (1877), Frühfassung des Quartetts op. 92 Nr. 1
(definitive Fassung erschienen 1884 als „O schöne Nacht!“ op. 92 Nr. 1)

Sopran
Alt

Tenor
Bass

Klavier

Lento

pp

Nacht, Nacht

7

ist wie ein stil - les Meer, ist wie ein stil - les Meer _____ !

12

Lust und Leid und Lie - bes - kla - - - gen

Lust und Leid und Lie - bes - kla - - - gen

Lust und Leid und Lie - bes - kla - - - gen

Lust und Leid und Lie - bes - kla - - - gen

(68 Takte)

Heinrich von Herzogenberg:
Notturmo II aus den Vier Notturnos op. 22 (erschienen 1876)

S. A. T. u. B. mit Pfte. von J. B.“⁷⁶ Bei Röder wurde mit dem Stich unverzüglich begonnen,⁷⁷ so dass Brahms schon nach kurzer Zeit einen Korrekturabzug in Wien empfangen haben dürfte. Wahrscheinlich befand sich unter der „Korrektur“, deren erfolgte Rücksendung er am 6. Oktober 1884 meldete,⁷⁸ bereits auch der revidierte Partitur-Abzug. Brahms’ Bemerkung vom 13. Oktober, „op. 92 und 93 verkaufen Sie meinetwegen, wenn jemand dumm genug ist“,⁷⁹ mag ein Indiz dafür sein, dass Simrock möglicherweise zwischenzeitlich gemeldet hatte, diese Werke könnten alsbald in den Handel gehen, sofern von Seiten des Komponisten nichts dagegenspreche, etwa sein früher geäußelter Wunsch, die Quartette vor ihrer Veröffentlichung erst hören zu wollen.⁸⁰ Im selben Brief aus Müzzuschlag ließ Brahms offenkundig auf Nachfrage wissen: „Ich werde es schon melden, wenn ich von hier abfare – was wohl nächstens passieren wird.“ Auch diese Auskunft an Simrock könnte im Zusammenhang mit der näher rückenden Fertigstellung und dem Versand der Neuerscheinungen stehen. Eine wichtige Voraussetzung für den Vertrieb war allerdings die Verfügbarkeit der Stimmen; ihre Drucklegung dürfte – als letztes Glied im Herstellungsprozess – erst nach Abschluss der Partitur erfolgt sein.

Zwischen Brahms und Simrock war es in der verlegerischen Praxis Usus geworden, von Vokalwerken zunächst eine kleinere Erstauflage zu drucken, die – als eine Konzession an Brahms, der mehrsprachiges „Textgewutzele“ missbilligte⁸¹ – den gesungenen Vokaltext nur im deutschen Original enthielt; Folgeauflagen von Partitur und Stimmen wiesen dann in der Regel zusätzlich eine englische Übersetzung auf. Die einsprachige Auflage war – bei fließenden Grenzen – vorzugsweise für die private Verwendung im Umkreis des Komponisten bestimmt, die zweisprachige Auflage hingegen für die breiteren Vertriebswege des Handels. Hieraus erklärt sich das oft recht zeitnahe Erscheinen der ersten beiden Auflagen, so auch im Fall der *Quartette op. 92*. Die Erstdruck-Exemplare waren offenbar spätestens seit Mitte November 1884 verfügbar, da Brahms am 17. des Monats Simrock über den Versand von Freixemplaren seiner jüngsten Veröffentlichungen, unter anderem für sich selbst, instruierte: „Da ich mir die Quartette (*op. 92*) hier noch nicht gekauft habe – ! so schicken Sie mir nur von allem 2 Exemplare.“⁸² Offiziell aber meldete der Verlag als Erscheinungsdatum den 1. Dezember 1884.⁸³

Erste Aufführungen und frühe Rezeption

Die erste Person, der Brahms im Dezember 1877 einen Einblick in die autographe Partitur des Quartetts *O schöne Nacht!* gestattete, war Billroth. Ihm waren vom Komponisten „ein paar bedenklich liederliche Liebesgeschichten“ angekündigt worden,⁸⁴ und folglich fand das delikate „Intermezzo“ – jene an die Adresse von Elisabeth von Herzogenberg gerichtete Worteinlage – Billroths besonderes Interesse. Am 11. Dezember 1877 schrieb dieser an Brahms: „Das Intermezzo wird dem Liebespaar nicht sehr willkommen sein, da es sich sehr störend in das schön rhythmisch gegliederte ‚sacht,

sacht‘ einschreibt; doch endet ja alles gut, wenn man auch nichts über die Folgen erfährt.“⁸⁵ Elisabeth von Herzogenberg sah ihren musikalischen Genuss durch Brahms’ „schlechten Witz“ geschmälert und gab dies dem Komponisten im Schreiben vom 16. Dezember zu verstehen:

„Ich bedanke mich schön für das Manuskript, an dem ich noch mehr Freude hätte, wenn es mit etwas weniger Ironie auf mich armes Weib gewürzt wäre. Ich muß es schon über mich ergehen lassen, daß Sie mich für etwas prüde halten, und doch ist nichts ungerechter. [...]

Aber Undank ist der Welt Lohn. Es kommt eben immer auf den Ton an, in dem einer bittet, ob er bleiben darf oder nicht – Lemcke ist nicht der Mann, der diesen (für mein Gefühl) getroffen hat. Aber dies *E dur*-Stück kann sagen, wünschen und wollen, was es will, es wäre schön, und man ließe sich’s gerne gefallen!“⁸⁶

Heinrich von Herzogenberg fühlte sich geehrt, dass ein musikalisches Motiv aus seinem *Notturmo op. 22 Nr. 2* von Brahms (in doppeltem Sinne) parodierend übernommen worden war:

„Noch muß ich mich schönstens bedanken, daß Sie mein Ei in Ihrem Kuckucksnest ausbrüten wollten! Die Geschichte

⁷⁶ Ebenda, S. 70. Simrock hatte sich vermutlich zuvor per Postkarte nach dem Titel erkundigt. Dies ist aus einer zweiten Anfrage vom 20. September 1884 – „wie lautet der Titel für op. 92 (Solo-Quartette)?“ – zu schließen, die sich mit Brahms’ Antwort kreuzte und in der Simrock erwähnte: „[...] eine Postkarte schickte ich, um zu melden, daß ich hier bin – nach Müzzuschlag [...]“ (*Simrock-Brahms Briefe*, S. 198).

⁷⁷ Auf der ersten Notenseite der Stichvorlage findet sich der Dringlichkeitsvermerk (*¡Sofort – umgehend!*), wenn auch ohne Datierung (vgl. Quellenbeschreibung, Quelle AB², S. 145 mit Anmerkung 94).

⁷⁸ „Die Korrektur ist abgegangen.“ (*Briefwechsel XI*, S. 73).

⁷⁹ Ebenda, S. 75.

⁸⁰ Ein entsprechender Brief Simrocks ist jedoch nicht überliefert.

⁸¹ Simrock gegenüber äußerte sich Brahms hierzu wiederholt abfällig, beispielsweise im Brief vom 5. November 1874 mit Bezug auf die *Liebeslieder-Walzer op. 52*: „Sie haben gewiß noch ein Exemplar ohne englischen Text? Dann bitte ich darum, ich habe ein Faible für das Opus und sehe nicht gern das Textgewutzele.“ (*Briefwechsel IX*, S. 185 f.).

⁸² *Briefwechsel XI*, S. 80. Im selben Brief schrieb Brahms: „Sonst bitte ich, freundlichst zu schicken: Alles an Frau Schumann, Stockhausen, Marxsen, Herzogenberg und Kirchner, op. 91, 94 und 95 an Fräulein Hermine Spies, Wiesbaden, op. 91 und, bitte ich, einen Abzug von 93 b an Rudolf Beckerath in Wiesbaden (Adolfsallee).“

⁸³ So in der Vorankündigung („Verlag von N. Simrock in Berlin. Am 1. December erscheinen [...]“) für *Op. 91* und *Op. 92* in den *Signalen*, Jg. 42, Nr. 63 (November 1884), S. 1008. Über die Frage von Ein- oder Mehrsprachigkeit in den Vokaltexten gibt die Vorankündigung keine Auskunft. Nach Angabe des *BraWV* (S. 380) sind die *Quartette op. 92* „im Hofmeister Monatsbericht 1884/12 S. 352“ sogleich als zweisprachige Ausgabe verzeichnet; ein entsprechendes Exemplar des *Monatsberichtes* konnte für die vorliegende Edition nicht eingesehen werden. *Hofmann, Erstdrucke* (S. 195) gibt das Erscheinen der 1. Auflage mit „November 1884“ an, das *BraWV* (S. 379 f.) mit „Dezember 1884“ und dem zutreffenden Hinweis, die zweisprachige Auflage sei „wahrscheinlich unmittelbar nach der 1. Auflage“ erschienen. – Als Verfasserin der englischen Übersetzung wird in den meisten, jedoch nicht allen Auflagen der zweisprachigen Partitur wie der Stimmen (in Schreibvarianten) *Mrs. John P. Morgan of New-York* genannt.

⁸⁴ *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 254.

⁸⁵ Ebenda, S. 255.

⁸⁶ *Briefwechsel I*, S. 39 (Gemeinschaftsbrief des Ehepaares).

wird bei uns nicht sagen können, daß die Schüler den Meister bestohlen haben, und dies wird Kunsthistoriker [...] und andere so aus der Fassung bringen, daß sie am Ende, wenn das so fortgeht, Brahms als Epigonen seiner treuesten Anhänger klassifizieren werden. Geschieht Ihnen ganz recht!

Warum haben Sie uns vorenthalten, was zwischen uns liegt?

Wär's nicht besser gewesen, diese schlimme Lücke mit einigen schönen Verschiebungen auszufüllen, statt Ihr zähes Gedächtnis für gewisse Gespräche glänzen zu lassen?

Ich kopiere das wunderbar schöne Stück und möchte es gerne 'mal bei uns hören, senden Sie also, bitte, das Fehlende!⁸⁷

Der Knabe schleicht auf schon betretenem Wege zu seiner Liebsten, das tut aber nichts, wenn er nur recht schön schleicht.⁸⁸

Zur ersten Aufführung von *O schöne Nacht!* kam es – in Abwesenheit von Brahms – am 29. Januar 1878 im Rahmen eines von Billroth veranstalteten privaten Musikabends. Begeistert berichtete der Gastgeber am nächsten Tag dem Komponisten: „Ich kann es doch nicht unterlassen, Dir zu sagen, wie viele frohe Menschen gestern an Dich gedacht haben und glückliche Stunden durch Dich genossen. Es war einmal wieder ein gelungener Abend; alles war lustig und vergnügt.“ Die aus dem Manuskript gespielten Werke – neben *O schöne Nacht!* zwei Stücke aus den späteren *Balladen und Romanzen op. 75* – „haben“, so Billroth weiter, „Sturm erregt, besonders die Duette.“⁸⁹

Als Billroth siebeneinhalb Jahre später – wiederum als erster – die Partiturmanuskripte aller vier Quartette des zukünftigen *Opus 92* zu Gesicht bekam, konnte er sein Gefallen nicht nur für die inzwischen überarbeitete Nr. 1, „das hübsche, mir auch schon von früher bekannte Quartett“, erneuern, sondern auch auf die übrigen Stücke übertragen. Am 6. August 1884 schrieb er an Brahms:

„Wenn man älter wird, bekommt man die Liebeslieder etwas satt und freut sich, wenn einmal andere Gedichte komponiert werden; doch da das Alter nicht mehr selbst singt, so wird sich die singende Jugend immer lieber an die Liebeslieder halten, zum Beispiel: ‚O schöne Nacht! Der Knabe schleicht zu seiner Liebsten sacht‘ [...]. – Dem Goetheschen Vers [*Warum? op. 92 Nr. 4*] scheinst Du selbst die Palme erteilt zu haben; es ist ein wunderbarer Schwung in dieser Komposition; die schöne melodische Antwort auf die rhythmisch und harmonisch etwas beunruhigende Frage wirkt ungemein warm und wonnig. – Herrliche Stimmungsbilder in Worten und Tönen sind auch die Quartette ‚Spätherbst‘ und ‚Abendlied‘; man sollte so etwas von einem im Garten versteckten Chor abends bei der Dämmerung hören; nun, ich denke es mir vorläufig so.“⁹⁰

Wenige Wochen später reichte Brahms, wie erwähnt, eine größere Anzahl von Werken zur Inverlagnahme ein, darunter die genannten Quartette. Simrock quittierte die zugesandten Stichvorlagen am 20. September 1884 überschwänglich:

„Wie herrlich ist alles, was Sie schickten! Man weiß nicht, wo anfangen, wenn man drüber reden wollte [...] – Die Sapphische Ode! Das – auch vierstimmig gesetzte – ‚Mäd-

chenlied‘ – ‚Beim Abschied‘ – ‚Der Jäger‘ – und die Altlieder mit Bratsche – die Solo-Quartette – die anderen – 's ist rein zum Tollwerden und Sie können dem Himmel danken, daß ich kein schönes Frauenzimmer geworden bin – sonst – Herr Gott!“⁹¹

Bald nach Erscheinen der Quartette verlieh auch Julius Stockhausen seiner Begeisterung Ausdruck. Am Silvestertag des Jahres 1884 schrieb er an den Komponisten:

„Geliebter Freund,

Simrock schickte mir unlängst deine neuen Opera. [...] Ich höre nun du bist wieder in Wien und will das alte Jahr mit einem Dank schliessen. Ich habe selten so grosse Freude an deiner Kunst gehabt als diesmal. Die Vielseitigkeit deiner schöpferischen Kraft offenbart sich hier so glänzend dass man wiederum sagen möchte: das Letztgeschaffene ist das Beste. Die Tiefe der Empfindung in op. 94, die Anmuth in op. 95 das herrliche Gewebe der 4 Stimmen in op. 92 legen Zeugnis ab für den unerschöpflichen Quell an dem du schöpfst. Ganz besondern Dank muss der Basssänger in den Quartetten aussprechen. Wie wirkt gleich das Solo nach den einleitenden Takten! Wie schön der Gegensatz in Melodie und Begleitung bei dem Tenor. Dazu immer wieder das Hauptthema e dis fis e bei dem ‚Refrain‘ *O schöne Nacht!* Und wie schlägt die Nachtigall, wie rühren sich die beiden Hände des Begleiters dabei! Dann das herrliche Cdur – sacht – sacht. Du lässt uns doch Allen Zeit nach dem O – (wo es wieder übergeht nach E[-Dur],) zu athmen!

Es ist himmlische Musik.

Und nun das Gewebe der vier Solostimmen in N[o]. 2 [*Spätherbst*]. Dann die Gegensätze in No 3 [*Abendlied*]: Friede, Schmerz. ‚was war's [recte: war's] doch mein Herz?‘ Wie hast du das zu ‚dämpfen, zu lösen‘ vermocht in dem fünfstimmigen vollen und so zarten Schlusssatz!⁹²

Verzeih' die Ausrufungszeichen.

Ich bin zu ergriffen von all den schönen Sachen um anders zu schreiben.“⁹³

⁸⁷ Der durch Brahms' Texteneinschub unterbrochene Takt (Frühfassung, T. 59; vgl. oben, S. XX, Anmerkung 62) suggeriert im Schriftbild, darüber hinaus aber auch wegen der unerwarteten harmonischen Wendung tatsächlich das Fehlen eines oder mehrerer Takte. Die Stelle begegnet allerdings in der späteren, definitiven Fassung von *O schöne Nacht!* (dort T. 61) nahezu identisch.

⁸⁸ *Briefwechsel I*, S. 38 (Brief vom 16. Dezember 1877).

⁸⁹ *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 257(–259). Laut Billroths Brief waren folgende Ausführende an der Wiedergabe des Vokalquartetts beteiligt: Otilie Ebner, Rosa Girzig [recte: Girzick], Filip Forstén und Prof. Maas; am Klavier: Julius Epstein. Programm des Musikabends (in Auszügen) ebenda, S. 259, Anmerkung 2; vollständig bei *Kalbeck III/1*, S. 199, Anmerkung 1.

⁹⁰ *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 363.

⁹¹ *Simrock-Brahms Briefe*, S. 198 f. Die namentlich hervorgehobenen Werke sind (in der Reihenfolge ihrer Nennung): *Op. 94 Nr. 4*, dann *Op. 95 Nr. 1* und *Op. 93a Nr. 2* (*Das Mädchen*, ein- und vierstimmig) sowie *Op. 95 Nr. 3*, *Op. 95 Nr. 4*, *Op. 91* und *Op. 92*.

⁹² Mit dem „so zarten Schlusssatz“ ist nicht etwa Quartett Nr. 4 gemeint, sondern das letzte Verspaar der Nr. 3 („kommt mir das Leben / ganz wie ein Schummerlied vor“), denn nur darauf passt Stockhausens Charakterisierung. Hier (Druckfassung, T. 49–52) kommt es in der Klavierbegleitung zu einer „fünfstimmigen vollen“, aber dennoch „zarten“ Akkordik. Die von Stockhausen aufgegriffenen Worte „Schmerz“ und „was war's doch mein Herz?“ stammen aus der zweiten Strophe des Gedichtes, die Worte „zu dämpfen“ und „zu lösen“ aus der ersten.

⁹³ *Briefwechsel (Neue Folge) XVIII*, S. 161 f.

Handelte es sich bei den bisher zitierten Zeugnissen früher Rezeption ausschließlich um Äußerungen aus Brahms' persönlichem Umfeld, so ergab sich schon sehr bald nach Erscheinen der Druckausgabe die Gelegenheit, in einem öffentlichen Konzert über die *Quartette op. 92* zu urteilen. Die früheste nachzuweisende Aufführung fand am 8. Dezember 1884 in Köln (Großer Gürzenich-Saal)⁹⁴ im Rahmen einer von Amalie Joachim veranstalteten Konzerttournee⁹⁵ statt. Der Rezensent der *Kölnischen Zeitung* gewann einen disparaten Eindruck und konstatierte: „Die gehörten Quartette, op. 92, sind sehr schöne Stimmungsbilder, die vortreffliche Wirkung erzielen. Freilich befriedigte uns der Vortrag [...] nicht in dem Maße, wie uns die Quartette beim Durchlesen be-

friedigt hatten [...].“⁹⁶ Sehr knapp fasste sich der Kritiker der *Signale für die musikalische Welt*, indem er die „Ausführung der Liebeslieder-Walzer von Brahms und vier neuer sehr ansprechender Quartette desselben Componisten“ lediglich erwähnte.⁹⁷ Am 9. März 1885 fand – unter Stockhausens Mitwirkung – ein Kammermusikabend in Frankfurt statt,⁹⁸ bei dem der Quartettzyklus „zum ersten Male“, wie es in der Ankündigung hieß, in der Mainstadt öffentlich zu hören war. Der Rezensent der *Signale* wertete die vier Stücke, „prächtig vorgetragen“, als eine „interessante Bereicherung“ des Konzertprogramms.⁹⁹ Stockhausen brachte die Quartette in Frankfurt noch mehrfach zur Aufführung, so gleich im Januar des Folgejahres; später erklangen sie auch bei der „Gedächtnis-Feier“, die an Brahms' erstem Todestag von Mitgliedern der Stockhausen'schen Gesangschule ausgerichtet wurde.¹⁰⁰

Eine über Brahms' Lebenszeit hinausreichende Auswertung dreier wichtiger Publikationsorgane¹⁰¹ führt zu der bemerkenswerten Erkenntnis, dass sich zu den *Quartetten op. 92* in keinem dieser Periodika eine auch nur annähernd ergiebige Werk- oder Konzertkritik findet. Der Eindruck, die Werke hätten gemeinhin eine nur schwache Rezeption gefunden, trügt jedoch, da die Zeitschriften nur die eine, eben öffentliche Seite der Rezeptionsgeschichte dokumentieren. Repräsentativer dürfte die Art beifälliger Aufnahme gewesen sein, die in den zitierten Meinungsbildern aus Brahms' persönlichem Umfeld zum Ausdruck kommt. Verkaufs- oder Absatzstatistiken, wie sie unter anderem für die *Quartette op. 64* überliefert sind,¹⁰² fehlen im Fall der *Quartette op. 92*. Beide Werke fanden aber innerhalb ihrer vornehmlichen Zielgruppe, der privaten Musikkreise, sicherlich eine ähnliche Verbreitung. Kalbeck resümierte:

„Von den Quartetten *op. 92* gilt in bezug auf ihre Verwendbarkeit dasselbe, was [...] von ihren Vorgängern *op. 64* gesagt worden ist: sie sind ideale Hausmusik und dürfen nur unter besonders günstigen Voraussetzungen an die Öffentlichkeit appellieren, wenn sie nicht an ihrem inneren Reichtum Einbuße erleiden sollen.“¹⁰³

Tafellied (Dank der Damen) für sechsstimmigen gemischten Chor und Klavier opus 93b

Entstehung

Das *Tafellied op. 93b* zählt im weiteren Sinne zu Brahms' Gelegenheitswerken. Seine Entstehung verdankt es einem konkreten Anlass, dessen Eckpunkte in dem etwas ungewöhnlichen Wortlaut der Widmung festgehalten sind: *Den Freunden in Crefeld zum 28^{ten} Januar 1885*. Dieses Datum fällt in den vierten von insgesamt fünf Konzertaufenthalten, zu denen sich Brahms zwischen 1880 und 1885 in der niederrheinischen Stadt einfand. In der lokalen Musikgeschichte werden diese Aufenthalte als Marksteine gewürdigt: „Kein musikalisches Ereignis hat in Krefeld so viel literarische Anregung gefunden wie die verschiedenen Besuche von Brahms und

⁹⁴ Konzertankündigungen in der *Kölnischen Zeitung* Nr. 339 (6. Dezember 1884), Zweites Blatt, und Nr. 341 (8. Dezember 1884), Erstes Blatt, jeweils S. [4]. Die zum Teil erheblich späteren Uraufführungsdaten bei Hofmann, *Zeittafel* (S. 260) und im *BraWV* (S. 378) sind somit zu korrigieren. Neben Amalie Joachim waren die weiteren Interpreten der Quartette: Sophie Bosse, Franz Litzinger und Ernst Hungar; den Klavierpart übernahm Sophie Ternow.

⁹⁵ Über diese Tournee informierte Simrock Brahms bereits am 4. September 1884: „Ich habe dort [in Bonn] und in Köln, Koblenz, Düsseldorf, Krefeld – Konzerte für Frau Joachim zu arrangieren [...]. Oktober-November hat sie eine Anzahl Konzerte in Berlin (wie vergangenes Frühjahr). Es wäre sehr hübsch, wenn ich Ihre sämtlichen Novitäten bald kriegte; – vielleicht ginge es, namentlich die Solo-Quartette mit Klavier in einem der Konzerte – (und auch am Rhein) aufzuführen – das muß natürlich hübsch und fein studiert werden, bedarf also einiger Zeit für die eventuell mit Frau Joachim Ausführenden.“ (*Simrock-Brahms Briefe*, S. 197).

⁹⁶ *Kölnische Zeitung* Nr. 345 (12. Dezember 1884), Erstes Blatt, S. [2]. Das Konzert hatte überwiegend Liedkompositionen auf dem Programm, durchsetzt mit vereinzelt Klaviervorträgen, Brahms' *Liebeslieder-Walzern op. 52* und den *Quartetten op. 92*. Der namentlich nicht genannte Rezensent empfand es als „gewiß keine geringe Zumutung, einen ganzen Abend hindurch Lieder hören zu sollen [...]“.

⁹⁷ *Signale*, Jg. 43, Nr. 18 (März 1885), S. 277. Der anonyme Bericht, datiert auf den 10. Dezember des Vorjahres, fasst rückblickend verschiedene Konzertereignisse zusammen.

⁹⁸ Ankündigungen im *Intelligenz=Blatt der Stadt Frankfurt a. M.*, gleichlautend in Beilage 8 zu Nr. 52 (3. März 1885), Beilage 7 zu Nr. 54 (5. März 1885) und Beilage 17 zu Nr. 57 (8. März 1885). Es handelte sich um den „4. Kammermusik-Abend der Herren James Kwast [Klavier], Willy Hess [Violine] und Hugo Becker [Violoncello]“. Das Programm sah Klaviertrios von Schumann (*Op. 110*) und Raff (*Op. 112*) vor sowie im Zentrum Brahms' *Op. 92*, ausgeführt von Frau Schubart-Tiedemann, Fräulein Jenny Schmidt, Robert Kaufmann und Julius Stockhausen. Das Konzert war ursprünglich schon für Anfang des Jahres geplant. Stockhausen erwähnte es Brahms gegenüber am 31. Dezember 1884: „Am 19[.] Januar sollen die 4 Quartette in der Trio-Soirée [sic!] der Herrn Kwast, Hesse [sic!] & Becker gesungen werden. Ich natürlich mit. Wo bist du am 19.1.85? Es ist ein Montag.“ (*Briefwechsel [Neue Folge] XVIII*, S. 162).

⁹⁹ *Signale*, Jg. 43, Nr. 25 (März 1885), S. 389. Der Bericht ist auf den 20. März datiert.

¹⁰⁰ Aufführungen vom 4. Januar 1886 und 3. April 1898; zwei Originalprogramme (*D-F*, Nachlass Stockhausen: Sammlung Konzertprogramme).

¹⁰¹ Zu den *Quartetten op. 92* wurden durch die Forschungsstelle Kiel systematisch ausgewertet: *AMz*, *NZfM* und *Signale*, jeweils die Jahrgänge 1884–1902.

¹⁰² Zu den Absatzzahlen siehe die Ausführungen auf S. XVIII (*Quartette op. 64*) und S. L (*Quartette op. 112*) der vorliegenden Edition.

¹⁰³ *Kalbeck III/2*, S. 515.

die Bildung eines Freundeskreises.¹⁰⁴ Die erste Reise nach Krefeld kam im Januar 1880 auf Betreiben Rudolf von Beckeraths aus Rüdeshcim zustande, der den befreundeten Künstler als Dirigenten und Pianisten für einen Brahms-Abend zu gewinnen suchte¹⁰⁵ und dabei offenkundig im Auftrag seines Krefelder Neffen Rudolf von der Leyen handelte. Von der Leyen, ein Amateurpianist, zeichnete neben seinem Schwager Alwin von Beckerath und Musikdirektor August Grüters für die Programmgestaltung der Krefelder Konzertgesellschaft verantwortlich, die sich als ein Bündnis von Singverein (gemischter Chor), Liedertafel (Männerchor) und Konzertverein (Orchester) darstellte und der Stadt ein leistungsfähiges und facettenreiches Konzertwesen ermöglichte.¹⁰⁶ Brahms' erstes Auftreten in Krefeld war überaus erfolgreich,¹⁰⁷ so dass er in den folgenden Jahren gern an diesen Ort zurückkehrte und fortan mit den Krefelder Familien von Beckerath und von der Leyen freundschaftlich verbunden blieb.¹⁰⁸

Rudolf von der Leyen war es auch, der Brahms am 13. Juni 1884 darauf hinwies, dass mit dem Schütz-, Bach- und Händeljahr 1885 ein „Jubiläum in unserer Concertsaison“ bevorstehe, das „recht würdig und schön auszustatten“ sei. Den Auftakt der Ereignisse bildete jedoch das 50-jährige Stiftungsfest des Krefelder Singvereins, das Ende Januar 1885 mit einer zweitägigen Feier gebührend begangen werden sollte, und von der Leyen verband hiermit die Frage:

„Werden Sie uns, liebster Freund, die große Freude machen und zu dem Jubiläum unserer Gesellschaft am 27. Januar herüberkommen? Das ist unser Lieblingsgedanke, und wenn ich auch weiß, daß Sie heute noch nicht fest zusagen werden und können, froh wären wir schon, wenn Sie uns wenigstens die Hoffnung ließen. [...] Für den 28. Januar haben wir eine fröhliche, gemüthliche Nachfeier in Aussicht genommen, eine kurze musikalische Unterhaltung soll dem Abendessen vorauf gehen [...]“.¹⁰⁹

Als Brahms am 23. Juni 1884 aus Müzzuschlag antwortete, „sobald der neue Kalender zu haben ist, merke ich den 27. Januar mit einem schönen, rothen Strich an!“,¹¹⁰ dürfte ihm der Gedanke schon nicht mehr allzu fern gelegen haben, eine in den Rahmen der erwähnten „Nachfeier“ passende eigene Komposition beizusteuern. Bereits in den 1870er Jahren hatte Brahms eines der Tafellieder Joseph von Eichendorffs in seine eigenhändige Textsammlung übernommen¹¹¹ – nun sah er einen geeigneten Anlass gegeben, das Gedicht, einen humoristischen Trinkspruch, in Musik zu setzen.

Die Vertonung selbst erfolgte vermutlich innerhalb einer Zeitspanne von etwa fünf Wochen, sofern man unterstellt, dass Brahms erst nach der Antwort an von der Leyen, also nach dem 23. Juni 1884, an die Ausführung der Komposition ging. Andererseits war die Niederschrift der Partitur abgeschlossen, als er am 31. Juli seinen Sommeraufenthalt in Müzzuschlag für zwei Tage unterbrach und nach Wien reiste.¹¹² Bei dieser Gelegenheit ließ Brahms mehrere Manuskripte von Werken, die ihn zuletzt beschäftigt hatten, bei Billroth zur Weiterleitung an den Kopisten William Kupfer zurück – darunter auch das Autograph des *Tafelliedes op. 93b*.¹¹³

Publikation

Die erste Erwähnung des neuen Werkes gegenüber Simrock fiel in einem vermutlich auf den 19. August 1884 zu datierenden Brief, in dem Brahms ankündigte: „Mein Kopist ist fleißig und schreibt alles mögliche für Sie – und andere. Sopran= und Alt=Lieder [*Op. 94, 95*], vier Soloquartette mit Klavier [*Op. 92*], Chorlieder [*Op. 93a*], Gesänge für Alt mit Bratsche [*Op. 91*], einen lustigen sechsstimmigen Chor mit Klavier [*Tafellied op. 93b*]“.¹¹⁴ Rund drei Wochen später, am 8. September, sandte Brahms dann von Müzzuschlag aus seinem Verleger „ein Paket Noten“, zu dessen Inhalt auch die Partiturabschrift und spätere Stichvorlage des *Tafelliedes* gehörte; schon jetzt wies er darauf hin, dass zu diesem Werk noch „eine Widmung (Krefelds Vereins-Jubiläum)“ folgen werde.¹¹⁵ Brahms wartete zu diesem Zeitpunkt offensichtlich noch auf Nachricht von Musikdirektor Grüters, den er mit den Worten angeschrieben hatte:

„Wie nennt sich nun aber Ihr Verein? ‚Der Konzertgesellschaft gewidmet‘ klingt sehr langweilig, Liedertafel heißt aber Ihr Männerchor? Also, wenn die Herrschaften die Widmung überhaupt genehmigen wollen – was schreibe ich auf den Titel?“¹¹⁶

¹⁰⁴ Klusen/Stoffels/Zart, Krefeld, S. 95.

¹⁰⁵ Der diesbezügliche Brief Rudolf von Beckeraths (1833–1888) vom 8. Juli 1879 an Brahms ist auszugsweise wiedergegeben bei Stephenson, Beckerath 2000, S. 18 f.

¹⁰⁶ Zu August Grüters (1841–1911) und seiner Tätigkeit als Chorleiter und Dirigent der Konzertgesellschaft in Krefeld siehe Klusen/Stoffels/Zart, Krefeld, S. 23–27.

¹⁰⁷ „Der Jubel des Publikums war unbeschreiblich.“ (Beckerath, Erinnerungen, S. 82).

¹⁰⁸ Gemeinsam mit Rudolf von der Leyen (1851–1910) unternahm Brahms im Mai 1884 seine vierte Italienreise. Nähere Schilderungen von Brahms' Beziehungen zu seinem Krefelder Freundeskreis, zu dem auch oben erwähnter Alwin von Beckerath („Onkel Alwin“, 1849–1930) zählte, finden sich im Rahmen folgender Publikationen: von der Leyen; Stephenson, Beckerath 2000; Gustav Ophüls: *Erinnerungen an Johannes Brahms. Ein Beitrag aus dem Kreis seiner rheinischen Freunde*. Berlin 1921 (Reprint Ebenhausen bei München 1983).

¹⁰⁹ Von der Leyen, S. 63 f.

¹¹⁰ Ebenda, S. 65.

¹¹¹ In Brahms' autographen Textsammlung (vgl. die Beschreibung der Textquelle, S. 152 f., außerdem Bozarth, *Lieder Inventory*, S. 111, und BraWV, Anhang Vb, Nr. 1, S. 745) folgt auf das *Tafellied* (als nächster tatsächlich vertonter Text) Karl Candidus' *Tambourliedchen*, das in Brahms' Vertonung als *Op. 69 Nr. 5* bereits 1877 im Druck erschien (vgl. Kalbeck III/2, S. 515; BraWV, S. 297 und 295).

¹¹² Ankündigung der Reise in einer Nachricht an Billroth vom 30. Juli 1884 (*Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 361).

¹¹³ Siehe auch Quellengeschichte, S. 157.

¹¹⁴ *Briefwechsel XI*, S. 68. Herausgeber Kalbeck erklärte den zitierten Brief als „Nachschrift vom 19. August 1884“ zu einem früheren Brief, den er allerdings fälschlich auf den „18. August 1884“ [recte: 10. August] datierte. Zur Korrektur des Datums vgl. die Ausführungen im Zusammenhang mit den *Quartetten op. 92*, oben, S. XXI, Anmerkungen 69 und 72.

¹¹⁵ *Briefwechsel XI*, S. 69.

¹¹⁶ Zitiert nach Kalbeck III/2, S. 516; mit mehrfach abweichendem Wortlaut auch bei Melsbach, S. 128. Brahms' (vermutlich undatierter) Brief an Grüters dürfte nicht allzu lange Zeit vor dem 8. September 1884 (Übergabe der Stichvorlage an Simrock) verfasst worden sein.

Grüters' Antwort, die zumindest dahingehend Klarheit geschaffen haben muss, dass es sich um den „Singverein“ handelte,¹¹⁷ brachte Brahms zu keiner Entscheidung, so dass er, als Simrock auf den Wortlaut der Dedikation drängte,¹¹⁸ am 22. September 1884 einräumte:

„Über die Widmung bin ich nicht im klaren. Denken Sie doch auch einmal und sagen, was Sie meinen. Ich frage heute in Krefeld an. ‚Dem Krefelder Singverein gewidmet‘ klingt mir so steif und langweilig.

‚Den Freunden in Krefeld zum 28ten Januar 1885‘ möchte mir besser gefallen. Aber geht das? Schickt sich das? Aber schickt es sich überhaupt, den ganzen liederlichen Witz drucken zu lassen!?“¹¹⁹

Seine abschließende Frage legte Brahms wohl ein wenig kokettierend an, denn an der Absicht, das *Tafellied* drucken zu lassen, dürften auch vorher kaum ernsthafte Zweifel bestanden haben. Ganz frei vom Nimbus eines Gelegenheitswerkes scheint das „lustige“ Chorstück aber für den Komponisten nicht gewesen zu sein, da er ihm schon in der Stichvorlage der Partitur die ungewöhnliche Opuszahl 93b zuwies, es so zu einer Art Parergon zu den *A-cappella-Chören op. 93a* machte und damit seinen Status als eigenständiges Werk gewissermaßen kaschierte.

Mit dem endgültigen Wortlaut der Widmung arrangierte sich Brahms letztlich erst, nachdem er in dieser Sache ein zweites Mal nach Krefeld geschrieben hatte. Wie Simrock gegenüber am 22. September 1884 angekündigt, wandte sich Brahms vermutlich noch am gleichen Tag an Grüters:

„Ich schrieb Ihnen schon, daß mir für das liederlich=lustige Tafellied die feierliche Widmung an einen Verein nicht gefallen will. Ich bin in Versuchung, auf den Titel zu setzen: ‚Den Freunden in Krefeld zum 28. Januar 1885‘. Nun ergeht an Sie die Bitte, doch selbst mit Ihrer Frau und etwa anderen so gescheiten Leuten zu überlegen, ob das geht, sich schickt, Ihnen gefällt, mißverstanden werden kann?! Es versteht sich, daß alsdann die Widmung nur etwa 2 Damen und 3 Herren angeht! meinerseits! Es kann aber weitere Teilnahme durchaus stattfinden, auch ohne Angabe von Namen und Adresse.“¹²⁰

Brahms bat Grüters um rasche Stellungnahme, denn „das Titelblatt macht immer viel Umstände und Simrock schreit!“¹²¹ Nachdem diese offensichtlich zustimmend ausgefallen war,¹²² bestätigte Brahms am 1. Oktober 1884 Simrock die favorisierte persönlich gehaltene Variante.¹²³

Wichtiger als die Widmung war im Hinblick auf den Notenstein die Bestimmung des gewünschten Papierformats. Simrocks etwas bürokratische Empfehlung des „Groß-Oktavo – französisch Format“¹²⁴ quittierte Brahms am 22. September kurzerhand mit der Aussage: „Das Format ist mir nicht Trüffelwurst, sondern Salami, also sehr Wurscht.“¹²⁵ Es blieb daher bei dem vorzugsweise für Klavierauszüge gebräuchlichen Papiermaß, mit der Folge, dass die Partitur des *Tafelliedes* mit der irreführenden Angabe *Clavier-Auszug* im Druck erschien. Erst nach Brahms' salopper Antwort auf die Frage zum Format leitete Simrock die Partiturbabschrift

an die Leipziger Stecherei Röder weiter. Auf der ersten Notenseite der Stichvorlage findet sich der mit 24/9.84. datierte, mehrfach unterstrichene Dringlichkeitsvermerk *Sofort!!! in 8 Tagen*. Es ist daher sehr wahrscheinlich, dass sich unter der „Korrektur“, deren erfolgte Rücksendung Brahms am 6. Oktober meldete,¹²⁶ auch schon ein Abzug der *Tafellied*-Partitur befand. Simrocks rasches Hinwirken auf die Drucklegung veranlasste Brahms am 22. Oktober anzunehmen: „und da sage ich nun gleich, daß das Tafellied doch nicht vor dem Januar erscheinen darf? Das wäre ja wohl der Widmung wegen nicht anständig?“¹²⁷ Sein Hinweis könnte zugleich ein Indiz dafür sein, dass inzwischen auch die Stimmen gestochen vorlagen.

Tatsächlich hielt Simrock, wie gewünscht, die anstehende Veröffentlichung zurück. Während ein Teil der Werke, deren Stichvorlagen zeitgleich am 8. September 1884 eingereicht worden waren, bereits im November 1884 in den Handel gelangte, ruhte das *Tafellied* über den Abschluss der Korrekturarbeiten hinaus im Vorstadium des Druckes. Dies geht auch aus Brahms' Brief vom 17. November hervor, in dem er Simrock um den Versand einiger Freixemplare der jüngsten Neuerscheinungen bat und im Fall des *Tafelliedes* ausdrücklich „einen Abzug“ zur Übersendung an Rudolf von Beckerath in Wiesbaden bestellte. Bei dieser Gelegenheit erhielt vermutlich auch Brahms selbst eine Art privaten Vorabzug des Erstdrucks, der zu seinem Handexemplar wurde.¹²⁸ Unterdessen war auch für die englische Überset-

¹¹⁷ Das Antwortschreiben ist nicht überliefert.

¹¹⁸ „Sagen Sie mir bitte [...] wie lautet die Dedikation zu op. 93b für Krefeld?“ (*Simrock-Brahms Briefe*, S. 198 [Brief vom 20. September 1884]).

¹¹⁹ *Briefwechsel XI*, S. 71. Mit den Worten „Ich frage heute in Krefeld an.“ kündigte Brahms also die nochmalige Anfrage an.

¹²⁰ Zitiert nach *Melsbach*, S. 128, dort ohne Datum.

¹²¹ Ebenda.

¹²² Das Antwortschreiben von Grüters ist nicht überliefert.

¹²³ Siehe *Briefwechsel XI*, S. 73. Die Widmung, so gab Brahms zu überlegen, „steht wohl am besten oben?“

¹²⁴ „[...] sagen Sie mir doch, ob's Ihnen genehm ist, daß wir zu op. 93b den Klavierauszug in Oktavo (*Groß-Oktavo* – französisch Format, vide Parzenlied) stechen? Ich meine, es ist handlicher? Sind Sie aus irgendeinem Grunde anderer Ansicht und für Quarto, so wird's natürlich Quarto: Sie haben nur zu schreiben: ‚Oktavo‘ oder ‚Quarto‘.“ (*Simrock-Brahms Briefe*, S. 198 [Brief vom 20. September 1884]).

¹²⁵ *Briefwechsel XI*, S. 71.

¹²⁶ „Die Korrektur ist abgegangen.“ (ebenda, S. 73). Konkret zu belegen ist allerdings nur, dass die Rücksendung die Abzüge zu den *Sechs Liedern und Romanzen op. 93a* enthielt. In seinem Brief widerrief Brahms eine zuvor im Korrekturabzug angegebene Änderung in *Der bucklichte Fiedler op. 93a Nr. 1*.

¹²⁷ Ebenda, S. 75. Wortlaut korrigiert nach Briefmanuskript (*US-Wc*, Sammlung Whittall; im Druck: „Das wäre jawohl [sic!] der Widmung wegen nicht anständig?“).

¹²⁸ „Da ich mir die Quartette (*op. 92*) hier noch nicht gekauft habe – ! so schicken Sie mir nur von allem 2 Exemplare. Sonst bitte ich, freundlichst zu schicken: Alles an Frau Schumann, Stockhausen, Marxsen, Herzogenberg und Kirchner, *op. 91, 94 und 95* an Fräulein Hermine Spies, Wiesbaden, *op. 91* und, bitte ich, einen Abzug von *93b* an Rudolf Beckerath in Wiesbaden (Adolfsallee).“ (*Briefwechsel XI*, S. 80). Zum Vorabzug-Handexemplar (Quelle E_{II}) siehe unten S. 154f. (Quellenbeschreibung), S. 157 (Quellengeschichte) und S. 158 (Quellenbewertung).

zung des Vokaltexes gesorgt worden; nach der Erstauflage, die Brahms zuliebe nur den Originaltext enthielt, erschienen alle Folgeauflagen von Partitur und Stimmen zweisprachig mit deutscher und englischer Textunterlegung.¹²⁹

Vor Weihnachten 1884 wurden dann offensichtlich einige erste Partiturrexemplare an ausgewählte Adressaten verschickt. So richtete von der Leyen am 29. Dezember einen Silvestergruß an Brahms und bekräftigte darin, im Krefelder Freundeskreis sei „die Dankbarkeit und Freude wegen Ihres (jetzt unseres) herrlichen Tafelliedes eine allgemeine.“¹³⁰ In der Stille der Weihnachtstage habe ich Ihre neuen Werke mit Herzensfreude studiert [...].¹³¹ Auch Brahms selbst, der sich im Dezember 1884 für einige Zeit zu Konzertauftritten in Norddeutschland aufhielt, dürfte ein offizielles Erstdruck-Exemplar erst kurz vor Weihnachten bei seiner Rückkehr nach Wien vorgefunden haben.¹³² Am 21. Januar 1885, eine Woche vor dem Stiftungsfest und einen Tag vor seiner Abreise nach Krefeld,¹³³ gab er bei Simrock eine Nachbestellung auf und fand dabei lobende Worte über die Ausstattung des Druckes: „Das Modenbild ist so exquisit, daß ich gern um noch 1 oder 2 Exemplare bitten möchte! Es ist mir gleich geraubt.“¹³⁴

Erste Aufführung

Am 1. Oktober 1884 setzte Brahms Clara Schumann über das bevorstehende Krefelder Jubiläum in Kenntnis; „[...] – da muß ich wohl mit jubeln, trinken und Musik machen.“¹³⁵ Die Feierlichkeiten, an deren Durchführung Brahms dann auf alle drei Arten beteiligt war, wurden am 27. Januar 1885 mit dem 4. Abonnementskonzert der Konzertgesellschaft eröffnet, das unter seiner Leitung stand und als Hauptwerke die 3. *Symphonie* und den ersten Chor des *Triumphliedes* bot.¹³⁶ Am Tag darauf folgte jene Festveranstaltung des Singvereins, die Brahms im Juni 1884 durch von der Leyen bescheiden als „fröhliche, gemüthliche Nachfeier“ angekündigt worden war.¹³⁷ Der künstlerische Rahmen, der ursprünglich nur eine kurze musikalische Unterhaltung vor dem Abendessen hatte bieten sollen, „wuchs sich“, wie Kalbeck treffend bemerkte, „dann ebenfalls zu einem Konzert mit gemischtem Programm aus.“¹³⁸ Die Feier als Ganze war dreiteilig angelegt und bestand aus Konzert, Festmahl und der szenischen Aufführung von Felix Mendelssohn Bartholdys Liederspiel *Die Heimkehr aus der Fremde*. Den dokumentierten Programmen zufolge gehörte das *Tafellied* nicht zu den offiziellen Konzertbeiträgen,¹³⁹ was in Brahms' Sinne lag, denn dass ihm eine zwanglose Einbettung dieses Werkes in den Festverlauf vorgeschwebt hatte, ließ er schon in seinem bereits zitierten ersten Brief an Grüters erkennen:

„Dann wollte ich nur erwidern, daß allerdings mancherlei von mir erscheint, das wohl für Ihren lustigen Abend interessieren könnte. Außer Liedern kommen nämlich auch Soloquartette mit Klavier, Chorlieder, zwei Gesänge für Alt, Bratsche und Klavier (was ich dem Hofpianisten R. v. d. Leyen ausdrücklich zu sagen bitte). – Nun kommt aber auch ein kleines Stück, zu dem ich auf den Titel setzen

möchte, daß es für Ihren lustigen Abend ist! Suchen Sie in den Gedichten von Eichendorff ein ‚Tafellied‘ ‚Gleichwie Echo frohen Liedern‘ usw. Das habe ich für sechsstimmigen Chor und Klavier komponiert und mir gedacht, daß es ganz hübsch wäre, wenn so noch ein Spruch auf die Damen: – die Geschichte gesungen würde; zum letzten Vers könnte alles mitsingen.“¹⁴⁰

¹²⁹ Als Verfasserin der englischen Übersetzung, die in der zweisprachigen Partitur wie auch in den Stimmen als „the only one authorized by the composer“ bezeichnet wird, ist (in Schreibvarianten) *Mrs. John P. Morgan of New-York* genannt.

¹³⁰ Brahms wurde daraufhin in Abwesenheit zum Ehrenmitglied des Krefelder Singvereins ernannt. In den Vereinsakten ist protokolliert: „In der Generalversammlung vom 30. Dezbr. 1884 wurde Herr Dr. Johannes Brahms in Wien, welcher zu dem am 28. Januar n. J. stattfindenden 50jährigen Stiftungsfeste des Singvereins eine besondere Composition widmete, einstimmig zum Ehrenmitglied ernannt.“ (*Müller-Reuter, Festschrift*, S. 39).

¹³¹ *Von der Leyen*, S. 67.

¹³² Nach Konzerten in Hamburg, Bremen und Oldenburg trat Brahms am 19. Dezember 1884 seine Rückreise nach Wien an (vgl. *Hofmann, Zeit-tafel*, S. 188).

¹³³ Ankündigung der Abreise von Wien im Schreiben vom 20. Januar 1885 an Rudolf von der Leyen (*von der Leyen*, S. 68).

¹³⁴ *Briefwechsel XI*, S. 86. Zum Begriff „Modenbild“ (sofern es sich nicht um eine verballhornende, nur Brahms und Simrock verständliche Wortprägung – vielleicht für „Notenbild“ – handelte): Die mit Weinlaub und -trauben ausgezierte Titelblatt-Lithographie des *Tafelliedes* könnte Brahms an die sogenannten „Bilderbogen“ erinnert haben, auf billigem Papier gedruckte, im 19. Jahrhundert weit verbreitete Gebrauchsgrafiken, die – ähnlich einem Kalenderblatt – meist nur einer kurzen mußevollen Betrachtung dienten. Beliebt waren etwa die *Neuruppiner Bilderbogen*; auf sie bezog sich Kalbeck, als er das Titelblatt des *Tafelliedes* mit dem Schlagwort „Neu=Ruppin!“ charakterisierte (ebenda, Anmerkung 2). Brahms' oben zitierte Bestellung weiterer Druckexemplare des *Tafelliedes* ist mit leiser Ironie zu verstehen, da er vorgab, das „Modenbild“, nicht die Komposition, begründe die Attraktivität der Ausgabe. Die Lesart „Modenbild“ konnte durch einen Vergleich mit dem Briefautograph (*A-Wgm*) eindeutig verifiziert werden. Frau Dr. Ingrid Fuchs sei für diese Auskunft gedankt.

¹³⁵ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 283.

¹³⁶ Faksimilierter Programmzettel bei *Stephenson, Beckerath 2000*, S. 61. Zu hören waren außerdem Kompositionen von Cherubini und Wagner sowie weitere Vokalwerke von Brahms (in der Reihenfolge ihrer Wiedergabe: *Op. 93a* sowie drei Sololieder: *Op. 71 Nr. 5*, *Op. 33 Nr. 5* und *Op. 72 Nr. 5*).

¹³⁷ *Von der Leyen*, S. 64.

¹³⁸ *Kalbeck III/2*, S. 517.

¹³⁹ Das Programm des einleitenden Konzertes ist (mehr oder weniger detailliert) wiedergegeben bei *Beckerath, Erinnerungen*, S. 85, und bei Theodor Müller-Reuter: *Fünfzig Jahre Musikleben in Krefeld. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Niederrheins*, Krefeld 1902 (= *Festschrift zur Feier des fünfzigjährigen Bestehens der Abonnementskonzerte in Krefeld*), S. 42, dort mit der Datierung „Mittwoch, 28. Januar 1886“ [recte: 1885]. Verzeichnet sind Werke von Brahms (*Op. 93a*, *Quartette op. 31*, *op. 64* und *op. 92*, *Liebeslieder-Walzer op. 52* – jeweils Auszüge), Mendelssohn, Schubert und Schumann. Als Ausführende werden Brahms am Klavier (bei den *Liebeslieder-Walzern* unterstützt von Grüters) sowie die Vokalsolisten Marie Fillunger, Auguste Hohenschild, Hermann von der Meden und Ernst Hungar genannt (vgl. auch *Hofmann, Chronologie*, S. 247 f.). Die *Krefelder Zeitung*, Jg. 1885, Nr. 23 (27. Januar 1885), brachte vorab eine Ankündigung des für „punkt 7 Uhr Abends“ angesetzten Konzertes.

¹⁴⁰ Vermutlich undatierter, vor dem 8. September 1884 verfasster Brief (vgl. oben, S. XXVII, Anmerkung 116), zitiert nach *Kalbeck III/2*, S. 516; bei *Melsbach* (S. 128) mit mehrfach abweichendem Wortlaut.

Als dann schließlich der Tag des 50-jährigen Stiftungsfestes heranrückte, blieb zum Einstudieren des Werkes nicht mehr allzu viel Zeit. Da Grüters' Chorproben in der Schlussphase wohl vor allem dem (am Vortag aufgeführten) anspruchsvollen *Triumphlied* gewidmet werden mussten, behalf man sich im Fall des *Tafelliedes* damit, „das durchaus nicht leichte Werk“ einem kleineren Auswahlchor zu überlassen.¹⁴¹ Nachdem die Konzertbeiträge zum Stiftungsfest¹⁴² verklungen waren und man sich dem Festmahl zugewandt hatte, wurden Reden gehalten, weitere kleinere Musikeinlagen gegeben und Dankesworte gesprochen, unter anderem von Brahms selbst. Das *Tafellied* fand an diesem 28. Januar 1885 im großen Saal der Krefelder Stadthalle seinen Platz gegen Ende des Festmahls, bevor die erwähnte Aufführung von Mendelssohns Liederspiel den eigentlichen Abschluss bildete.¹⁴³ Der letzte ausgebrachte Toast des Abends war, wie die *Krefelder Zeitung* festhielt, ein „in humorvollster Weise den Damen gewidmetes Hoch“;¹⁴⁴ vielleicht erklang der *Dank der Damen* – so der Untertitel des *Tafelliedes* – als direkte Erwiderung darauf. Brahms selbst begleitete am Klavier die erste Aufführung seiner Jubiläumsgabe, mit der er *Den Freunden in Crefeld* seine Reverenz erwies.

Am übernächsten Tag, dem 30. Januar 1885, schloss sich noch, wiederum unter Mitwirkung von Brahms, eine Kammermusik-Soiree an, bei der auch die mehrfach genannten, neu erschienenen *Gesänge für Altstimme, Viola und Klavier op. 91* erklangen. Alwin von Beckerath fiel dabei der Violapart zu.¹⁴⁵ Dieser Sachverhalt ist insofern auch im Kontext des *Tafelliedes* von Interesse, als Brahms dessen autographen Niederschrift eingedenk seines Krefelder Aufenthaltes und speziell wohl dieser kammermusikalischen Zusammenkunft nachträglich eine Widmung – *Alwin und Mariechen / u. einigen Andern* – sowie ein Notincipit hinzufügte, das die ersten beiden Takte der Violastimme aus *Gestillte Sehnsucht op. 91 Nr. 1* und den Wortlaut (*war sehr schön am 29^e [sic!] Jan: 85.*) zeigt.¹⁴⁶

Frühe Rezeption

„Reizend lustig und graziös ist das Tafellied; man sollte kaum glauben, daß es möglich ist, das aus dem etwas altmodischen Text zu machen; es reiht sich dies Sextett ebenbürtig an das Goethesche Tanzlied an aus Deinen ersten Soloquartetten [*Op. 31 Nr. 1*], ein Stück, welches mich immer wieder elektrisiert, so oft ich es höre. Das ‚Tafellied‘ ist noch lustiger [...]“.¹⁴⁷

Mit diesen Worten würdigte Billroth als der erste, der Anfang August 1884 das Autograph zu Gesicht bekam, die musikalische Umsetzung der Eichendorff'schen Vorlage. Einige Zeit später schloss Simrock das *Tafellied* in diejenigen Werke mit ein, über die er am 20. September 1884 an Brahms schrieb: „Wie herrlich ist alles, was Sie schickten! Man weiß nicht, wo anfangen, wenn man drüber reden wollte [...]“.¹⁴⁸ Ihren persönlichen „Dank einer Dame für Ihr liebenswürdiges Tafellied“ übermittelte Elisabeth von Herzogenberg am 13. Februar 1885: „Was haben Sie da wieder einmal für einen glücklichen

Griff getan, und welcher Zauberer hilft Ihnen, die Gedichtsammlungen immer am rechten Ort aufschlagen, wo's noch hübsche musikalische Ausbeute gibt.“¹⁴⁹ Kalbeck resümierte schließlich in direktem Bezug zur Krefelder Aufführung:

„Seinem besonderen Zweck entsprach das ‚Tafellied‘ vollkommen und wird auch einem allgemeineren immer entsprechen, wenn es gilt, in bunter Tafelrunde die Trias Wein, Weib und Gesang trinkend, liebend und singend zu feiern.“¹⁵⁰

Subjektive Urteile dieser Art können nicht darüber hinwegtäuschen, dass das *Tafellied* als Gelegenheitskomposition eine Randerscheinung in Brahms' Schaffen geblieben ist. Wie die Auswertung historischer Musikzeitschriften und -zeitschriften aufzeigt,¹⁵¹ fand das Werk in der Nachfolge, genaugenommen sogar schon mit der Rezeption der Krefelder Uraufführung, ein nur geringes Echo in der musikalischen Öffentlichkeit. Überraschen-

¹⁴¹ Melsbach, S. 128.

¹⁴² Vgl. S. XXIX, Anmerkung 139.

¹⁴³ Detaillierte Auskunft über den gesamten Festverlauf gibt die *Krefelder Zeitung* (Jg. 1885, Nr. 27 [31. Januar 1885]) in ihrem Bericht *Die fünfzigjährige Jubiläumsfeier des Singvereins*; vollständig, jedoch mit kleineren Abweichungen wiedergegeben auch bei Müller-Reuter, *Festschrift*, S. 40–42.

¹⁴⁴ *Krefelder Zeitung*, Jg. 1885, Nr. 27 (31. Januar 1885).

¹⁴⁵ Ankündigung des Konzertes ebenda, Nr. 23 (27. Januar 1885), als „Dritter Kammermusik-Abend am Freitag, den 30. dss., 7¼ Uhr, im Theatersaale der Stadthalle, gegeben von Musikdirektor Aug. Grüters und Concertmeister Rich. Barth unter gütiger Mitwirkung des Herrn Dr. Joh. Brahms.“ Auf dem Programm standen vor allem Werke von Brahms, darunter die *1. Cellosonate op. 38*, das *2. Klaviertrio op. 87* und, wie oben erwähnt, die *Gesänge op. 91* (vgl. Hofmann, *Chronologie*, S. 248). Bei letzteren übernahm die Altistin Auguste Hohenschild den Vokalpart, Brahms begleitete sie und Alwin von Beckerath am Klavier. Die Aufführung am 30. Januar 1885 gilt als die früheste öffentliche Wiedergabe der *Gesänge op. 91* (vgl. BraWV, S. 375, Beckerath, *Erinnerungen*, S. 85, und von der Leyen, S. 70).

¹⁴⁶ Zur Widmung vgl. Quellenbeschreibung (Quelle A), S. 153 mit Anmerkung 161. Auf das von Brahms (aus der Erinnerung heraus) mutmaßlich einen Tag zu früh angesetzte Datum im Widmungsvermerk (*29^e Jan: 85.*) wies bereits Beckerath, *Erinnerungen* (S. 85) mit der schlichten Richtigstellung „(Das Datum war der 30.)“ hin. Von der Leyen (S. 70) nennt als Datum des Kammermusikabends indirekt und irrtümlich den 29. Januar 1885; an jenem Abend war, wie wiederum bei Beckerath, *Erinnerungen* (S. 85) zu erfahren ist, „der ganze Kreis“ einschließlich Brahms zu Gast bei dem Krefelder Musikfreund Alfred Molenaar. Letztlich ist wohl nicht völlig auszuschließen, dass auch dort die neuen *Gesänge op. 91* musiziert wurden. Brahms' Zeitangabe (*war sehr schön am 29^e Jan: 85.*) wäre dann nicht notwendigerweise ein Irrtum.

¹⁴⁷ Billroth-Brahms Briefwechsel, S. 363.

¹⁴⁸ Simrock-Brahms Briefe, S. 198 f. Simrock hob einige Werke namentlich hervor, nicht jedoch das *Tafellied*. In seinem Brief vom 4. September 1884 erklärte er die von Brahms angekündigten Nova im Halbscherz zu Petitesse, indem er – auch im Hinblick auf das nahende Opus 100 – schrieb: „Ich ‚erwarte‘ überhaupt, daß Sie außer den Sopran- und Alt-Liedern, den Solo-Quartetten mit Pianoforte, den Gesängen für Alt mit Bratsche und dem lustigen sechsstimmigen Chor noch etwas ‚Solides‘ liefern!“ (ebenda, S. 197).

¹⁴⁹ Briefwechsel II, S. 56.

¹⁵⁰ Kalbeck III/2, S. 517.

¹⁵¹ Zum *Tafellied op. 93b* wurden durch die Forschungsstelle Kiel systematisch ausgewertet: *AMz*, *NZfM* und *Signale*, jeweils die Jahrgänge 1885–1902.

derweise kommen selbst die *Crefelder Zeitung* und die *Niederrheinische Volkszeitung* in ihrer recht ausführlichen Berichterstattung über die Singvereinsfeier nicht über die bloße Nennung des *Tafelliedes* hinaus,¹⁵² bei dem es sich doch immerhin um das Jubiläumsgeschenk eines renommierten Künstlers handelte. Obwohl die späteren, insgesamt sehr seltenen Konzertwähnungen¹⁵³ nur den Bereich der öffentlichen Musikpflege repräsentieren, spiegeln sie doch, so ist zumindest anzunehmen, die tatsächlich erfahrene Rezeption in der Tendenz realistisch wider. Denn anders als die Soloquartette erlangte das *Tafellied* für die häusliche Musikpraxis vermutlich keine allzu große Bedeutung; schon die ausdrücklich für chorische Besetzung bestimmte Sechsstimmigkeit stand einer weiteren Verbreitung in familiärem Rahmen eher entgegen. Einschränkend dürfte sich trotz Kalbecks Prophezeiung auch der anlassbezogene und sogar recht spezielle Zuschnitt des Gedichttextes ausgewirkt haben. Offenbar war es selbst Ende des 19. Jahrhunderts, als das bürgerliche Laienchorwesen mit seiner Vorliebe für zeremonielle Fest- und Huldigungsszenarien noch in seiner Blüte stand, nicht selbstverständlich, ein musikalisches Tafellied in die Programme von Chorkonzerten einzureihen, wenn dazu ein konkreter Bezug, wie in Krefeld, nicht wirklich gegeben war. Brahms' *Tafellied*, von dem Partitur und Stimmen immerhin mehrere Druckauflagen erlebten, ist heute weithin aus der musikalischen Praxis verschwunden.

Zigeunerlieder für vier Singstimmen und Klavier opus 103

Entstehung

Bei Angaben zur Entstehung der *Zigeunerlieder op. 103* stieß die ältere wie die jüngere Brahmsforschung schnell an ihre Grenzen, denn die überlieferten Quellen und Dokumente ließen so gut wie keine konkreten Rückschlüsse zu. Entsprechend vage ist daher auch die in McCorkles *Brahms-Werkverzeichnis* genannte Zeitspanne „Winter 1887/88“,¹⁵⁴ die sich auf Kalbecks nicht näher belegte Behauptung gründet, Brahms habe die Liederreihe „nach einem Budapester Winterausfluge in Wien niedergeschrieben“. ¹⁵⁵ Ob sich diese Konzertreise, die den Komponisten vom 18. bis 23. Dezember 1887 nach Ungarn geführt hatte,¹⁵⁶ ursächlich auf Entstehung oder Fertigstellung der *Zigeunerlieder* auswirkte, bleibt indes eine spekulative und nicht mehr zu klärende, letztlich aber auch unerhebliche Frage. Die Tatsache, dass Brahms in einem undatierten, vermutlich in den ersten Märztagen 1888 verfassten Brief an Elisabeth von Herzogenberg mit Bezug auf die *Zigeunerlieder* anmerkte, sie würden „hier im kleinen Kreise gern gesungen und gehört“, ¹⁵⁷ ließ allerdings an Kalbecks Datierung Zweifel aufkommen, konnte doch „die Bekanntheit der Lieder im weiteren Brahms-Umfeld“, so der Einwand von Siegfried Kross, „nicht von heute auf morgen entstanden sein“.¹⁵⁸

Eine etwas genauere entstehungsgeschichtliche Orientierung wurde im Rahmen der vorliegenden Edition möglich durch die Auffindung und Auswertung eines kleinen, in der Brahmsforschung bislang nicht bekannten Briefkonvoluts: der meist kurzen, notizartigen Schriftstücke von Brahms an den Wiener Kaufmann Hugo Conrat, der – mit oder ohne Absicht – zum Initiator der *Zigeunerlieder op. 103* wurde.¹⁵⁹ Conrat war offenbar in Kontakt zu Brahms getreten, nachdem im Sommer 1887 im Verlag Rózsavölgyi (Budapest) eine Edition mit dem Titel *Ungarische Liebeslieder* erschienen war – 25 für Singstimme und Klavierbegleitung arrangierte ungarische Volkslieder in deutscher Sprache, auf deren Titelblatt Hugo Conrat als Übersetzer der

¹⁵² So war in der *Crefelder Zeitung* (Jg. 1885, Nr. 27 [31. Januar 1885]) zu lesen: „Es folgten hierauf [= auf Brahms' Hochruf auf Grüters] zwei Gesänge für dreistimmigen Frauenchor, mit Begleitung des Pianoforte zu 4 Händen von Ernst H. Seyffardt, op. 11, welche von dem Frauenchor in der bekannten mustergültigen Weise zur Geltung gebracht wurden. Gleiches kann gesagt werden von dem später noch vortragenen Tafellied für sechsstimmigen gemischten Chor mit Pianoforte von J. Brahms op. 93 b.“ Nicht minder beiläufig vermeldete die *Niederrheinische Volkszeitung* (Jg. 1885, Nr. 24 [30. Januar 1885]): „Während der Tafel erklang noch manches schönes [sic!] Lied. Herr Brahms hatte zu der Feier dem Verein ein Tafellied für sechsstimmigen gemischten Chor, Herr Ernst Seyffardt zwei Frauenchöre gewidmet.“

¹⁵³ Für den Zeitraum 1885–1902 sind in den ausgewerteten Periodika (vgl. S. XXX, Anmerkung 151) lediglich zwei Konzertwähnungen für 1886 (Basel, Wien) und eine für 1896 (München) zu lokalisieren (*Signale*, Jg. 44, Nr. 64 [November 1886], S. 1017; Jg. 45, Nr. 5 [Januar 1887], S. 71; Jg. 54, Nr. 12 [Februar 1896], S. 181). Darüber hinaus ist aus dem *Musikalischen Wochenblatt* (Jg. 17, Nr. 20 [13. Mai 1886], S. 253) von einem reinen Brahms-Konzert am 9. April 1886 in Hamburg zu erfahren, bei dem der Cäcilienverein auch „das famose, originelle sechsstimmige Tafellied mit Clavierbegleitung“ zur Aufführung brachte. Brahms wirkte bei diesem Konzert verschiedentlich als Klavierbegleiter und Dirigent mit. Zu hören waren unter anderem das *Schicksalslied op. 54* und die *4. Symphonie op. 98* (vgl. *Hofmann, Chronologie*, S. 257 f.).

¹⁵⁴ *BraWV*, S. 418.

¹⁵⁵ *Kalbeck IV/1*, S. 95.

¹⁵⁶ Vgl. *Hofmann, Zeittafel*, S. 202.

¹⁵⁷ *Briefwechsel II*, S. (172–)173. Brahms' Brief, den Herausgeber Kalbeck ergänzend auf „Wien, Februar 1888“ datierte, dürfte erst kurz vor dem 6. März 1888 verfasst worden sein. An diesem Tag setzte Elisabeth von Herzogenberg – vermutlich als unmittelbare Reaktion auf Brahms' Schreiben – einen bereits vom 16. Februar 1888 stammenden, „in meiner Mappe altgewordenen Briefembryo“ (ebenda, S. 175) fort, den sie dann allerdings erst am 9. März mit einer dritten Briefsequenz zum Abschluss brachte (ebenda, S. 179–181).

¹⁵⁸ Siegfried Kross: *Johannes Brahms. Versuch einer kritischen Dokumentar-Biographie*, Bd. 2, Bonn 1997, S. 972. Seine Annahme, die *Zigeunerlieder* seien „bereits im 2. Thuner Sommer 1887“ entstanden, konnte Kross allerdings nicht mit triftigen Argumenten stützen.

¹⁵⁹ Das im Privatbesitz befindliche Konvolut (*Brahms-Conrat Briefe*) umfasst insgesamt 30 Briefdokumente von Brahms' Hand aus dem Zeitraum zwischen 1888 und 1897. Es handelt sich dabei um Mitteilungen an Hugo Conrat (eigentlich Cohn, 1856–1906) und – mehrheitlich – an dessen Frau Ida (1857–1938). Der heutigen Besitzerin der Briefe, die ungenannt bleiben möchte, sei für die freundlich gewährte Einsichtnahme herzlich gedankt. Eine Studie des Herausgebers über Brahms' Beziehungen zu Hugo und Ida Conrat einschließlich der Veröffentlichung der genannten Schreiben ist beabsichtigt.

Liedtexte verantwortlich zeichnete.¹⁶⁰ Die von Conrat präsentierte Sammlung weckte Brahms' Interesse so sehr,¹⁶¹ dass er daraus zum Zwecke der eigenen Vertonung eine Auswahl von 15 Volksliedtexten traf: Elf Lieder fasste er im Zyklus der *Zigeunerlieder op. 103* zusammen, die übrigen vier gingen später (unter derselben Bezeichnung) in die *Sechs Quartette op. 112* ein.¹⁶² Aus dem so geknüpften Kontakt entwickelte sich zwischen Brahms und Conrat ein persönlicher und bald auch freundschaftlicher Austausch.¹⁶³

Die frühesten erhaltenen Mitteilungen von Brahms an Conrat stammen von Anfang Februar 1888 und lassen – so sporadisch und unkonkret sie im einzelnen sind – erkennen, dass sich die *Zigeunerlieder op. 103* zu diesem Zeitpunkt in einem noch relativ frühen Entstehungsstadium befanden. So war der Wortlaut der Liedtexte, der bei Brahms mehrfach von Conrats Übersetzungen abweicht,¹⁶⁴ augenscheinlich noch nicht in allen Details festgelegt. Brahms suchte diesbezüglich offenbar eine Art Arbeitsgespräch mit Conrat, an den er am 4. Februar 1888 schrieb: „Wenn es Ihnen nicht ungele-

gen ist, nehme ich mir Morgen (Sonntag) nach 12 Uhr die Freiheit Sie aufzusuchen.“¹⁶⁵ Dass hierbei Textfragen und Änderungswünsche im Vordergrund gestanden haben dürften, lässt sich aus einem undatierten Brief vermuten, in dem Brahms an Conrat appellierte: „Sie überschütten mich mit Versen! Ich danke bestens aber ich bitte inne zu halten! – Weiteres lieber mündlich, vielleicht Sonntag bei Ihnen oder gelegentlich bei mir. Ich bin viel zu Hause – doch nicht grade zu bestimmten Stunden. Nochmals aber herzl. Dank für Ihren freundlichen Eifer!“¹⁶⁶

Noch im Februar 1888 brachte Brahms die Komposition der *Zigeunerlieder* mit der Niederschrift der autographen Partitur zum vorläufigen Abschluss. Theodor Billroth war wahrscheinlich der erste, dem ein Blick auf das neue Werk vergönnt war; Brahms übersandte ihm das Partiturmanuskript als Beilage zu einer zwar undatierten, doch recht sicher im Februar 1888 verfassten Mitteilung.¹⁶⁷ Die Hauptarbeit an den *Zigeunerliedern*, so lässt sich resümieren, fiel demnach in den Februar 1888, auch wenn nicht gänzlich auszuschließen ist, dass

¹⁶⁰ *Ungarische Liebeslieder. / 25 ungarische Volkslieder für mittlere Stimme. / Die Clavier-Begleitung von / ZOLTÁN NAGY. / In's Deutsche übertragen von HUGO CONRAT.* Weitere Ausführungen, so auch zum (nicht sicher zu identifizierenden) Autor der Klavierbegleitung, in der Beschreibung der Textquelle, S. 158 f. der vorliegenden Edition. Hinsichtlich der Liedübersetzungen war Conrat nur eine Art Co-Autor, da er auf Vorarbeiten der beiden Kindermädchen seiner Töchter zurückgreifen konnte. Die Entstehungsumstände der Liedtexte, über die in der Brahmsliteratur lückenhafte oder – in Bezug auf Namen – ungenaue Angaben kursieren, können mit Hilfe der unveröffentlichten, für die vorliegende Edition ausgewerteten Lebenserinnerungen von Conrats jüngster Tochter, der Kunsthistorikerin Dr. Erica Tietze-Conrat (1883–1958), präzisiert werden. (*Tietze-Conrat, Erinnerungen.* Das 78-seitige, maschinenschriftliche Typoskript befindet sich im Besitz von Frau Kristin Matschiner, Wien, der für die Bereitstellung der Quelle herzlich gedankt sei.) Demnach waren die Liedtexte (für Hugo Conrats eigene Veröffentlichung) gleichsam in drei Schritten zustande gekommen: Die Basis legte Erica Conrats Kindermädchen, die des Lesens und Schreibens unkundige Ungarin Victoria von Szalay („Vicki“), indem sie den Inhalt der ungarischen Lieder in deutscher Sprache paraphrasierte. Marie Witzel („Fräulein Witzel“, in anderen Quellen auch „Witzl“), das Kindermädchen der beiden älteren Conrat-Töchter Lili und Ilse, brachte die Sinn-Übersetzungen zu Papier, welche daraufhin von Hugo Conrat dichterisch überarbeitet und in Versmaß und Reime gefasst wurden. Vgl. *Tietze-Conrat, Erinnerungen*, S. 3; *Schauffler, Brahms*, S. 96, dort fälschlich mit der Namenkontraktion „Marie Szalay“. Kalbeck zitierte zur Erläuterung der Zusammenhänge einen Brief von Marie Brüll an Julie Kalbeck: „Fräulein Witzl, eine gebürtige Ungarin, hatte nämlich Herrn Conrat, in dessen Hause sie gewesen war, auf die Originale der Lieder aufmerksam gemacht, sie aus dem Ungarischen ins Deutsche übersetzt, und Herr Conrat bosselte dann daraus die Verse.“ (*Kalbeck IV/I*, S. 95).

¹⁶¹ „Er [Conrat] legte seine Arbeit dem Meister der ‚Ungarischen Tänze‘ zur Begutachtung vor. Brahms fand Gefallen an der Sache und Person des Übersetzers [...]“ (ebenda, S. 96).

¹⁶² Zu den *Zigeunerliedern op. 112* Nr. 3–6 siehe die Ausführungen im Rahmen der vorliegenden Edition.

¹⁶³ Brahms wurde in der Folgezeit ein häufig und gern gesehener Gast bei Hugo und Ida Conrat (Wien I, Walfischgasse 12). Gemeinsame Unternehmungen wie Mittagsmahle, Ausflüge und musikalische Zusammenkünfte sind verschiedentlich belegt, so vor allem durch Brahms' selbst (*Brahms-Conrat Briefe*) und in den Aufzeichnungen Richard Heuberger (Nachweise über *Heuberger*, S. 187). Der Pianist Artur Schnabel, als Jugendlicher wiederholt an diesen Unternehmungen beteiligt, ge-

dachte der kammermusikalischen Treffen auf humoristische Art: „Brahms war an diesen Sonntagnachmittagen häufig zugegen. Meist saß er in der Bibliothek, die durch einige Räume vom Musikzimmer getrennt war, und las. Gewöhnlich standen die Türen der Zimmerflucht weit offen, und falls es ihn interessierte, hätte er durchaus der Musik lauschen können. Ob er es tat oder nicht, entzieht sich meiner Kenntnis. Dreißig oder vierzig Jahre später las ich zu meiner Verblüffung, er habe es getan. Diese Geschichte ist noch immer in Umlauf. Ihre Quelle kenne ich nicht, und ich möchte, daß Sie wissen, daß nicht ich es war, der sie aufgebracht hat.“ (Artur Schnabel: *Zwölf autobiographische Vorlesungen, gehalten 1945 vor Musikstudenten der University of Chicago*; zitiert nach Artur Schnabel: *Aus dir wird nie ein Pianist*, Hofheim 1991, S. [28–]29; Originalausgabe: *My life and music*, London 1961). An den Salons im Hause Conrat nahm zeitweise auch die junge Alma Schindler (spätere Mahler-Werfel) teil; einen Eindruck von diesen Gesellschaften vermitteln ihre *Tagebuch-Suiten 1898–1902*, hrsg. von Antony Beaumont und Susanne Rode-Breymann, Frankfurt am Main 2002.

Brahms' freundschaftliche Beziehung zu den Conrats fand künstlerischen Widerhall auch in einer Arbeit der Bildhauerin Ilse Twardowski-Conrat (1880–1942), der ältesten Tochter Hugo und Ida Conrats. Zum Andenken an den Ursprung ihrer Bekanntschaft machte sie dem Komponisten eine Gipsplastik zum Geschenk, die einen fiedelnden Zigeuner mit einem Mädchen zeigt; die Figur zierte den Tisch in Brahms' Schlafzimmer (Abbildung z. B. in: *Ein Brahms-Bilderbuch*, hrsg. von Viktor von Miller zu Aichholz, Wien 1905, S. 81, Tafel XXI, Nr. 2; im Bildkommentar [S. 79] als „Trinkender [!] Zigeuner mit seinem Mädchen“ bezeichnet; vgl. auch *Kalbeck IV/I*, S. 97). Von Ilse Twardowski-Conrat stammt auch das Brahms-Monument auf dem Wiener Zentralfriedhof (1903).

¹⁶⁴ Zu den nicht unerheblichen Abweichungen siehe die Beschreibung der Textquelle, S. 159.

¹⁶⁵ *Brahms-Conrat Briefe*.

¹⁶⁶ Ebenda (Brief vermutlich von Anfang Februar 1888).

¹⁶⁷ „Beil.[age] ist wohl nach Deinem Geschmack?“ (*Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 423, Brief Nr. 251). Das Schreiben ist undatiert, wurde aber wohl in nicht allzu großem zeitlichen Abstand zu jener (nicht näher bezeichneten) gemeinsamen Unternehmung mit Billroth verfasst, die in Brahms' Kurznachricht vom 2. Februar 1888 angesprochen wird („Ich komme, jedoch vermutlich so beiläufig zum Trauermarsch!“; ebenda, Brief Nr. 250). In seiner folgenden Mitteilung (Nr. 251) dankte Brahms für die in Aussicht gestellte „so baldige [...] Wiederholung“ dieser Unternehmung, wobei er für die Zeitrelation die Worte „wie neulich“ benutzte.

sich Brahms tatsächlich schon früher, etwa seit seiner Ungarnreise im Dezember 1887, mit der Idee zu einer Liederreihe nach den von Hugo Conrat ins Deutsche übersetzten Volksliedtexten beschäftigt hatte.

Publikation

Die später als Partitur-Stichvorlage verwendete Kopistenabschrift der *Zigeunerlieder op. 103* nahm Simrock Anfang Mai 1888 bei einem Besuch in Wien persönlich in Empfang. Brahms schrieb dazu am 5. Mai 1888 an Clara Schumann: „Mit den Zigeunerliedern ist es einstweilen nichts. Simrock ist hier, und ich habe sie mir abschwatzen lassen. Ich hätte wieder und wie gewöhnlich den Wunsch gehabt, Du mögest sie vorher sehen – aber es ist vielleicht besser so.“¹⁶⁸ Allem Anschein nach händigte Brahms seinem Verleger bei gleicher Gelegenheit auch die Stichvorlage zu den Stimmen aus.¹⁶⁹ Schon bei diesem Zusammentreffen muss es auch zu der Vereinbarung gekommen sein, den *Zigeunerlieder*-Quartetten eine vom Komponisten anzufertigende Bearbeitung für eine Singstimme und Klavier an die Seite zu stellen sowie außerdem Theodor Kirchner mit der Einrichtung von Klavierarrangements zu zwei und zu vier Händen zu beauftragen.¹⁷⁰ Auf die drei Bearbeitungen kam Simrock am 23. Mai 1888, zurück in Berlin, wieder zu sprechen:

„Und dann: ich brächte gerne – wenn Sie nichts dagegen einwenden – die einstimmige Ausgabe – ‚hoch‘ und ‚tief‘ – gleichzeitig mit dem Original (Herbst) und den übrigen Arrangements (Solo etc.)[...] Möchten Sie jene mir wohl jetzt – im Laufe Juni – machen?“¹⁷¹

Brahms antwortete am 31. Mai 1888: „Die Einstimmigen können Sie haben und noch andre dazu.“¹⁷² Im nächsten Brief vom 2. Juni kündigte er seinem Verleger aus Thun an: „Am 10ten von Bern schicke ich die Einstimmigen.“¹⁷³ Simrocks Vorschlag hingegen, Original und Bearbeitung zeitgleich erscheinen zu lassen, lag nicht in Brahms' Sinn:

„Sehr wünsche ich und meine ich, daß die einstimmigen Ungrischen nicht gleich erscheinen sollten! Ein Jahr oder ½ Jahr später! Sie würden entschieden den Quartetten schaden; sie sehen so erbärmlich aus, daß niemand das Original verlangen wird.“¹⁷⁴

Simrock lenkte ein und schrieb am 7. Juni 1888:

„Einverstanden wie Sie es wünschen: die einstimmigen ‚Ungarischen‘ sollen erst im Frühjahr – etwa April – Mai – nachkommen. Haben hätte ich sie nur gern jetzt, da ich (wahrscheinlich) mit allerhand Zutatsachen – zugleich auch dies mit hineinnehmen könnte – aber wegen Preis (Umfang) etc. – kalkulieren lassen muß.“¹⁷⁵

Brahms stellte daraufhin nochmals die Übersendung des Gewünschten in Aussicht.¹⁷⁶ Bezüglich des Autorenhonorars bedurfte es Simrocks dreimaliger Anfrage,¹⁷⁷ ehe Brahms am 13. Juni 1888 erklärte: „Die Zigeunerlieder sind ja wohl so was wie die Liebeslieder [*Op. 52, Op. 65*] – nur erheblich miserabler! Danach können sie ja denn behandelt, d. h. taxiert werden!“¹⁷⁸ Brahms' Honorar für die Quartette und deren einstimmige Bear-

beitung dürfte demnach in der Größenordnung von insgesamt 2000 Talern (6000 M.) gelegen haben.¹⁷⁹ Erst über einen Monat nach Aushändigung der Stichvorlagen waren damit die Rahmenbedingungen für das neue Verlagswerk in allen Punkten bestimmt. Die verlegerische Arbeit selbst war aber noch im Mai 1888 eingeleitet worden.¹⁸⁰ Als Brahms nachträglich kleinere Änderungswünsche anbringen wollte, vergewisserte er sich zunächst über den Fortgang, indem er am 31. Mai an Simrock schrieb: „Mir aber könnten Sie eine große Freude machen, wenn Sie mit einem Wort sagten, daß die Vierstimmigen noch nicht beim Stechen sind!?!?“¹⁸¹ Da dies tatsächlich noch nicht der Fall war,¹⁸² ließ Brahms am 8. Juni seine Korrekturen durch Simrock an Lektor Robert Keller übermitteln, in dessen Händen sich die Stichvorlagen befanden: „Keller ist so gut und revidiert einige notierte Kleinigkeiten in den Quartetten!“¹⁸³

¹⁶⁸ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 343. Der Formulierung nach schien Simrock ein wenig auf die Aushändigung der Manuskripte gedrängt zu haben, möglicherweise deshalb, weil Brahms am 6. Mai 1888 zu mehrmonatigen Auslandsaufenthalten (Italien, Schweiz) aufbrach (vgl. *Hofmann, Zeittafel*, S. 204–206).

¹⁶⁹ Auf diese Stichvorlage bezog sich Brahms, als er in einem späteren Brief vom 16. Juli 1888 Simrock gegenüber anmerkte: „Jedes nötige Ausstechen der Teile (namentlich in den Stimmen) war angegeben.“ (*Briefwechsel XI*, S. 190).

¹⁷⁰ Die Anfertigung der Arrangements gab Simrock dann vermutlich ohne weitere Vermittlung oder Einflussnahme durch Brahms direkt bei Kirchner in Auftrag (vgl. auch S. XXXVf. mit Anmerkung 200).

¹⁷¹ *Simrock-Brahms Briefe*, S. 210.

¹⁷² *Briefwechsel XI*, S. 184. Die von Brahms avisierten „noch andre[n]“ einstimmigen Lieder waren die 1889 erschienenen *Lieder op. 105–107*. Simrock antwortete: „[Auf die] ‚Zigeuner‘ freue ich mich und noch mehr, wenn Sie noch andere Lieder dazulegen? Ganz herrlich ist das.“ (*Simrock-Brahms Briefe*, S. 211; undatierter Brief).

¹⁷³ *Briefwechsel XI*, S. 185.

¹⁷⁴ Ebenda, S. 185 f. (Brief vom 5. Juni 1888).

¹⁷⁵ *Simrock-Brahms Briefe*, S. 212.

¹⁷⁶ „Morgen von Bern schicke ich [die Einstimmigen].“ (*Briefwechsel XI*, S. 189 [Brief aus Thun vom 8. Juni 1888]).

¹⁷⁷ Am 23. Mai 1888 erkundigte sich Simrock erstmals bei Brahms, was er für die *Zigeunerlieder* „gutzuschreiben habe“ (*Simrock-Brahms Briefe*, S. 210); zwei Nachfragen folgten am 10. und am 12. Juni: „Bitte, sagen Sie mir doch bestimmt mit Nächstem, was ich für op. 103 [...] Ihnen gutschreibe?“ (ebenda, S. 215); „Und was ich für op. 103 gutschreiben soll, bitte ich nochmals gütigst zu sagen: ich schlafe schlecht, wenn in meinen Büchern was fehlt.“ (ebenda).

¹⁷⁸ *Briefwechsel XI*, S. 190.

¹⁷⁹ Im Fall der *Neuen Liebeslieder-Walzer op. 65* erhielt Brahms für die originale Fassung für vier Singstimmen und Klavier wie für die Fassung für Klavier zu vier Händen (ohne Gesang) jeweils ein Honorar von 1000 Talern (vgl. *BraWV*, S. 278). Für die *Sechs Quartette op. 112* (1891) und die *13 Kanons op. 113* belief sich seine Honorarforderung auf insgesamt 6000 M. (siehe *BraWV*, S. 449, sowie S. XLVII im vorliegenden Band).

¹⁸⁰ So lässt Simrocks Formulierung vom 23. Mai 1888, dass er an den *Zigeunerliedern* Freude „gehabt hatte“ (*Simrock-Brahms Briefe*, S. 210), darauf schließen, dass das Partiturmanuskript nicht mehr in seinen Händen war.

¹⁸¹ *Briefwechsel XI*, S. 184. Die Angelegenheit war Brahms wichtig, denn in der Nachschrift zu diesem Brief heißt es noch einmal: „Einstweilen grüße schön und bitte um ein Wort wegen der Quartette.“

¹⁸² „Sehr schön, daß die Ungrischen noch nicht beim Stechen sind!“ (ebenda, S. 188 [Brahms' Brief vom 5. Juni 1888]).

¹⁸³ Ebenda, S. 189.

Die Arbeit der Stecher setzte dann in der zweiten Junihälfte 1888 ein, wobei der Chronologie der Plattennummern zufolge offenbar mit den Stimmen begonnen wurde.¹⁸⁴ Einige Zeit später, Mitte Juli 1888, erhielt Brahms den Korrekturabzug zum Partitur-Erstdruck. Ungewöhnlich verärgert zeigte er sich angesichts gewisser Eigenmächtigkeiten im Stichbild der Partitur, mit denen sich, wie Brahms unterstellte, Verlag und Stecherei über die ursprünglichen Angaben in der Stichvorlage hinweggesetzt hatten. Gerade bei der Edition der *Zigeunerlieder* war es ihm ein Anliegen gewesen, den Notentext möglichst komprimiert anzulegen und die meist mehrstrophigen Lieder nicht unnötig auszustechen, sondern sie durch Verwendung von Wiederholungszeichen übersichtlicher und praktikabler zu halten. Nun aber ließ der gestochene Korrekturabzug der Partitur in manchen Fällen das genaue Gegenteil erkennen, und Brahms wandte sich am 16. Juli 1888 missgestimmt an Simrock:

„Ich [...] klage über die Ungrischen und das Streckbett, worauf die gespannt sind.

Man kann keine bessere und sorgsamere Stichvorlage geben, als ich diesmal. Jedes nötige Ausstechen der Teile (namentlich in den Stimmen) war angegeben. Sie aber werden sich vorlügen, es sei alles nach meinen Angaben gemacht, ich hätte nur aus Trägheit oder Vergeßlichkeit versäumt, in der Partitur 5tens zu wiederholen, was ich in vier Stimmen fleißig getan! Zum Überfluß sprachen wir in Wien von den Liebesliedern [*Op. 52, Op. 65*], und wie die Stimmen derselben unbequem zu gebrauchen, der vielen ¶ wegen. Jetzt drucken Sie diese ¶ wohl auch dem Klavierspieler aus? Bei Nr. 3 der Ungrischen ist das Ausstechen bloß überflüssig und unnötig; bei Nr. 4, 9 und 10 aber sinn- und geschmacklos. Es sieht wirklich albern aus, wenn kleine viertaktige Perioden viermal ansetzen. Jetzt ist natürlich nichts zu machen, die Einteilung hätte sich gleich nach der Vorlage richten müssen, und so brauchen Sie sich zweitens nicht einzureden, daß es nicht anders gegangen wäre.“¹⁸⁵

Simrock leitete das Schreiben – vermutlich mit der Bitte um Stellungnahme – an seinen Lektor Robert Keller weiter, der am 24. Juli 1888 aus seinem Schweizer Urlaubsort Weesen vermeldete:

„Bei meiner gestrigen Ankunft hier fand ich Ihren Brief nebst Einlage von *Brahms*. Dieser Brief von *Brahms* ist nur für Jemand begreiflich, der aus Erfahrung weiß, in welche Stimmungen der Mensch durch langes Regenwetter in der Schweiz getrieben werden kann. Für die sachlichen Beschwerden darin habe ich kein Verständniß.“¹⁸⁶

Im Folgenden nahm Keller zu den seiner Meinung nach unbegründeten oder doch zumindest übertriebenen Vorwürfen von Brahms ausführlich Stellung und rechtfertigte sein eigenes Handeln wie auch das der Stecherei, indem er Simrock weiter darlegte:

„An ¶ fehlt es weder in Partitur noch Stimmen, u. wo hin und wieder einmal ein kurzer Theil ausgestochen ist, dann ist es einer mit einer Abänderung am Schluß[,] die ein 1^{ma} ¶ 2^{da} nöthig macht. Bei einer Nummer hat Roeder bemerkt, daß das Ausstechen nothwendig wäre, um den halben Bogen zu vermeiden. Ich selbst habe keine Bestimmung von *Br.* geändert, hatte auch nicht den Auftrag dazu. Ich

sollte keine Stichvorbereitung machen, keine Vergleichung von Part.[itur] u.[nd] St.[immen] betreffs Uebereinstimmung der Einrichtung anstellen, da Alles bereits von *Br.* ganz genau u. detaillirt besorgt sei.

Ich sollte nur überall Stichnoten eintragen, wo *Br.* es wünschte, dabei fand sich daß ein oder 2 mal eine kurze Reprise in der Partitur ausgestochen werden musste, um ein sicheres Ablesen zu ermöglichen u[.] dem Dirigenten das Kopfzerbrechen zu ersparen darüber, ob die Wiederholung eines Mittelstückes oder des Ganzen gemeint sei, denn das war bei manchen Nummern auf das erste Sehen recht zweifelhaft. Jedenfalls ist nach meiner Ansicht der Stich v[.] Part. u[.] St. derart, daß sich kein Mensch über Papierverschwendung, aber auch nicht über unklare Zusammenhänge zu beschweren haben wird. Ich werde auch an Brahms ein paar Worte darüber schreiben.“¹⁸⁷

Als Kernpunkt seiner Ausführungen, die zu Simrocks Beruhigung dienen sollten, versicherte Keller, die Stichvorlagen ergäben „nichts für Röder Belastendes“ und resümierte: „Ich halte die Ausgabe für sehr gut.“ Der Überzeugungskraft seiner Worte sicher, ließ Keller das Schreiben humoristisch enden, wobei er Brahms' eigene Formulierung aufgriff:

„Das ‚Streckbett‘ ist gut! Man kann sich ruhig darauf legen, ohne durch Schmerzen zu dem Geständniß gebracht zu werden, daß die Ausgabe schlecht sei. Statt zu gestehen, wird man einschlafen.“

Über die von Keller genannten pragmatischen Erwägungen hinaus, erwies sich die Partitur-Einrichtung auch unter einem ganz konkreten Aspekt als recht vorausschauend angelegt: Durch das (zweifache) Ausstechen von Wiederholungsteilen wurde vermieden, dass bei zweisprachiger Textunterlegung vier Textzeilen unter jeder Singstimme platziert werden mussten. Brahms hingegen dürfte bei seinen Überlegungen vom einsprachigen Prototyp des Erstdrucks ausgegangen sein, ohne die möglichen Auswirkungen für die 2. Auflage zu bedenken, für die üblicherweise die Erstdruck-Platten mit nachträglich inkorporierter englischer Textunterlegung verwendet wurden. Auch im Fall der *Zigeunerlieder op. 103* gab es von der Partitur eine kleinere Erstauf-

¹⁸⁴ Als Brahms für die *Lieder op. 105* und *op. 106* einige Änderungen und Ergänzungen erwog und am 29. Juni 1888 Keller in der Hoffnung anschrrieb, „daß m. neuen Lieder noch nicht beim Stecher sind“, scheint Keller die Anfrage irrtümlich auf die im Stich befindlichen *Zigeunerlieder* bezogen und Brahms entsprechend geantwortet zu haben, denn dieser stellte am 4. Juli klar: „Es handelt sich nicht um die ungrischen sondern um spätere Lieder.“ (*Brahms-Keller Correspondence*, S. 120 und 122). Die Plattennummer der *Zigeunerlieder*-Partitur ist 9026, die der Stimmen 8979. Für die Vermutung bei *Hofmann, Erstdrucke* (S. 219), die Stimmen seien auch vor der Partitur – möglicherweise im August 1888 – im Druck erschienen, finden sich allerdings keine Belege.

¹⁸⁵ *Briefwechsel XI*, S. 190 f. Die Korrekturabzüge der Stimmen werden in Brahms' Korrespondenz mit Simrock nicht explizit erwähnt.

¹⁸⁶ Der hier und in den beiden anschließenden Zitaten nahezu vollständig wiedergegebene Brief ist unveröffentlicht. Für die Überlassung einer Briefkopie danke ich Wolfram M. Burgert (Itingen/Basel-Land), dem Besitzer des Originals.

¹⁸⁷ Das von Keller angekündigte Schreiben an Brahms ist im Druck der *Brahms-Keller Correspondence* nicht enthalten.

lage, die nur den deutschen Originaltext enthielt und vorzugsweise für die private Verwendung im Umkreis des Komponisten bestimmt war, sowie deutsch-englische Folgeauflagen für den Musikalienhandel; die Stimmen dagegen erschienen offenbar von der 1. Auflage an mit zweisprachiger Textunterlegung.¹⁸⁸

Zunächst aber hatte Brahms – noch bevor sein Beschwerdebrief zu Kellers Kenntnis gelangt war – die Korrekturabzüge am 18. Juli 1888 ohne einen weiteren Kommentar an Simrock zurückgesandt.¹⁸⁹ Ganz war sein Ärger noch immer nicht verflogen, als er drei Tage später auf die aus seiner Sicht nicht mehr korrigierbare Angelegenheit zurückkam: „Dann bitte ich auch nochmals, daß Sie die Ungrischen und ihren Stich nicht durch nachträgliches Ändern und Umstechen verderben, einen Teufel mit dem andern austreiben. Ich glaube nicht, daß sich was machen läßt.“¹⁹⁰

Tatsächlich verzichtete Simrock auf einen Neustich und brachte die *Zigeunerlieder* in der von Brahms monierten, letztlich aber tolerierten Form zum Druck. Bis zur Veröffentlichung der ersten Exemplare verstrich dabei relativ viel Zeit. So muss Brahms vermutlich in den letzten Augusttagen 1888 für ein von ihm in Erwägung gezogenes Zusammentreffen mit Clara Schumann in Berchtesgaden noch (Vor-)Abzüge bei Simrock erbeten haben,¹⁹¹ die er aber am 6. September wieder abbestellte, nachdem Clara ihre unmittelbar bevorstehende Abreise gemeldet hatte.¹⁹² Zeitgleich mit den *Zigeunerliedern* wurde auch die Publikation der *Chorgesänge op. 104* und der *Lieder op. 105–107* erwartet, weshalb Brahms am 24. September erste Wünsche zum Versand von Freixemplaren bekanntgab: „Wenn die neuen Sachen fertig sind, möchten Sie wohl an die betreffenden Dichter Exemplare besorgen? Conrat, Kalbeck und Reinhold besorge ich hier.“¹⁹³ Im selben Brief erkundigte er sich für Marie Fillunger mit Blick auf eine Frankfurter Aufführung anlässlich von Clara Schumanns 60-jährigem Künstlerjubiläum im Oktober 1888 mit drängenden Worten: „Frau Schumann bitte natürlich zu versorgen, und bitte, sagen Sie mir, wann Frau Schumann die *Zigeunerlieder* kriegt!?! Bitte!“¹⁹⁴ Am 29. September bat Brahms schließlich darum, „die neuen Sachen“ auch an das Ehepaar von Herzogenberg nach Nizza zu schicken.¹⁹⁵

Gleich Anfang Oktober 1888 müssen dann die ersten Druckexemplare von Partitur und Stimmen ausgeliefert worden sein, denn Marie Fillunger meldete bereits am 5. Oktober den Eingang der erwarteten Sendung.¹⁹⁶ Während Elisabeth von Herzogenberg am 13. Oktober aus Nizza für einen erhaltenen „Stoß Musik“, darunter die *Zigeunerlieder*, dankte,¹⁹⁷ lässt Brahms' Anfrage vom selben Tag an Simrock nicht eindeutig erkennen, ob er wirklich, wie zu vermuten ist, seine eigenen Belegexemplare schon erhalten hatte: „Haben Sie doch die Güte, mir auch zu sagen, wem Sie hier außer mir schicken. Ich könnte es natürlich auch sehr gut besorgen! Jedenfalls aber sagen Sie, ob Sie namentlich und was an Kalbeck und [Gustav] Walter direkt schicken. (Sonst gebe ich es.)“¹⁹⁸ Clara Schumann erklärte erst am 16. Oktober, die Novitäten „soeben“ erhalten zu haben.¹⁹⁹

Ob die versandten Partitur-Exemplare dem einsprachigen Erstdruck oder bereits der deutsch-englischen Zweitaufgabe zuzurechnen sind, lässt sich nicht mehr klären, da beide Auflagen offenbar in kurzem Abstand aufeinander folgten. In der Verlagsanzeige, die in der zweiten Oktober-Nummer der *Signale für die musikalische Welt* über die Neuerscheinung der *Zigeunerlieder* informierte, blieb die englische Textfassung unerwähnt; dass hier die gleichsam ‚offizielle‘ zweisprachige Auflage der Partitur beworben wurde, dürfte dennoch außer Frage stehen. In derselben Anzeige sind – neben den Stimmen – auch die beiden Bearbeitungen Theodor Kirchners für Klavier zu zwei und zu vier Händen ange-

¹⁸⁸ Entsprechende Angabe im *BraWV*, S. 420, und bei *Hofmann, Erstdrucke*, S. 219. Tatsächlich konnte eine Auflage der Stimmen ohne zusätzliche englische Textunterlegung (wie etwa beim *Tafellied op. 93b* oder bei den *Quartetten op. 92*) nicht nachgewiesen werden. Als Verfasserin der englischen Übersetzung wird in Partitur und Stimmen (in Schreibvarianten) *Mrs. John P. Morgan of New-York* genannt.

¹⁸⁹ „Ich habe gepackt! Ich schicke mit der Korrektur [der *Zigeunerlieder*] ein Heft ‚Gesänge für gemischten Chor‘ und wünsche, daß diese *op. 104* heißen [...]“ (*Briefwechsel XI*, S. 192).

¹⁹⁰ Ebenda, S. 193. Einen weiteren Seitenhieb verpasste Brahms seinem Verleger im Brief vom 18. August 1888: „Mit einiger Trauer denke ich an den enormen Preis, den Sie auf die Ungrischen setzen werden!“ Dass Brahms die Preisgestaltung ironisch als Folge des zweifachen Ausstechens auslegte, geht aus der angehängten Empfehlung hervor, Simrock möge etwa bei der *Sapphischen Ode op. 94 Nr. 4* „die Bemerkung beifügen: da das Lied doch gewöhnlich *da capo* gesungen würde, so wäre dies *d. c.* gleich ausgestochen, und koste das Lied jetzt 3 M. 50.“ (ebenda, S. 196).

¹⁹¹ Eine schriftliche Äußerung liegt nicht vor. Möglicherweise erfolgte die Bestellung mündlich bei dem Treffen mit Simrock in Bern, auf das sich Brahms' Mitteilungen vom 22. und 28. August 1888 beziehen (ebenda, S. 197).

¹⁹² „Ich säume nicht, Ihnen zu sagen, daß ich die Abzüge der Ungrischen usw. nicht gebrauche. (Hoffentlich sind sie noch nicht bestellt.) Frau Schumann ist bereits von Berchtesgaden fort, und nach Baden-Baden fahre ich nicht nach.“ (ebenda, S. 198). Zuvor hatte Clara Schumann am 2. September 1888 von Obersalzberg (Berchtesgaden) an Brahms geschrieben: „[...] das ist doch Pech! Acht Sommer waren wir nun hier, und Du kamst nie, und jetzt sitzen wir inmitten unsrer gepackten Koffer [...]“ (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 357).

¹⁹³ *Briefwechsel XI*, S. 199. Von Kalbeck stammte der Text des Chorliedes *Letztes Glück op. 104 Nr. 3*, von Christian Reinhold die Texte der Lieder *Auf dem See* und *Ein Wanderer op. 106 Nr. 2* und *Nr. 5*.

¹⁹⁴ Ebenda. Vgl. dazu Marie Fillungers Brief an Eugenie Schumann vom 1. Oktober 1888: „[...] ich hatte heute eine sehr nette Karte von Brahms[,] und Stockhausen hatte Brief von Simrock. Beide versprechen die Noten für die nächsten Tage.“ (*Fillunger-Schumann Briefe*, S. 168).

¹⁹⁵ *Briefwechsel XI*, S. 200.

¹⁹⁶ In einem Brief an Eugenie Schumann: „Die ‚Zigeuner Lieder‘ sind da und morgen kommen wir zum ersten male zusammen [...]. Ich habe nur die Sopranstimmen in Händen.“ (*Fillunger-Schumann Briefe*, S. 169 f.).

¹⁹⁷ *Briefwechsel II*, S. 198.

¹⁹⁸ *Briefwechsel XI*, S. 201.

¹⁹⁹ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 361. Clara Schumann monierte allerdings das Fehlen der Stimmen zu den *Zigeunerliedern* und bat Brahms, Simrock zum Nachsenden zu veranlassen, was Brahms am 19. Oktober 1888 tat: „Schließlich sei[e]n Sie so gut und schicken Sie die Stimmen zu den Ungrischen an Frau Schumann.“ (*Briefwechsel XI*, S. 202).

führt.²⁰⁰ Als letztes Glied des Werkkomplexes erschien im April 1889 – rund ein halbes Jahr nach der Originalausgabe, wie von Brahms gewünscht – die vom Komponisten selbst stammende Einrichtung von acht der elf *Zigeunerlieder* für eine Singstimme mit Klavier.²⁰¹

Erste Aufführungen und frühe Rezeption

Schon vor ihrer Publikation erlebten die *Zigeunerlieder op. 103* mehrere Aufführungen in privatem oder halböffentlichem Rahmen. Die beiden frühesten, von denen man nur durch Kalbecks Angaben weiß, fanden sehr bald nach Fertigstellung der Komposition statt – die erste im Februar 1888,²⁰² die zweite spätestens in den ersten Märztagen, da Brahms in einem undatierten, kurz vor dem 6. März 1888 verfassten Brief an Elisabeth von Herzogenberg erwähnte, die *Zigeunerlieder* würden „hier im kleinen Kreise gern gesungen und gehört“.²⁰³ Zu den beiden Aufführungen kam es – in Brahms' Anwesenheit – bei den sogenannten „Kipfeljause“, einer Art Kaffeekränzchen mit Musik, die reihum in verschiedenen bürgerlichen Häusern Wiens abgehalten wurden.²⁰⁴ Für die musikalische Umrahmung sorgte ein aus dem Kreis der Teilnehmer selbst formiertes Vokalquartett, und so ließen bei der früheren der beiden Kipfeljause Hofopernsänger Gustav Walter (Tenor), dessen Tochter

Minna (Sopran), Hermine Schwarz (Alt) und Max Kalbeck (Bass) die *Zigeunerlieder* wohl zum ersten Mal überhaupt erklingen. Marie Brüll, die Gastgeberin, fing die geistvolle Atmosphäre in einem Brief an Julie Kalbeck ein:

„Als das Herrlichste des vielen Herrlichen ist mir in Erinnerung geblieben: die erste Aufführung der ‚Zigeunerlieder‘. Und das war bei uns. Ich höre es noch: ‚Schönstes Städtchen in Alfeld ist Ketschkeket‘ [Op. 103 Nr. 6] und ‚Täusch mich nicht‘ [Nr. 7]. Ich höre Walters warmen Ton, Minnas helle Höhe, Herminens dunklen Alt und die schöne volle Stimme Ihres Mannes, der, blond und lustig, mit seinem Riesenzeigefinger taktierte. Brahms aber stand, blauäugig und prachtvoll, vor dem Quartett und hatte seine Freude an den Sängern und an sich.“²⁰⁵

Die nicht minder erfolgreiche Wiederholung der *Zigeunerlieder*, bei der auch Eduard Hanslick zugegen war, fand im Haus Gustav Walters statt. „Wieder und immer wieder“, so berichtete Kalbeck als Mitwirkender, „mußten wir die Lieder singen. Brahms war zufrieden, und Hanslick entzückt.“²⁰⁶ Kurze Zeit später konkretisierte sich auch die Absicht Billroths, die neue Liederreihe, die er bereits aus der autographen Partiturniederschrift kannte, bei einem Musikabend in seinem Haus vor größerer Gesellschaft zu Gehör zu bringen. Zu dieser Veranstaltung, die schließlich für den 24. März 1888 anberaumt wurde,²⁰⁷ fand am 15. März eine von

²⁰⁰ *Signale*, Jg. 46, Nr. 49 (Oktober 1888), S. 784. Kirchners Klavierbearbeitungen erhielten die Plattennummern 9027 (zweihändig) und 9028 (vierhändig), folgen also unmittelbar auf die Plattennummer 9026 der Partiturausgabe (vgl. *BraWV*, S. 420). Nach Erscheinen der Arrangements monierte Brahms am 31. Oktober 1888 einen Fehler „im vierhändigen op. 103 S. 15 Takt 12 ♯gis in der rechten Hand“ (*Briefwechsel XI*, S. 202); anstelle des geforderten ♯-Vorzeichens war fälschlich ein ♮ gestochen worden.

²⁰¹ Laut Verlagsanzeige in den *Signalen*, Jg. 47, Nr. 29 (April 1889), S. 464. Brahms' eigene Bearbeitung, in der die Nummern 8–10 der Originalausgabe ausgelassen sind, erschien in Ausgaben für hohe (Plattennummer 9046) und für tiefe (9047) Stimme (vgl. *BraWV*, S. 420). Von der Quartettfassung unterscheidet sich die Einrichtung für eine Singstimme durch verschiedentliche Modifikationen im Klaviersatz sowie durch einige tonartliche und kompositorische Veränderungen. So wurde beispielsweise Lied Nr. 7 für die hohe Ausgabe von Es-Dur nach E-Dur transponiert; Lied Nr. 1 verzichtet auf die Reprise des Anfangsteiles und endet abweichend vom Original im Pianissimo.

²⁰² Vgl. *Müller-Reuter, Lexikon-Nachtrag*, S. 213 mit Anmerkung. Die Monatsnennung dort geht auf eine persönliche Mitteilung Kalbecks zurück, dessen eigene Angaben zu den frühen Aufführungen (*Kalbeck IV/I*, S. 94 f.) aber durchweg undatiert sind.

²⁰³ *Briefwechsel II*, S. (172–)173. Zur Datierung des Briefes vgl. oben, S. XXXI, Anmerkung 157. Die zweite Aufführung blieb bei *Müller-Reuter, Lexikon-Nachtrag* (S. 213) unerwähnt.

²⁰⁴ Vgl. dazu Kalbecks Ausführungen: „Das Kränzchen wanderte von Haus zu Haus in der Runde, die Herren holten öfters ihre Frauen ab, und Brahms, der sich ihnen anschloß, sagte eines Tages scherzend zu Frau Marie Brüll: ‚Na ja, die Kuchen und die Rosinen gönnen sie uns Männern nicht. Unsereins darf sich nur sehnsüchtig die Finger schlecken.‘ Daraufhin wurden die Herren mit Brahms von den Damen feierlich zur Teilnahme eingeladen, Gustav Walter und seine Tochter Minna kamen hinzu, und es bildete sich, wie von selbst, ein Soloquartett sangeskundiger, geübter und treffsicherer Stimmen, das der Kipfeljause mit den musikalischen Weihen eine idealere Richtung gab. [...] Brahms und [Ignaz] Brüll begleiteten abwechselnd oder zusam-

men auf dem Klavier, und wir sangen alles, was uns vorgelegt wurde, flott a vista.“ (*Kalbeck IV/I*, S. 94).

²⁰⁵ Zitiert von Kalbeck, ebenda, S. 94 f. Bei Gelegenheit dieser Privataufführung sorgte Brahms dafür, dass auch eine der beiden Co-Autorinnen der deutschen Liedtextfassung zu Ehren kam; so schilderte Marie Brüll weiter: „Auf einmal rannte er [Brahms], wie aus der Kanone geschossen, in unser Kinderzimmer, zog unser nettes, feines, bescheidenes Fräulein Witzl heraus und brachte sie ins Musikzimmer. Sie mußte sich setzen und als ‚Urheberin‘ der Zigeunerlieder die Quartette anhören [...], und es ist so echt Brahms gewesen, daran zu denken und dem bescheidenen Mädchen die Ehrung zu bereiten.“ (ebenda, S. 95). Merkwürdigerweise findet dieses Ereignis keine Erwähnung in den *Erinnerungen an Johannes Brahms*, die Josephine Brüll, Tochter von Ignaz und Marie Brüll, 1916 niederschrieb und Ida Conrat widmete (unveröffentlichtes Manuskript, Stadtarchiv München, Nachlass Twardowski-Conrat; für die Bereitstellung einer Kopie danke ich Dr. Andreas Heusler).

²⁰⁶ Hanslick soll dabei Kalbeck gegenüber gescherzt haben, so werde „die Kritik zwar nicht mundtot, aber doch unschädlich gemacht.“ (*Kalbeck IV/I*, S. 95). Abweichend von der ersten Aufführung bei Brüll gehörte zum Solistenquartett diesmal Karoline von Comperz-Bettelheim anstelle von Hermine Schwarz. Diese wie auch die frühere Wiedergabe der *Zigeunerlieder* im Rahmen der Kipfeljause sind bei *Hofmann, Chronologie* nicht erwähnt.

²⁰⁷ In seinem Schreiben vom 15. März 1888 an Brahms sprach Billroth in Bezug auf die Terminfindung noch von dem Musikabend, „den Du uns für nächste Woche (Donnerstag oder Samstag) versprochen hast“ (*Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 424); ins Auge gefasst waren also der 22. und der 24. März. Dass man sich letztlich für den Samstag entschied (vgl. auch *Hofmann, Chronologie*, S. 272), wird durch die *Brahms-Erinnerungen* Richard Fellingings belegt, die für den 24. März 1888 folgende, auf Notizen aus Maria Fellingings verschollenem Tagebuch basierende Angabe enthalten: „Gesellschaft bei Billroth, herrliche Quartette von Br. (Zigeunerlieder)“. Für die Mitteilung des Wortlauts sowie Erläuterungen zu Richard Fellingings unveröffentlichten *Brahms-Erinnerungen* (Typoskript in *A-Wgm*, Sammlung Fellingner,

Brahms selbst geleitete Probe statt, zu der er am Vortag per Postkarte auch Hugo Conrat, den Übersetzer der Liedtexte, hinzulud: „Gehrtester Herr. Morgen Donnerstag ½ 12 Uhr haben wir eine kleine Probe bei Frau Caroline Gomperz, Kärnthnerring 3, 2¹ St. Wir sind ganz unter uns, aber falls Sie Lust u. Zeit haben zuzuhören, so sind Sie hierdurch höflichst u. freundlichst geladen!“²⁰⁸ Zu den Ohrenzeugen der Probe gehörte auch Billroth, der sich, begeistert von den „neuen Liebesliedern in ungarischer Weise“, noch am gleichen Tag an Hanslick wandte:

„Wir müssen darauf dringen, daß sie uns zweimal gesungen werden. Minna Walter sang unter Brahms’ festen Zügeln prächtig, reizend frisch und natürlich; die andern Stimmen (Walter, Karoline und Nigg²⁰⁹) sind ja nicht mehr frisch, doch alle sangen so musikalisch, und Brahms ist so warm dabei, daß es eine Freude ist. Die Hausmusik hat doch ihre Reize!“²¹⁰

Von der Probenarbeit hatte auch Maria Fellingner erfahren. In einem Brief vom 17. März 1888 ließ sie den Cellisten Robert Hausmann wissen:

„Brahms hat eine Art ungarisches Liederspiel für Quartett komponiert und studiert es gegenwärtig mit Walter, Minna Walter, Frau Gomperz-Bettelheim und Nick [sic!] ein und soll dasselbe nächstens bei Billroth mit wenigen Freunden von Brahms gemacht werden. Die Composition soll über alle Begriffe schön sein...“²¹¹

Hatte Brahms zuvor Billroth gegenüber vorgegeben, die *Zigeunerlieder* schienen ihm „doch recht unpassend für Deinen schönen Raum und den schönen Kreis darin!“²¹² so brachte der Musikabend dann doch den kaum je ernsthaft angezweiferten Erfolg für das Werk wie für den Komponisten. Noch unter dem Eindruck des Erlebten schrieb Billroth wohl Anfang April 1888 an Brahms’ Verleger Simrock:

„Zu den neuen ungarischen Liebesliedern unseres Freundes Brahms kann ich nur gratulieren; sie sind in sehr guten Stunden concipiert, und wurden neulich bei mir trefflich ausgeführt mit dem Meister am Clavier; es ging vortrefflich und machte doch den Eindruck, als würde es von allen Beteiligten eben geschaffen. Es giebt für mich keine größere Freude als diesen Genuß Brahms’cher Compositionen avant la lettre, oder wie Hanslick sagt des *jus primae noctis* der Brahms’schen Muse. Es gehört aber Wiener, und noch besser etwas ungarisches Blut dazu, wenn die Lieder auf den ersten Schlag wirken sollen.“²¹³

Von dem neuen Werk erlangte nun erstmals auch Clara Schumann Kenntnis, der Brahms in den Tagen vor dem 12. April 1888 mitteilte:

„Bei Billroth hatten wir einen sehr hübschen Abend, an dem Zigeunerlieder für Quartett mit Pianoforte von mir gesungen wurden. So eine Art ungarischer Liebeslieder. So schön gesungen und in so lustiger Gesellschaft hätte Dir das Zuhören wohl Vergnügen gemacht. Sonst möchten sie Dir zu fidel sein!“²¹⁴

Die Anspielung auf das Übermütig-Anzügliche der Liedtexte nutzte Brahms, um – wie so oft – ein wenig mit der Erwartung der Inakzeptanz und der vorgetäuschten Belanglosigkeit des neuen Werkes zu kokettieren, vor al-

lem auch gegenüber Elisabeth von Herzogenberg, der er die *Zigeunerlieder* als „einigen lustigen und übermütigen Unsinn“ erst ankündigte²¹⁵ und dann am 11. März 1888 in der Annahme zusandte, dass ihr die „so grell“ angelegte „Geschichte“ ungelegen komme und wohl sehr missfallen werde.²¹⁶ Elisabeth von Herzogenberg, die durch die Pflege ihres erkrankten, soeben operierten Mannes stark in Beschlag genommen war, reagierte knapp, aber freundlich: „Ihre lieben Lieder haben ihn [Heinrich von Herzogenberg] noch kurz vorher gefreut; schicken Sie wieder ’was. Bitte, was sind dies für Texte?

hier Bd. 2) danke ich Prof. Renate Hofmann und Archivdirektor Prof. Dr. Otto Biba herzlich. Auch bei *Fellinger, Klänge 1997*, S. 58, Anmerkung 227, ist der Musikabend für dieses Datum nachgewiesen. – Brahms’ undatierte Kurznachricht an Billroth mit den Worten „Also endlich! / Ich danke bestens und freue mich auf den 21.“ (*Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 423, Brief Nr. 252 mit Anmerkung) stand – anders als vom Herausgeber des Briefwechsels kommentiert – vermutlich nicht im Zusammenhang mit der hier angesprochenen Aufführung der *Zigeunerlieder*, sondern bezog sich auf ein Billroth’sches Hauskonzert am 21. Februar 1888, bei dem Brahms und die Sängerin Pauline Lucca mitwirkten (vgl. *Hofmann, Chronologie*, S. 271).

²⁰⁸ *Brahms-Conrat Briefe* (Postkarte vom 14. März 1888). Das Dokument weist als Besonderheit eine falsche Monatsziffer im Poststempel der Absendung auf. Dieser zeigt als Datum den 14. 2. [sic!] 1888, muss aber (wie der vom gleichen Tag stammende Stempel der Zustellung belegt) als 14. 3. [!] 1888 gelesen werden. Brahms schrieb die Karte, wie dem Zitat zu entnehmen ist, an einem Mittwoch, was nur auf den 14. März zutrifft. – Der von Brahms angebotene Besuch der Probe ist insofern bemerkenswert, als Hugo Conrat zum eigentlichen Hauskonzert offenbar nicht geladen wurde. Sein Name fehlt in der Liste der vorgesehenen Teilnehmer, die Billroth am 15. März 1888 Brahms mitteilte: „Zusammen 33 Personen, doch alle mit Feuereifer dabei. Kannst Du mir noch Künstler oder Kunstfreunde nennen, deren Gegenwart Du wünschst, so bitte ich darum. Ich möchte es Dir recht behaglich machen.“ Am selben Tag antwortete Brahms: „Das verspricht ja sehr hübsch und behaglich zu werden! Wenn mir irgendwas oder [-]wer einfällt, werde ich es melden [...]!“ (*Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 424f.).

²⁰⁹ Hermann Nigg (1849–1928), Maler und Sänger aus Wien.

²¹⁰ Zitiert nach *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. (424–)425, Anmerkung 2. Bei *Hofmann, Chronologie* (S. 271f.) wurde Billroths Schreiben offenbar dahingehend gedeutet, dass es noch eine (zusätzliche) Probe bei Billroth gegeben haben müsse; es sind daher für den 15. März 1888 zwei Proben verzeichnet: eine im Hause Gomperz und – sicher irrtümlich – eine bei Billroth.

²¹¹ Zitiert nach *Fellinger, Klänge 1997*, S. 58, Anmerkung 227.

²¹² *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 425 (Schreiben vom 15. März 1888).

²¹³ Auf „April 1888“ datierter Brief, unveröffentlicht. Herzlich gedankt sei Prof. Dr. Dr. Robert Pascall (Bangor/Nottingham) für den Hinweis auf die Existenz des Briefes und Dr. Jeffrey T. Cooper (Boston, MA/USA), dem Besitzer des Briefmanuskriptes, für die Überlassung einer Ablichtung.

²¹⁴ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 341 (auf „April 1888“ datierter Brief, den Clara Schumann am 12. April beantwortete; siehe ebenda, S. 341–343).

²¹⁵ *Briefwechsel II*, S. (172–)173 (Brief von Anfang März 1888; zur Datierung siehe oben, S. XXXI, Anmerkung 157).

²¹⁶ „Mit Inliegendem hätte ich Ihnen gern eine heitere Stunde gemacht. Ich fürchte aber, es ist mehr, als träte ich mit einem schlechten Witz in Ihr ruhiges, nicht heiteres Zimmer! Aber auch abgesehen davon, mißfällt Ihnen wohl die Geschichte sehr? Jedenfalls bitte ich – lassen Sie’s nur für sich dort sein!! Wenn Sie es zurückschicken, erwidere ich es jedenfalls mit irgend Kleinigkeiten, die nicht so grell sind!“ (*Briefwechsel II*, S. 182).

Oft klingt mir's in der Melodiebildung mehr Böhmisch=Dvořakisch als ungarisch.²¹⁷ Dass diese Charakterisierung nicht unbedingt als Auszeichnung zu verstehen war, ergibt sich aus einem späteren Brief Elisabeth von Herzogenbergs, in dem sie Clara Schumann in Bezug auf die *Zigeunerlieder* darlegte:

„[...] einige müssen sehr wirkungsvoll sein, am Schönsten sind wohl die zwei leidenschaftlichen Ersten u. das lieblich zarte *Es dur* [*Op. 103 Nr. 7*] auch das spassige in *G* [*Nr. 6*] muß vorzüglich wirken, eins u. das Andre wie die beiden *D dur* [*Nr. 3 und 5*] scheinen mir ein wenig Dworzakisch [sic!] unbedeutend – u. mit dem Schluß kañ ich mich gar nicht befreunden.“²¹⁸

Brahms gegenüber hob sie „Das *gmoll* ‚Horch, der Wind klagt‘ [*Nr. 8*]“ als „auch sehr besonders und lieb in der Färbung“ hervor.²¹⁹ Die Veröffentlichung des Quartettzyklus gab Elisabeth von Herzogenberg später Gelegenheit, ihre Bekanntschaft mit den Stücken, die sie sieben Monate zuvor als Manuskript in Händen gehabt hatte, aufzufrischen. „Welche Wonne, dies alles durchzunehmen und sich zuzueignen! Daß ich die *Zigeunerlieder* schon im Hauskleide sah, macht sie mir doppelt wert. Gönnten Sie mir öfter doch auch die Freude!“, schrieb sie am 13. Oktober 1888 aus Nizza an Brahms;²²⁰ von dort folgte am 28. Oktober noch eine ausführlichere Stellungnahme:

„Die *Zigeunerlieder* spiel' ich mir immer mehr ins Herz. Sie hatten ganz recht, als Sie damals merkten, daß ich für die Krankenstube noch nicht genug loslegen konnte, um sie recht zu genießen. Es ist ein herrlicher Zug in den Liedern: sie rauschen und pochen und stampfen und fließen dann wieder süß und schmeichelnd dahin. Wie geht's uns ab, hier in dem schönen Barbarennest so 'was nun unmusiziert lassen zu müssen; aber ich stell' mir's lebendig vor, wie das alles klingen und wirken muß, das glühende Leben in den beiden ersten Nummern, der reizende Humor in *Nr. 6*, die lieblich wehmütige Innigkeit im *Es dur* gleich darauf, dessen zweiter Teil mich zu Tränen rührt, dann das flüsternde *g moll* [*Nr. 8*] mit der absonderlichen Färbung – und wie glücklich zur rechten Zeit löst sich immer die Solostimme von dem Ensemble, wie erfrischend stimmt das wieder ein! Es muß eine Wonne sein, das schöne Werk recht fein, recht liebevoll ausführen zu können, und ich freue mich schon auf den nächsten Winter, wo mir hoffentlich auch solche Freuden wieder blühen!“²²¹

Auf ähnlich lakonische Weise, wie Brahms im März 1888 das neue Opus bei Elisabeth von Herzogenberg ins Gespräch gebracht hatte, antwortete er ihr nun am 3. November: „[...] auch über die *Zigeuner=Lieder* hätte ich nie erwartet, von Ihnen so Freundliches zu hören. Ich glaube indes lieber an einen Irrtum, als an Heuchelei, also besten, aber kürzesten Dank einstweilen.“²²²

Auch wenn alle bisher zitierten Zeugnisse der frühen Rezeption ausschließlich aus Brahms' engerem Freundes- und Bekanntenkreis stammen, so traten die *Zigeunerlieder* gleichwohl schon lange vor ihrer Publikation aus dem persönlichen Umfeld des Komponisten heraus. Bereits am 23. April 1888 kam es in Wien zur frühesten – wohl noch halböffentlichen – Aufführung.²²³ In einem Brief vom 5. Mai an Clara Schumann berichtete

Brahms, die *Zigeunerlieder* seien „neulich im Tonkünstler=Verein von einem ganz vortrefflichen Quartette gesungen [worden], da hättest Du Deine helle Freude gehabt.“²²⁴ Das von Brahms gerühmte und bei diesem Konzert von ihm selbst am Klavier begleitete Solistenquartett entsprach mit Minna Walter, Karoline von Gomperz-Bettelheim und Gustav Walter weitgehend der Besetzung bei Billroths Hausmusikabend einen Monat zuvor (24. März); allem Anschein nach war jetzt aber der Opernsänger Ludwig Weiglein an die Stelle des früheren Bassisten Hermann Nigg getreten, den Brahms ungeachtet dessen zur Hospitanz einer nachmittäglichen Probe am Aufführungstag einlud: „Hoffentlich paßt's auch den andern Herrschaften u. wenn ich nichts weiteres hören lasse dürfen wir also auch Sie um 3 Uhr Montag erwarten.“²²⁵ Durch eine Notiz in der Berliner *Allgemeinen Deutschen Musik-Zeitung* im Nachspann dieser Veranstaltung des Tonkünstlervereins erfuhr erstmals auch die überregionale Öffentlichkeit von der Novität:

„Joh. Brahms hat eine neue Komposition: *Zigeunerlieder* für gemischtes Quartett und Klavier vollendet, die an einem Produktionsabend des Wiener Tonkünstler-Vereins unlängst aufgeführt wurde. Das Werk bildet (so weit der Vergleich möglich) ein Pendant zu den ungarischen Tänzen, mit dem Unterschied jedoch dass die Melodien, wenn auch ungarischen Charakters, sämtlich original sind.“²²⁶

Nur wenige Tage nach dieser Aufführung leitete Brahms den ersten Schritt zur Veröffentlichung der

²¹⁷ Ebenda, S. 185 (Brief vom 25. März 1888).

²¹⁸ Unveröffentlichter Brief, Nizza, 9. November 1888 (*D-B*, Signatur: N. Mus. Nachl. K. Schumann 5, 178). Für den Hinweis auf diesen Brief und die Mitteilung des Wortlauts sei Dr. Antje Ruhbaum (Berlin) herzlich gedankt.

²¹⁹ *Briefwechsel II*, S. 190 (Brief vom 28. März 1888).

²²⁰ Ebenda, S. 198.

²²¹ Ebenda, S. 207 f.

²²² Ebenda, S. 214.

²²³ Vgl. Hofmann, *Chronologie*, S. 273. Müller-Reuter, *Lexikon-Nachtrag* (S. 213) nennt als Aufführungsort das „Klublokal des Tonkünstlervereins“. Entsprechend zu korrigieren ist die widersprüchliche Angabe Gustav Jenners, der in einem (wohl irrtümlich) auf den 22. April datierten Brief an Klaus Groth schrieb, er höre die *Zigeunerlieder* „Heute Abend [...] im Tonkünstler-Verein“; siehe Johannes Behr: *Johannes Brahms – Vom Ratgeber zum Kompositionslehrer. Eine Untersuchung in Fallstudien*, Kassel u. a. 2007 (= *Schweizer Beiträge zur Musikforschung*, Bd. 6), S. 266 mit Anmerkung 162.

²²⁴ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 343.

²²⁵ Unveröffentlichte Postkarte an Hermann Nigg, Wieden in Wien, 22. April 1888. Für die gewährte Einsichtnahme vor Verkauf der Postkarte danke ich Thomas Kotte (Kotte Autographs, Stuttgart), für die Erlaubnis zur auszugsweisen Veröffentlichung gilt mein Dank Zandra McMaster (Madrid), der heutigen Besitzerin des Autographs. – Dass Nigg zum Besuch der Probe geladen wurde, am Konzert selbst aber offenbar unbeteiligt war, erscheint widersprüchlich, doch ist die Mitwirkung Weigleins anstelle Niggs sowohl bei *May 1983 II* (S. 249) als auch bei Müller-Reuter, *Lexikon-Nachtrag* (S. 213) belegt; bei Hofmann, *Chronologie* (S. 273) hingegen ist Nigg als Interpret angeführt.

²²⁶ *AMz*, Jg. 15, Nr. 19/20 (Doppelausgabe, 11./18. Mai 1888), S. 196. Die Interpreten sind dort nicht genannt.

Quartette ein, indem er seinem Verleger die Stichvorlagen aushändigte.²²⁷ Simrock zeigte sich vom Inhalt des Manuskriptes überaus angetan und schrieb am 23. Mai 1888: „Zuerst aber will ich doch noch meiner Freude erwähnen, die ich, beim Spielen und Brummen in Ihren zigeunerischen Liebesliedern herum gehabt hatte. Es sind *entzückende Stücke!*“²²⁸ Anfang August 1888 stattete Brahms von Thun aus Simrocks Lektor Robert Keller an dessen erwähntem Urlaubsort Weesen einen mehrtägigen Besuch ab, in dessen Verlauf auch gemeinsam musiziert wurde, so unter anderem die *Zigeunerlieder*, vermutlich jedoch in der damals noch ungedruckten einstimmigen Fassung mit Klavier.²²⁹ Später gestand Keller in einem Brief an Brahms: „Man kriegt die Dinger nicht aus dem Sinn [...]“.²³⁰ Billroth, dem Simrock einen Vorabzug des Partitur-Erstdrucks der Quartettfassung geschenkt hatte, ließ den Komponisten am 22. August 1888 wissen: „Simrock hatte die große Güte, mir einen Abzug *avant la lettre* von Deinen ‚Zigeunerliedern‘ zu schicken. Ich bin ganz verliebt in dies Opus von Dir und ergötze mich oft an der Frische und Wärme dieser flotten Gesänge.“²³¹

Mit Erscheinen der Druckausgaben im Oktober 1888 nahm die öffentliche Rezeption der *Zigeunerlieder* ihren Ausgang, die zu einem der erfolgreichsten und zu Lebzeiten populärsten Werke von Brahms avancierten. Julius Stockhausen nahm den Quartettzyklus sogleich in sein Konzertrepertoire auf²³² und brachte ihn in Frankfurt am Main innerhalb von drei Wochen zwei Mal zur Aufführung: zunächst am 15. Oktober 1888 in einem nichtöffentlichen Hauskonzert anlässlich von Clara Schumanns 60-jährigem Bühnenjubiläum als Pianistin,²³³ dann am 4. November in einem von Stockhausen selbst veranstalteten öffentlichen Vokalkonzert; dazwi-

schen, am 31. Oktober 1888, waren die *Zigeunerlieder* – bei ihrer frühesten nachzuweisenden öffentlichen Aufführung – mit anderen Interpreten in Berlin zu hören.

Alle drei Veranstaltungen sind durch Briefe und zeitgenössische Berichte dokumentiert: So ließ die Sopranistin Marie Fillunger (genannt „Fillu“) am 5. Oktober 1888 im Hinblick auf das erwähnte Hauskonzert zu Ehren Clara Schumanns deren Tochter Eugenie wissen: „Die ‚Zigeuner-Lieder‘ sind da und morgen kommen wir zum ersten male zusammen um 4. Uhr bei Stockhausen.“²³⁴ Dieses Treffen diente offenbar mehr einer Lagebesprechung, denn die erste Leseprobe mit den übrigen Gesangssolisten – Fides Keller (Alt) und Robert Kaufmann (Tenor) – fand am 7. Oktober statt, kurioserweise in der leerstehenden Wohnung der Pianistin Caroline Geisler-Schubert, die, so Marie Fillunger weiter, „uns 5 Stühle und ein Pianino in den drei Zimmern unten zur Verfügung stellt, sie heitzen sehr stark weil sie noch den ganzen Keller voll Holz und Kohlen haben und ist das Lokal für Zigeuner gerade passend!“²³⁵ Hatte die Sängerin die Quartette nach erster Betrachtung ihrer Sopranstimme recht nüchtern apostrophiert – „[...] es sind 11, keinerlei Solo oder Duett, alle 2/4 Tact und moll, die Texte kurz und bündig[,] einer etwas bedenklich.“²³⁶ – so schrieb sie nach Beginn der Ensembleproben am 8. Oktober 1888 an Eugenie Schumann:

„Gestern hatten wir die erste Leseprobe und es war herrlich, wir waren all [sic!] ganz aufgeregt und keiner konnte schlafen. Die Lieder rauchen und glühen, hätten wir nur einen Tenor, der Kaufmann ist waschlappig und langweilig. Heute hatte ich mit Fides extra-Probe wir wollen es bis Mittwoch wo wir wieder alle zusammen kommen auswendig können.“²³⁷

²²⁷ Vgl. Brahms' auf die *Zigeunerlieder* bezogene Bemerkung im Brief vom 5. Mai 1888 an Clara Schumann: „Simrock ist hier, und ich habe sie mir abschwatzen lassen.“ (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 343).

²²⁸ *Simrock-Brahms Briefe*, S. 210.

²²⁹ In Weesen am Wallensee traf Brahms am 5. August 1888 ein. Aus Thun hatte er Simrock am 1. August wissen lassen: „Ich denke am Sonntag nach Weesen zu fahren und wohl Mittwoch zurück zu sein.“ (*Briefwechsel XI*, S. 195). Am gleichen Tag benachrichtigte Brahms auch Keller: „Falls nichts Besondres dazwischen kommt, denke ich Sonntag mit der Brünigbahn zu fahren u. Abends bei Ihnen zu sein. Ein Zimmerchen finde ich wohl in Ihrer Marien=Stiftung?“ Die Unterkunft war, von Brahms scherzhaft abgewandelt, das Hotel Mariahalden. Dass dort gemeinsam musiziert wurde, geht aus Brahms' abschließendem Wunsch hervor, Keller möge „recht viel schöne Schubert'sche Lieder [...] auf dem Programm“ haben (*Brahms-Keller Correspondence*, S. 124). Von wiederholtem Musizieren der *Zigeunerlieder* – womöglich auch noch nach Brahms' Abreise – zeugt Kellers spätere Bemerkung im Brief vom 24. September 1888: „[...] die Babette v. Mariahalden konnte sie sogar auswendig u. sagte sie wolle nach Berlin kommen u. sie im Concert singen.“ (ebenda, S. 129f.). Die Aussage dürfte auf Brahms' einstimmige Bearbeitung der *Zigeunerlieder* zu beziehen sein, nicht auf die Quartettfassung.

²³⁰ Ebenda, S. 129 (Brief vom 24. September 1888).

²³¹ *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 427.

²³² Mit Bezug auf das baldigst erhoffte Erscheinen der *Zigeunerlieder* schrieb Marie Fillunger am 1. Oktober 1888 an Eugenie Schumann: „Stockhausen ist sehr eifrig dafür und freut sich wie ich auf das Werk und auf die hübsche Gelegenheit es auszuprobieren [...]“ (*Fillunger-Schumann Briefe*, S. 168). Clara Schumann hatte schon am 12. April

1888 auf Brahms' erste Erwähnung der *Zigeunerlieder* geantwortet: „Von den ungarischen Liedern hörte ich schon, ich meine aber, Stockhausen könnte sie schon einstudieren, wenn er die Stimmen hätte, und mir vorsingen lassen.“ (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 342). Brahms aber entgegnete am 5. Mai 1888: „Dir genügt das Durchspielen nicht, und ein Experiment mit Stockhausen und Quartett wäre doch vermutlich mißlungen.“ (ebenda, S. 343).

²³³ Am 20. Oktober 1888 jährte sich das erste Auftreten Clara Schumanns als Pianistin zum 60. Mal, ein Jubiläum, das in Frankfurt am Main mit einem über mehrere Tage angelegten Programm von öffentlichen und privaten Feierlichkeiten musikalisch gewürdigt wurde. Eine der Veranstaltungen war das erwähnte Hauskonzert, für das Marie Fillunger einen eher familiären Charakter erwartete; so schrieb sie am 8. Oktober 1888 an Eugenie Schumann: „Stockhausen giebt das Concert am 15t[en] nur bei sich im Hause und ladet nur für Mama einige Musiker ein.“ (*Fillunger-Schumann Briefe*, S. 171). Zum Jubiläum und dessen Vorbereitung vgl. ebenda, S. 168–171, außerdem Brahms' Brief vom 19. Oktober 1888 an Clara Schumann: „[...] schon all die Zeit und morgen gar werde ich mit allen Gedanken dort sein, und am liebsten wäre ich's selbst, um Dein seltenes und schönes Fest mit zu feiern.“ (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 361).

²³⁴ *Fillunger-Schumann Briefe*, S. 169.

²³⁵ Ebenda, S. 170.

²³⁶ Ebenda mit Anmerkung (Brief vom 5. Oktober 1888). Mit dem „etwas bedenklich“ anmutenden Text dürfte, wie die Herausgeberin des Briefwechsels wohl zu recht vermutet, Lied Nr. 6 angesprochen gewesen sein, das mit den Worten beginnt: „Röslein dreie in der Reihe blüh'n so rot, / dass der Bursch zum Mäd'el geht ist kein Verbot“.

²³⁷ Ebenda, S. 170 (Brief vom 8. Oktober 1888).

Am 16. Oktober 1888, einen Tag nach dem Hauskonzert, meldete sich dann auch die Jubilarin selbst zu Wort:

„Lieber Johannes,
einen kurzen aber warmen Dankesgruß muß ich Dir heute für Deine Zigeunerlieder sagen, die ich nun gestern endlich bei Stockhausen in vortrefflichster Ausführung gehört habe. Sie sangen alle mit wahrer Begeisterung – der Fillu ihre Stimme und Temperament passen prächtig dazu, und habe ich große Freude gehabt.“²³⁸

Brahms, der fünf Monate zuvor an Clara Schumann geschrieben hatte, er glaube nicht, dass ihr „die lustigen anspruchlosen Stücke gerade gefallen werden“,²³⁹ antwortete nun: „[...] sie müssen notwendig sehr hübsch gesungen sein, daß sie sich Deine Gunst erwerben konnten!“²⁴⁰ Geradezu überschwänglich erneuerte Clara Schumann ihre Begeisterung, nachdem die *Zigeunerlieder* am 4. November 1888 – wie erwähnt nunmehr öffentlich – im sogenannten Saalbau, einem Frankfurter Konzerthaus, wiederholt worden waren.²⁴¹ Am Tag darauf griff sie zur Feder:

„Lieber Johannes,
ich [...] kann die Freude, den Genuß, den ich durch Deine Zigeunerlieder hatte, nicht unausgesprochen mit mir herumtragen. Ich bin ganz entzückt davon, wie so ganz originell, welche Frische, Anmut, Leidenschaft, wie wunderbar die Stimmenführung, so fein und geistreich, wie so verschieden in der Stimmung, daß man trotz des dauernden 2/4-Taktes keine Monotonie empfindet! – Ich will Dir nun heute auch sagen, wie es neulich kam, daß ich nicht so genoß! Sie sangen die Lieder wohl auch schon frisch und flott, aber die Fillu und Kaufmann betäubten einen in dem kleinen Zimmer bei Stockhausen so, daß man nicht genießen konnte, sie sangen durchweg zu stark, gestern aber im Saal glich sich alles so schön aus, sie hatten noch daran studiert und brachten die Pianos viel mehr zur Geltung.

Der Enthusiasmus war groß, es mußten mehrere Lieder wiederholt werden, die Fillu sang mit einer Freiheit und Übermut, daß alle Leute sagten, so haben sie sie nie gehört!“²⁴²

Während Konzertrezensionen in den beiden führenden Frankfurter Zeitungen nicht nachzuweisen sind,²⁴³ würdigten die überregionalen *Signale für die musikalische Welt* die Aufführung und prognostizierten:

„Das neue originale Werk wird zweifellos soviel gesungen werden, wie desselben Componisten nicht originale ‚Ungarische Tänze‘ gespielt wurden. Seine Wirkung ist eine zündende und der hiesige große Erfolg wird gewiß eine baldige Wiederholung nach sich ziehen.“²⁴⁴

Vier Tage vor diesem Konzert war es, wie oben bereits angedeutet, in Berlin zur frühesten öffentlichen Aufführung der *Zigeunerlieder* gekommen. Hier gab die Altistin Amalie Joachim mit ihrem Auftreten am 31. Oktober 1888 im „bis auf das letzte Plätzchen gefüllt[en]“ Saal der Singakademie den Auftakt zu einer eigenen Konzerttournee mit Solo- und Quartettvorträgen.²⁴⁵ Die *Zigeunerlieder*, so betonten die *Signale* zutreffend, seien „an dieser Stelle zum überhaupt ersten Male geboten“ worden. Der Rezensent führte weiter aus:

„Es sind elf prächtige in Erfindung und Charakteristik ganz eigenartige Stücke, von denen namentlich die humoristischen eine zündende Wirkung hervorbrachten. Ueberall muß der Erfolg ein durchschlagender sein, wenn sich, wie es hier der Fall war, ein treffliches Künstlerquartett zur Aufführung vereint.“²⁴⁶

Zusammen mit Amalie Joachim sangen Marie Schmidt-Köhne (Sopran), Raimund von Zur-Mühlen (Tenor) und Felix Schmidt (Bass) – nach Auffassung der *Allgemeinen Deutschen Musik-Zeitung* ein Solistenquartett in ad hoc-Besetzung, „denn eine völlige Verschmelzung der vier Stimmen zu einer Einheit, wie sie eben nur langes Zusammenüben ermöglicht, blieb doch zu wünschen.“²⁴⁷ Von den *Zigeunerliedern* selbst, einer „sehr interessanten Neuheit“, zeigte sich der Berichtersteller durchaus angetan:

„[...] kurze, an echte Zigeunermelodien vielleicht sich anlehrende, jedenfalls ihnen nachgebildete Stücke, theils schwermütigen, theils heiteren Charakters, in denen die vier Stimmen zu reizenden Klangwirkungen vereinigt werden. Nr. 2, 7, 10 u. 11 sind von besonders schöner und tiefer Stimmung, Nr. 3 u. 4 hätten ein wesentlich langsames Zeitmaass vertragen, damit der Gefühlsinhalt besser zum Ausklingen gelangen konnte.“²⁴⁸

²³⁸ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 361.

²³⁹ Ebenda, S. 343 (Brief vom 5. Mai 1888).

²⁴⁰ Ebenda, S. 362 (Brief vom 19. Oktober 1888). Vgl. auch Brahms' Schreiben an Simrock vom gleichen Tag: „Schließlich sei[e]n Sie so gut und schicken die Stimmen zu den Ungarischen an Frau Schumann. Sie sollen neulich bei Stockhausen vortrefflichst gesungen [worden] sein.“ (*Briefwechsel XI*, S. 202).

²⁴¹ Vgl. dazu Clara Schumanns Bemerkung im Brief vom 4. November 1888 an Brahms: „Heute hören wir wieder bei Stockhausen (er gibt ein Liederkonzert) die Zigeunerlieder, worauf ich mich sehr freue. (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 364). Eine Ankündigung des Konzertes brachte das *Intelligenz-Blatt der Stadt Frankfurt a. M.* in Beilage 6 zu Nr. 259 (2. November 1888), S. [2].

²⁴² *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 365.

²⁴³ Gesichtet wurden die *Frankfurter Nachrichten* und das *Intelligenz-Blatt der Stadt Frankfurt a. M.*

²⁴⁴ *Signale*, Jg. 46, Nr. 65 (Dezember 1888), S. 1029. Als Aufführungsdatum wird in der Rezension fälschlich der 14. [recte: 4.] November genannt.

²⁴⁵ Ebenda, Nr. 57 (November 1888), S. 905. Die Konzerttournee war von längerer Hand geplant, da der Presse schon am 7. September 1888 zu entnehmen war: „Frau Amalie Joachim wird an ihrem ersten im Oktober stattfindenden Liederabende das neueste Werk von Joh. Brahms: ‚Zigeunerlieder‘ [...] zur ersten Aufführung bringen. Dasselbe ist noch ungedruckt.“ (*AMz*, Jg. 15, Nr. 36 [7. September 1888], S. 351). Die Ankündigung dieses Konzertes in der Singakademie ergänzte Robert Keller, selbst Berliner, im Brief vom 24. September 1888 an Brahms mit dem Hinweis: „Ihre Zigeunerlieder werden hier außer v. Fr. Joachim auch v. Frl. Schmidlein aufgeführt werden; ich glaube die werden populär.“ (*Brahms-Keller Correspondence*, S. 129). Eine Aufführung der *Zigeunerlieder*-Quartette unter Beteiligung der Altistin Marie Schmidlein konnte nicht nachgewiesen werden.

²⁴⁶ *Signale*, Jg. 46, Nr. 57 (November 1888), S. 905.

²⁴⁷ Der Klavierpart wurde von „Kapellmeister W. Frank mit vielem Geschick“ ausgeführt (*AMz*, Jg. 15, Nr. 45 [9. November 1888], S. 439). Für die Mitwirkung an diesem Konzertprojekt hatte sich auch Marie Fillunger interessiert, wie aus ihrem Brief vom 8. Oktober 1888 an Eugenie Schumann hervorgeht: „Ich habe soeben an Frau Joachim geschrieben und mich ihr angeboten für ihre Aufführung in Berlin. Die Partie liegt mir besonders gut.“ (*Fillunger-Schumann Briefe*, S. 170).

²⁴⁸ *AMz*, Jg. 15, Nr. 45 (9. November 1888), S. (438–)439.

Wie sich aus weiteren Konzerterwähnungen ergibt, brachte Amalie Joachim die *Zigeunerlieder* in den Folge-monaten – in teilweise wechselnder Ensemblebesetzung – auch in Königsberg (8. November 1888),²⁴⁹ Hamburg (22. Januar 1889),²⁵⁰ Leipzig und Dresden (9. und 27. März 1889)²⁵¹ mit Erfolg zur Aufführung. Zahlreiche andere Ensembles und Gesangssolisten nahmen sich der neuen Vokalquartette an, die immer breitere Zustimmung fanden, so dass den anfänglichen Einzelmeldungen öffentlicher Darbietungen in Deutschland nach kurzer Zeit eine kaum zu überschauende Fülle von Konzert- und Werkerwähnungen gegenüberstand.²⁵² Keine sechs Monate nach Erscheinen der Erstausgabe konnte beispielsweise Amalie Joachim „mit ihren Quartettgenossen“ beim Konzert vom 18. März 1889 in Bonn schon auf ihre 50. öffentliche Aufführung der *Zigeunerlieder* zurückblicken.²⁵³ Noch vor dem Jahreswechsel 1888/89 begann auch die Rezeption im Ausland; frühe Aufführungen sind zum Beispiel für Zürich (19. November 1888),²⁵⁴ London (26. November, mit Wiederholungen am 1., 17. und 22. Dezember),²⁵⁵ Basel (13. Januar 1889),²⁵⁶ Wien (26. Januar)²⁵⁷ und Liverpool (22. Janu-

ar)²⁵⁸ zu belegen. Der Tenor aller gesichteten Besprechungen lässt keinen Zweifel daran, dass die *Zigeunerlieder* von Anfang an den nahezu ungeteilten Beifall des Publikums fanden, wobei dies nicht unbedingt mit der persönlichen Einschätzung der Rezensenten kongruieren musste. So war nach einer Aufführung vom 21. Februar 1889 im Leipziger Gewandhaus in der *Neuen Zeitschrift für Musik* zu lesen:

„[...] wohlgeungen und überaus ruhmreich [...] war die für Leipzig erste Vorführung von den Brahms'schen ‚Zigeunerliedern‘. Die Hörer folgten sämtlichen elf Quartettsätzen mit lautloser Andacht und brachen erst nach dem Verklingen des letzten Tones in langanhaltenden Beifall und viermaligen Hervorruf der Ausführenden aus. Trübe das neue Werk einen alten Titel, nannte es sich vielleicht ‚Liebeslieder dritte Folge‘ oder ‚Liebeslieder=Csardas [sic!]‘ (denn das Meiste ist in dieser Rhythmik gehalten),²⁵⁹ so träte man gewiß mit anderen Erwartungen an dasselbe heran; wer überwiegend zigeunerische Elemente in ihm sucht, wer glühende, ungestillte Sehnsucht und heftige Leidenschaft sucht, findet hier in der That nur an wenigen Stellen das Gewünschte; wohl aber bleibt auch hier Brahms derselbe, der mit seinen ‚Liebesliederwalzern‘ Manchem und Man-

²⁴⁹ Die *Signale* (Jg. 46, Nr. 60 [November 1888], S. 953) würdigten das „sehr beifällig aufgenommene Programm“ mit den *Zigeunerliedern*, die „ganz vortrefflich gesungen wurden und von unmittelbarer Wirkung waren“. Die Besetzung der Gesangsinterpreten blieb gegenüber dem Berliner Konzert am 31. Oktober 1888 unverändert; den Klavierpart übernahm in Königsberg Herr Pohligh.

²⁵⁰ Konzerterwähnung ohne Datum in den *Signalen*, Jg. 47, Nr. 14 (Februar 1889), S. 214. Neben Amalie Joachim und Raimund von Zur Mühlen wirkten – abweichend vom Berliner Konzert am 31. Oktober 1888 – Hedwig Sicca (Sopran) und Rudolph Schmalfeld (Bass) mit; die Klavierbegleitung übernahm Theodor Bohlmann. Das Datum des Konzertes geht aus einer Erwähnung im *Musikalischen Wochenblatt* (Jg. 20, Nr. 8 [14. Februar 1889], S. 93) hervor.

²⁵¹ Rezensionen zu den Konzerten in den *Signalen*, Jg. 47, Nr. 21 (März 1889), S. 325, und Nr. 27 (April 1889), S. 420. Über die Dresdener Aufführung heißt es: „Die Zigeunerlieder waren exact und dynamisch fein einstudirt und gefielen außerordentlich; die Stimmqualität der Mitwirkenden war aber eine zu ungleiche, um die pikanten, charakteristischen Gesänge zu vollkommener Geltung zu bringen.“ (S. 420). Die Besetzung entsprach derjenigen der Hamburger Aufführung (siehe Anmerkung 250).

²⁵² Bei der systematischen Zeitschriften-Auswertung durch die Forschungsstelle Kiel wurden für die *Zigeunerlieder op. 103* erfasst: *AMz*, *NZfM* und *Signale*, jeweils die Jahrgänge 1888–1902.

²⁵³ Entsprechende Notiz im *Musikalischen Wochenblatt*, Jg. 20, Nr. 14 (28. März 1889), S. 177.

²⁵⁴ Konzerterwähnung in den *Signalen*, Jg. 46, Nr. 68 (Dezember 1888), S. 1083.

²⁵⁵ Über das Monday Popular Concert vom 26. November 1888 vermerkten die *Signale* (Jg. 47, Nr. 2 [Januar 1889], S. 22) in Bezug auf die *Zigeunerlieder*: „die Wirkung war eine mäßige“. Erwähnungen der drei Wiederholungskonzerte (im Wechsel als Saturday Popular und Monday Popular Concert) ebenda in den Januar-Nummern 3 (S. 41), 5 (S. 71) und 7 (S. 102). Die Interpreten waren jeweils: Lilian Henschel, Lena Little, George Henschel und William Shakespeare sowie Fanny Davies als Pianistin. Das Datum des Wiederholungskonzertes vom 17. Dezember 1888 wird in den *Signalen* an der angegebenen Stelle (S. 71) nicht explizit genannt, kann aber aus dem Kontext der anderen beiden Erwähnungen geschlossen werden. *May 1983 II* (S. 250) gibt – wohl irrtümlich – stattdessen den 28. Dezember, einen Freitag, als Datum für das Saturday Popular Concert an.

²⁵⁶ Konzerterwähnung in der *NZfM*, Jg. 56 (Bd. 85/I), Nr. 5 (30. Januar 1889), S. 57.

²⁵⁷ Im Konzert vom 26. Januar 1889, einem Liederabend Gustav Walters mit Ludwig Rottenberg als Klavierbegleiter, waren verschiedene Lieder-Novitäten von Brahms zu hören (vgl. *Hofmann, Chronologie*, S. 276 f.). Das Schlussstück – ausgeführt von dem Quartett Minna Walter, Karoline von Gomperz-Bettelheim, Gustav Walter und Ludwig Weiglein – bildeten die *Zigeunerlieder*, „wobei das auf dem Programm nicht vorgesehene Erscheinen von Brahms selbst als Begleiter und die herrlichen Stücke selbst hellen Jubel auslösten.“ (*Fellinger, Klänge*, S. 58). Ganz ähnlich wird bei *Kalbeck IV/1* (S. 126) berichtet, namentlich die Quartette hätten durch ihre „unmittelbar zündende Wirkung [...] alles in Flammen“ gesetzt. Brahms' unangekündigtes Auftreten wird auch bei *May 1983 I* (S. 32) geschildert. Dieselbe Autorin erwähnt – vermutlich irrtümlich – anstelle der Aufführung vom 26. Januar 1889 ein Konzert vom 18. Januar: „Die erste öffentliche Aufführung [der *Zigeunerlieder*] in Wien – durch die Künstler, die das Werk dort schon privat aufgeführt hatten, fand am 18. Januar 1889 in Walters Konzert im Bösendorfersaal statt.“ (*May 1983 II*, S. 250). Ein Konzert am 18. Januar 1889 ist nicht belegt.

²⁵⁸ Es handelte sich hierbei um ein Konzert der Liverpool Philharmonic Society. Aufführungsnachweise finden sich in den gesichteten Zeitschriften (siehe oben, Anmerkung 252) nicht, doch wird das Konzert einschließlich seiner Vorbereitung in vier Briefen Marie Fillungers vom 16., 18., 24. und 28. Januar 1889 an Eugenie Schumann erwähnt (*Fillunger-Schumann Briefe*, S. 189–192). So schrieb Marie Fillunger am 24. Januar, zwei Tage nach dem Konzert: „Ich hatte einen ganz glücklichen Abend, war ausgezeichnet disponirt und schwamm ganz frei in meinen Stücken. Der Erfolg war sehr glänzend und das Publikum in höchster Gala, 2500 Menschen kein leerer Platz und lebhafter Beifall.“ (S. 191). Am 28. Januar ergänzte sie: „Von Liverpool habe ich keine Zeitungsgeschichte gelesen oder gesehen also kann ich Dir nur wiederholen daß ich sehr gut disponirt war, daß die ‚Zigeunerlieder‘ sehr gefallen haben, aber keinerlei ‚da capo‘ vorkam obwohl wir alle nach Schluß der 11 Lieder zweimal gerufen wurden.“ (S. 192).

²⁵⁹ Die hier gesehene Affinität zu Brahms' *Liebeslieder-Walzern op. 52* und *op. 65* drückt sich in gewisser Weise auch in einem am 15. März 1888 an Hanslick gerichteten Brief Billoths aus, in dem dieser von den „neuen Liebesliedern in ungarischer Weise“ spricht (zitiert nach *Billoth-Brahms Briefwechsel*, S. 424, Anmerkung 2). Der Herausgeber des Briefwechsels kommentierte Billoths Aussage mit den Worten, der Charakter der *Zigeunerlieder* sei „durch den Hinweis auf die analoge Stimmungslage in den allerdings ganz zisleithanischen ‚Liebesliederwalzern‘ zutreffend bezeichnet.“ (ebenda, S. 425).

cher es angethan; nur scheint er hier minder ursprünglich und in der Naivität bisweilen gekünstelt.“²⁶⁰

Eduard Bernsdorf, ein leidenschaftlicher Brahms-Widersacher, lobte in seiner zum gleichen Konzert erschienenen Kritik in den *Signalen* „die Executirung, welche in der That eine durchweg angemessene und gelungene war“, kritisierte aber an dem Werk, „daß in demselben dem melodischen Reize zu wenig Rechnung getragen ist, bei sonst reichlich vorhandenen Elementen treffender Charakterisirung, origineller Haltung, kecken Schwunges, interessanter Harmonik und kunstvoller Facticur.“²⁶¹ Auch der Rezensent eines von der Musikalischen Akademie München am 23. November 1888 veranstalteten Konzertes äußerte sich kritisch zu Brahms' melodischer Formgebung, die der speziellen Idiomatik der Textvorlage nicht vollends gerecht werde:

„Den vierstimmigen Zigeunerliedern Op. 103 von Johannes Brahms liegt ein ungarischer Text in deutscher Uebersetzung zu Grunde. Es war also von vorneherein nothwendig, ungarische Nationalmelodien als Material zu verwerthen; in Nr. 1 und 2 ist eine solche geschickt verarbeitet;²⁶² die folgenden Stücke indessen sind meistens eigene Erfindung, welche das vergebliche Bemühen kennzeichnen, bei rein romantisch deutscher Empfindungsweise ungarisch sein zu wollen.“²⁶³

Fast pedantisch gab sich derselbe Kritiker in seinem Tadel der von ihm empfundenen inhaltlichen Inkohärenz des *Zigeunerlieder*-Zyklus. So bilde das letzte Lied (Nr. 11), welches die Sehnsucht nach dem Liebchen besinge, gewissermaßen ein Analogon zum ersten, das die Treulosigkeit eines Mädchens beklage. Doch gerade deshalb könne die Schlussstrophe „in ihrer Auffassung nur befremden“, denn, so der Rezensent: „Von ‚Sehnsucht‘ und Klage über ‚das ungetreue Mägdelein‘ hat uns Brahms musikalisch nichts berichtet, eine Concession an einen wirkungsvollen Schlußeffect, welche nach Obigem nicht zu rechtfertigen ist.“²⁶⁴ Dieser (faktisch sogar zutreffende) Einwand stand einer günstigen Aufnahme der *Zigeunerlieder* beim Münchener Publikum jedoch keineswegs entgegen. Der Veranstaltungsbericht der *Signale* bescheinigte dem Werk auch hier „außerordentliche Wirkung“ und würdigte das Novitätenkonzert als einen Erfolg, „was für gewöhnlich selten der Fall zu sein pflegt“.²⁶⁵

Begeisterung entfachten die *Zigeunerlieder* auch bei einer Aufführung am 11. Januar 1889 in Frankfurt am Main, die als abschließendes Beispiel für die frühe öffentliche Rezeption deshalb genannt sei, weil bei diesem Kammermusikabend der Frankfurter Museums-Gesellschaft Brahms selbst den Klavierpart übernommen hatte. Diese Tatsache verlieh dem Konzert, wie es in den *Signalen* hieß, „selbstverständlich ein besonderes Relief“.²⁶⁶ Zu hören waren ausschließlich Werke von Brahms: neben den *Zigeunerliedern* das *Streichquintett Nr. 1 F-Dur op. 88* und die neue, damals noch unveröffentlichte *Violinsonate Nr. 3 d-Moll op. 108*.²⁶⁷ Einen Vorgeschmack gaben die *Zigeunerlieder* bereits in einer Probe, die am Vorabend in Stockhausens Wohnung abgehalten worden war. Für den aus Krefeld angereisten Rudolf von der Leyen war jener Abend bei Stockhausen

die „schönste Erinnerung dieser Tage [...]. Frau Clara Schumann saß neben Brahms am Klavier und blätterte um; in wie reiner, hoher Freude leuchteten ihre wunderbaren Augen!“²⁶⁸ Über das Konzert selbst berichteten die *Frankfurter Nachrichten* am 13. Januar 1889:

²⁶⁰ *NZfM*, Jg. 56 (Bd. 85/I), Nr. 9 (27. Februar 1889), S. (102–)103. Als Interpreten werden genannt: Emma Baumann, Pauline Metzler-Löwy, die Herren Hedmond und Schelper als Vokalsolisten sowie Carl Reinecke als Klavierbegleiter.

²⁶¹ *Signale*, Jg. 47, Nr. 16 (Februar 1889), S. 245.

²⁶² Von einer Adaption der originalen ungarischen Liedmelodien, wie Brahms sie aus Hugo Conrats Sammlung *Ungarische Liebeslieder* (vgl. die Beschreibung der Textquelle, S. 158f.) kannte, lässt sich kaum sprechen, wohl aber von einer gewissen Beeinflussung, die Brahms allerdings nur ganz am Rande in seine eigene Komposition hineinwirken ließ. Eine Gegenüberstellung verwandter melodischer Passagen bei Conrat/Nagy und Brahms findet sich im Ansatz bei *Kalbeck IV/I*, S. 99–102, und bei Max Friedländer: *Brahms' Lieder. Einführung in seine Gesänge für eine und zwei Stimmen*, Berlin und Leipzig 1922, S. 134–137. An jüngeren Studien zu dieser Thematik liegen vor: Siegmund Helms: *Die Melodiebildung in den Liedern von Johannes Brahms und ihr Verhältnis zu Volksliedern und volkstümlichen Weisen*, Bamberg 1968, besonders S. 91–98 und 241–250; Gabriella Borghetto: *Gli „Zigeunerlieder“ e la loro fonte ungherese*, in: *I lieder di Johannes Brahms*, hrsg. von Guido Salvetti, Mailand 1986, S. 117–140; Valerie Errante: *Brahms Civilizes the Gypsy: The Zigeunerlieder and their sources*, in: *The Pendragon review*, 2003 fall, S. 46–73.

²⁶³ *NZfM*, Jg. 56 (Bd. 85/I), Nr. 6 (6. Februar 1889), S. 65(–66), dort ohne Konzertdatum. Vokalsolisten dieser Aufführung waren „Kräfte des Hoftheaters“ (S. 66): die Damen Dressler (Sopran) und Blank (Alt), die Herren Vogl (Tenor) und Fuchs (Bass). Das Datum der Aufführung sowie der Name des Pianisten – Prof. Giehl – ergeben sich aus dem *Musikalischen Wochenblatt*, Jg. 20, Nr. 4 (17. Januar 1889), S. 40.

²⁶⁴ *NZfM*, Jg. 56 (Bd. 85/I), Nr. 6 (6. Februar 1889), S. 65f. Die in der Rezension aufgeworfene Frage der poetischen Stringenz machte auch Kalbeck aus dem Blickwinkel des Dichters zum Gegenstand seiner Betrachtung und konstatierte: „Nein, diese Lieder mehrerer Liebenden haben mit der erzählenden Dichtung nichts zu schaffen, es sind lyrische Rhapsodien, und das Band, welches sie umschlingt, ist nicht die Poesie, sondern die Musik.“ (*Kalbeck IV/I*, S. 98).

²⁶⁵ *Signale*, Jg. 47, Nr. 3 (Januar 1889), S. 40.

²⁶⁶ Ebenda, Nr. 15 (Februar 1889), S. 230.

²⁶⁷ Vgl. *Hofmann, Chronologie*, S. 275f. Eine Ankündigung des 5. Kammermusikabends der Museums-Gesellschaft brachte das *Intelligenzblatt der Stadt Frankfurt a. M.* in Beilage 6 zu Nr. 7 (9. Januar 1889), S. [2]. Die Ausführenden der *Zigeunerlieder* waren Brahms (Klavier) und das Solistenquartett Marie Fillunger, Fides Keller, Robert Kaufmann und Julius Stockhausen. Zu den Vorplanungen des Konzertes siehe auch die Korrespondenz zwischen Brahms und Clara Schumann im Zeitraum vom 23. November 1888 bis zum 5. Januar 1889 (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 367–376). Brahms verwirklichte mit seinem Konzertbesuch in Frankfurt auch folgende mehr oder weniger ernst gemeinte Ankündigung von Anfang April 1888 gegenüber Clara Schumann: „Wenn Stockhausen nur einmal ein hübsches Quartett hätte, käme ich, sie [die *Zigeunerlieder*] Dir vorsingen zu lassen.“ (ebenda, S. 341).

²⁶⁸ Zitiert nach *Stephenson, Beckerath 2000*, S. 71f. Vgl. dazu auch Brahms' Brief an Laura von Beckerath, geschrieben kurz vor dem 10. Januar 1889: „Erlauben Sie mir, Ihnen mitzuteilen, daß am Donnerstag 1/2 11 Uhr, Myliusstr. 32 mein Streichquintett und eine neue Violinsonate probiert werden, daß Frau Schumann Sie und etwa den mitkommenden Herrn Sohn gern zu Tisch bei sich behielte und daß abends um 6 oder 7 Uhr bei Stockhausens Zigeunerlieder probiert werden.“ (ebenda, S. 71).

„Es will fast den Schein gewinnen, als ob Brahms, dessen bedeutsamste Schöpfungen durch ein reflektierendes Element oftmals an Eindringlichkeit verlieren, sich in neuerer Zeit mehr bemühe, seinen Werken einen vorwiegend freundlichen Charakter zu verleihen. Mehr noch, als in der eben berührten Sonate, spricht sich diese Wandlung in den am Schlusse des Konzerts ausgeführten Zigeunerliedern aus, welche in der gleichen Besetzung, wie bei den früheren Reproduktionen, zu Gehör gelangten. Die ebenso lebenswürdigen, wie charakteristischen Tonsätze hatten dieses Mal, da der Komponist selbst die Begleitung übernommen [hatte] und in derselben Effekte hervorbrachte, wie man sie bisher kaum vermuthen konnte, einen noch weitaus größeren Erfolg, wie früher. Nicht weniger als drei Nummern wurden stürmisch zur Wiederholung verlangt.“²⁶⁹

In der Rückschau auf das Konzert und auf Brahms' Anwesenheit in Frankfurt ließ Clara Schumann am 12. Februar 1889 Elisabeth von Herzogenberg wissen: „Er war hier in guter Stimmung, der Quartett-Abend fiel sehr gut aus, leider nur war er eigentlich mit der Ausführung der Zigeunerlieder nicht so zufrieden, wie ich mir eingebildet hatte, daß er es sein würde – das that mir recht leid f.[ür] d.[ie] Sänger.“²⁷⁰

Unter den Personen aus Brahms' engerem Umfeld gab es wohl niemanden sonst, der sich mit Kompositionen aus der Feder des verehrten Freundes so tiefgründig auseinandersetzte wie der Chirurg Billroth. Immer wieder abstrahierte er vom Einzelwerk, um so Brahms' stilistische Entwicklung auch in größeren Kontexten zu hinterfragen und für seine eigene Beurteilung transparent zu machen. Die *Zigeunerlieder* gaben Billroth Anlass zu einer solchen Reflexion. An Hanslick schrieb er am 31. Juli 1888:

„Was mich jetzt bei Brahms hinreißt, sind Sachen, in welchen die schönsten Erfindungen mit schönst klingenden Polyphonien verbunden sind, wie neuerlich in dem *C-moll-Trio* [Op. 101] und den Zigeunerliedern. Wie in den Liebesliedern mit Begleitung *à quatre mains* [Op. 52, Op. 65] wirst du auch bei den Zigeunerliedern gewiß nicht nur den glücklichen Griff, sondern ebenso sehr die meisterhafte Gestaltung in jeder einzelnen Singstimme bewundern. Diese immer wieder von Zeit zu Zeit auftauchende frische Unmittelbarkeit läßt mich hoffen, daß Brahms noch lange dauern wird; in den kleinen Formen zeigt er oft mehr vollendete Meisterschaft, wie in den großen Werken, in welchen er, wie mir scheint, den Höhepunkt erreicht hat.“²⁷¹

Billroth sah in den *Zigeunerliedern* zweifellos eine Gipfelercheinung, ja er empfand sie sogar als Testat für Brahms' künstlerische Integrität, die er mit dem unmittelbaren Vorläuferwerk, dem *Doppelkonzert a-Moll op. 102*, in Frage gestellt sah. Hanslick gegenüber ließ Billroth im Dezember 1888 über dieses letzte Instrumentalkonzert von Brahms verlauten: „Trostlos, langweilig, die reine Greisenproduktion. Wären die Zigeunerlieder nicht später komponiert, ich glaubte, es sei aus mit unserem Johannes!“²⁷²

Hanslick selbst würdigte die *Zigeunerlieder* noch im Jahr ihrer Veröffentlichung in einer von großer Sympathie getragenen Besprechung, der er 1889 in einem Sammelband mit eigenen Kritiken und Werkerörterungen ei-

nen Platz einräumte und damit in Buchform literarische Nachhaltigkeit sicherte. Seine Betrachtungen ließ Hanslick in das schwärmerische Bekenntnis münden: „Seit lange brachte uns kein Musikstück ein so volles, ungetrübtes Genießen, wie diese ‚Zigeunerlieder‘, die fast mit der Unmittelbarkeit eines reizvollen Naturgebildes auf uns wirken und die schöpferische Hand des Künstlers gleichsam nur leise durchfühlen lassen.“²⁷³ Zur näheren Charakterisierung der Lieder führte Hanslick aus:

„Unbedenklich zählen wir sie zu dem Reizendsten, was wir im Bereich der modernen Vocalmusik kennen. Wenige von Brahms' Compositionen wirken so unmittelbar berückend, wie diese Zigeunerlieder, in welchen die künstlerische Meisterschaft ohne Rest aufgeht in blühendster Empfindung. Während in vielen anderen Werken unseres Tondichters eine gewisse kühle Zurückhaltung gleichsam den freien Athem der Musik hemmt, ihre Wirkung absichtlich trübt und bricht, die Melodie entweder durch polyphones Gewebe verschleiert oder den emancipirten Gewalten der Begleitung preisgibt – in den Zigeunerliedern lebt nur volle, gesunde Schönheit. Sie wirken mit dem Duft und der Farbe von frischen Rosen. [...] Dem Naturalismus der eigentlichen Zigeunermusik hat sich Brahms weislich ferngehalten; in seinen Zigeunerliedern tobt weder der rasende Mückentanz von Zweiunddreißigstel=Passagen, noch das chaotische Gewinsel und Gewimmer, womit die Originalzigeunerbanden uns nach der ersten Viertelstunde verrückt machen. Und der Inhalt des Liederheftes? Er ist der einfachste und zugleich reichste, der leid= und freudvollste: die Liebe. [...] Die ‚Zigeunerlieder‘ sind ein kleiner Roman, dessen Begebenheiten uns nicht erzählt, dessen Personen uns nicht genannt werden und den wir dennoch prächtig verstehen und nie wieder vergessen.“²⁷⁴

Wertschätzung in einem übergeordneten, die Sphäre des musikalischen Kunstwerkes transzendierenden Sinn brachte Stefan Zweig den *Zigeunerliedern* entgegen. Der Schriftsteller, von Jugend an ein leidenschaftlicher und zielstrebigem Autographensammler, zählte seit 1927 auch Brahms' eigenhändige Partiturniederschrift der *Zigeunerlieder* zu seinen erlesenen Beständen.²⁷⁵ Zur Kostbarkeit der Handschriften bemerkte Zweig in seinen Erinnerungen *Die Welt von Gestern*:

²⁶⁹ *Frankfurter Nachrichten*, Jg. 1889, Nr. 11 (13. Januar 1889), S. 203.

²⁷⁰ Unveröffentlichter Brief (*D-Zsch*, Signatur: 6893-A2). Herzlich danke ich Dr. Antje Ruhbaum (Berlin) für den Hinweis auf diesen Brief und Dr. Gerd Nauhaus (seinerzeit Robert-Schumann-Haus Zwickau) für die Überlassung einer Kopie.

²⁷¹ Zitiert nach Eduard Hanslick: *Aus meinem Leben*, Bd. 2, Berlin 41911, S. 340.

²⁷² Zitiert nach *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 421, Anmerkung 1, dort mit leicht unklarer Zeitangabe („Im folgenden Dezember“), die entsprechend *JBG*, *Doppelkonzert* (S. XIX) zu „Dezember 1888“ zu präzisieren ist.

²⁷³ Eduard Hanslick: *Musikalisches und Litterarisches. (Der „Modernen Oper“ V. Theil.) Kritiken und Schilderungen*, Berlin 31890, S. (142–) 149.

²⁷⁴ Ebenda, S. 146–148. An Hanslicks Formulierung, die *Zigeunerlieder* seien „ein kleiner Roman“, nahm Kalbeck mit dem (vielleicht allzu) strengen Blick des Schriftstellers Anstoß (vgl. *Kalbeck IV/I*, S. 97f.; vgl. auch im vorliegenden Band S. XLII mit Anmerkung 264).

²⁷⁵ Vgl. dazu auch Quellenbeschreibung (Quelle A), S. 160, Anmerkung 208.

„[...] was ich in den letzten zehn Jahren meines Sammelns vornahm, war eine ständige Veredelung. Hatte es mir zuerst genügt, von einem Dichter oder Musiker Blätter zu haben, die ihn in einem schöpferischen Momente zeigten, so ging allmählich mein Bemühen dahin, jeden darzustellen in seinem allerglücklichsten schöpferischen Moment, in dem seines höchsten Gelingens. [...] Ich wollte von den Unsterblichen – verwegene Anmaßung! – in der Reliquie ihrer Handschrift gerade das, was sie für die Welt unsterblich gemacht hat.“²⁷⁶

„Immer war das Charakteristischste gesucht und meist gefunden“, resümierte Zweig und nannte unter den angeführten Beispielen „von Brahms die ‚Zigeunerlieder‘“ an erster Stelle.²⁷⁷ Als sich Zweig 1934 unter nationalsozialistischer Repression zur Emigration aus Österreich entschied und sich schrittweise auch von seinen Kunstschatzen trennen musste, verblieb von der einstmals fast 1000 Titel umfassenden Autographensammlung nur noch ein Koffer mit einigen ausgesuchten und besonders geschätzten Handschriften in seinem Besitz. Eines dieser Manuskripte war die autographe Partitur der *Zigeunerlieder*.²⁷⁸

Sechs Quartette für vier Singstimmen und Klavier opus 112

Entstehung

Im Jahr 1891 verlebte Brahms einen ausgedehnten, von Mitte Mai bis Ende September andauernden Sommeraufenthalt in Ischl.²⁷⁹ Von dort schrieb er in einem wohl nur kurz nach dem 7. Juni verfassten Brief an Clara Schumann:

„Von mir kann ich nur Gutes melden. Es ist überaus schön und angenehm hier und mir, wie ich wohl schon oft sagte, vor allem durch die gar so liebenswürdig gearteten Menschen aufs beste behaglich. Von dem vielen und vielerlei, was mir dabei an Musik durch den Kopf geht, wird wohl nicht viel bleiben – aber doch einiges. Und wenn z. B. nächstens 6 Soloquartette mit Klavier in sauberer

Abschrift vor mir liegen, werde ich in Versuchung sein, sie Dir zu schicken, weil ich meine, sie dürften Dir gefallen.“²⁸⁰

Die hier erstmals erwähnten sechs Vokalquartette – sein späteres *Opus 112* – rechnete Brahms unmissverständlich zu den „bleibenden“ Arbeiten jener Monate in Ischl; zu diesen zählten außerdem zwei Werke, die durch das Spiel des Meininger Klarinettenisten Richard Mühlfeld inspiriert worden waren (*Klarinettentrio a-Moll op. 114*, *Klarinettenquintett h-Moll op. 115*), sowie der Abschluss oder jedenfalls die Zusammenstellung der *13 Kanons für Frauenstimmen op. 113*. Das kleine Konvolut der *Sechs Quartette op. 112* setzte sich aus Vertonungen der beiden Gedichte *Sehnsucht* und *Nächtens* von Franz Kugler sowie einer vierteiligen Folge von *Zigeunerliedern* nach ungarischen Volksliedtexten in deutscher Übertragung von Hugo Conrat zusammen – eine zweifellos etwas heterogene Verbindung, die, abgesehen von den tonartlich parallelen Rahmenpaaren (*f-Moll – d-Moll – D-Dur – F-Dur – f-Moll – d-Moll*), durch keine weiterreichenden Bezüge begründet ist. Ob Brahms damit, wie Kalbeck meinte, „dem Ernst wie dem Scherz in gleicher Weise gerecht werden“ wollte,²⁸¹ sei dahingestellt. Brahms brachte die sechs Stücke entsprechend ihrer Textprovenienz in zwei separaten Partiturniederschriften zu einem vorläufigen Abschluss; beide Faszikel, die quellengeschichtlich jedoch als Einheit anzusehen sind, datierte er jeweils auf der letzten Notenseite gleichlautend auf *Ischl, Frühling 91*.²⁸²

Obwohl der Briefbeleg ebenso wie Brahms' eigene Datierungsvermerke in ihrer Eindeutigkeit kaum Zweifel zulassen, blieb die Frage der Entstehungszeit der beiden Kugler-Quartette *Sehnsucht* und *Nächtens op. 112 Nr. 1–2* bis in die jüngere Brahms-Literatur hinein mit einer gewissen Unsicherheit behaftet. Diese geht auf die irriige Angabe Kalbecks zurück, beide Werke seien schon 1888 entstanden.²⁸³ Im Sommer jenes Jahres war es zwischen Brahms und Else Kugler, der Schwiegertochter des Dichters, zu einer kurzen Korrespondenz gekommen, deren Anlass Franz Kuglers sogenanntes *Skizzenbuch* (Berlin 1830), eine Art Werkanthologie mit Dichtungen, Graphiken und Kompositionen, bildete. Das zur

²⁷⁶ Stefan Zweig: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt am Main 2003, S. 397. In seiner Autobiographie schildert Zweig (1881–1942) auch eine persönliche Begegnung mit Brahms in Wien: „[...] als ich einmal als Knabe Johannes Brahms vorgestellt wurde und er mir freundlich auf die Schulter klopfte, war ich einige Tage ganz wirr über das ungeheure Begebnis. Ich wußte zwar mit meinen zwölf Jahren nur sehr ungenau, was Brahms geleistet hatte, aber schon die bloße Tatsache seines Ruhms, die Aura des Schöpferischen übte erschütternde Gewalt.“ (ebenda, S. 59).

²⁷⁷ Ebenda, S. 398.

²⁷⁸ Zweig, dessen Werke von der Bücherverbrennung der Nationalsozialisten betroffen waren, lebte im Exil zunächst in England und später bis zu seinem Freitod 1942 in Brasilien. Zur erwähnten Autographensammlung vgl. *Bircher, Handschriften Zweig/Bodmer* (S. 10): „Nur eine kleine Auswahl von Handschriften, von denen er sich nicht trennen

mochte – eben mal einen Koffer voll –, nahm Zweig nach England mit. Wiederum eine kleine Auswahl daraus hat ihn bis zu seinem Tod 1942 in Brasilien begleitet.“ Zur Geschichte der Autographensammlung des Dichters siehe auch *Zweig, Zauber der Schrift*.

²⁷⁹ Vgl. *Hofmann, Zeittafel*, S. 214 und 216.

²⁸⁰ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 452 f. Der auf „Juni 1891“ datierte Brief nimmt Bezug auf Clara Schumanns Schreiben vom 7. Juni mit der Nachricht vom Tod ihres Sohnes Ferdinand (6. Juni 1891).

²⁸¹ *Kalbeck IV/I*, S. 105.

²⁸² Datierungsvermerk in der autographen Niederschrift der beiden Kugler-Quartette ohne Komma (vgl. Quellenbeschreibung, Quelle A, S. 168).

²⁸³ Zum früheren Erkenntnisstand über die Entstehungszeit der Kugler-Quartette (vor Erscheinen der vorliegenden Edition) siehe *Kalbeck IV/I*, S. 105 f., und die Diskussion im *BraWV*, S. 449.

Ansicht erbetene und auch erhaltene „allerliebste Büchelchen“²⁸⁴ hatte Brahms am 7. September 1888 wieder an Else Kugler zurückgesandt und dabei seine Absicht angekündigt, ihr „nächstens einen kleinen musikalischen Nachtrag zugehen zu lassen“; dieses „Anhängsel“, so Kalbecks Folgerung, habe das (nach Kuglers gleichnamigem Gedicht komponierte) *Ständchen op. 106 Nr. 1* umfasst – „und eben jene beiden Quartette“.²⁸⁵

Kalbecks Auslegung ist schon deshalb fragwürdig, weil die Überlassung dreier Gegengaben ein unverhältnismäßiger, mit Brahms' dezenter Ankündigung kaum zu vereinbarenden Dank an Else Kugler gewesen wäre. Davon abgesehen offenbart ein Blick in Kuglers *Skizzenbuch*, dass die Gedichte *Sehnsucht* und *Nächtens* dort zwar enthalten sind, ein unmittelbarer Zusammenhang zu ihrer Vertonung aber nicht besteht. Beide Texte kannte Brahms nämlich bereits aus einer anderen Quelle: der 1840 erschienenen, auch in seinem eigenen Bibliotheksbestand vertretenen Sammlung *Gedichte von Franz Kugler*. Aus dieser Ausgabe hatte sich Brahms schon vor Erhalt des *Skizzenbuches* die beiden Gedichte eigenhändig in eine seiner Textsammlungen übertragen, die ihrerseits dann im Frühling 1891 als Vorlage für die kompositorische Arbeit diente.²⁸⁶ Das von Brahms angekündigte „Anhängsel“ könnte in der im Oktober 1888 erschienenen Druckausgabe der *Fünf Lieder op. 106* bestanden haben, vielleicht aber auch in dem (heute als verschollen geltenden) Autograph des *Ständchens* (Nr. 1).

Anders als bei *Sehnsucht* und *Nächtens* wurde der Entstehungszeitpunkt der vier *Zigeunerlieder op. 112 Nr. 3–6* kaum je in Frage gestellt. Stilistisch zeigen sie eine unverkennbare Affinität zur gleichnamigen früheren Werkreihe,²⁸⁷ „doch fühlt man“, wie Kalbeck konstatierte, „daß sie für sich, an anderem Ort und in späterer Zeit entstanden sind [...]“.²⁸⁸ Offensichtlich hatte Brahms, als er 1887/88 Hugo Conrats Sammlung *Ungarische Liebeslieder* kennenlernte und daraus eine Auswahl zur eigenen Verwendung traf, darauf verzichtet,

²⁸⁴ Brahms' Anfrage an Else Kugler geht auf eine biographische Begebenheit aus dem Jahr 1837 zurück, deren Augenzeuge Kalbeck gewesen war. Nach dessen Darstellung habe Brahms während seines Sommeraufenthaltes in Thun die Bekanntschaft mit Sohn und Schwiegertochter Franz Kuglers gemacht und dabei angekündigt, das Ehepaar in Tübingen besuchen zu wollen, um ein Exemplar des nur schwer erhältlichen *Skizzenbuches* persönlich in Empfang zu nehmen. Diese Reise kam nicht zustande, so dass Brahms im Sommer des Folgejahres 1838 im Hinblick auf ein etwaiges erneutes Zusammentreffen aus Thun an Else Kugler schrieb: „Sehr geehrte Frau, daß ich nicht in Stuttgart war, haben Sie gemerkt, da ich in Tübingen nicht anklopfte! Nun ist es aber auch viel wichtiger, daß Sie den Sommer hierher kommen, und für den günstigen Fall hätte ich eine kleine Bitte. Ihr Herr Gemahl besitzt gewiß das ‚Skizzenbuch‘ seines Vaters; könnten Sie es nicht in den Koffer legen und mich anschauen lassen? Es muß recht selten sein – ich wenigstens habe es nicht auftreiben können.“ Da die Kuglers 1838 nicht nach Thun reisten, erhielt Brahms das Gewünschte auf dem Postweg. Zu allen Angaben, auch zum zitierten Brief, siehe *Kalbeck IV/1*, S. 105.

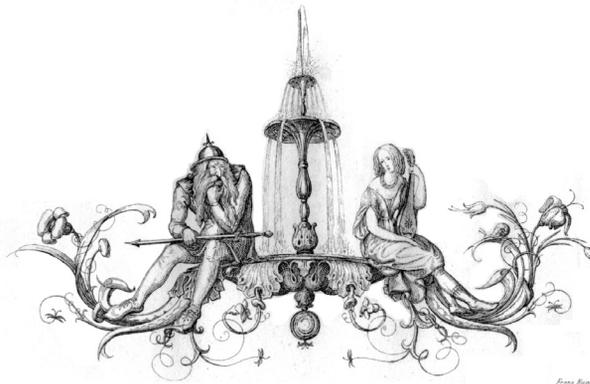
²⁸⁵ Vgl. ebenda, S. 105 f. Wann und wie genau Brahms' Schenkungsabsicht letztlich verwirklicht wurde, ist Kalbecks Worten „die Sendung aber zog sich bis 1889 und 1891 hinaus“ (S. 106) nicht zu entnehmen.

²⁸⁶ Dass Brahms beide Texte aus der Ausgabe *Gedichte von Franz Kugler* (Stuttgart und Tübingen 1840; vgl. die Beschreibung der Textquelle, S. 167) exzerpierte, geht aus den von dort übernommenen Gedichtüberschriften hervor: Die Titel *Sehnsucht* und *Nächtens* finden sich nur in der genannten Ausgabe, nicht aber im *Skizzenbuch*, wo die Gedichte das Pendant zu zwei ebenfalls von Kugler stammenden Radierungen bilden und mit *Zur ersten Arabeske*. („Nächtens wachen auf die irren / Lügemächt'gen Spukgestalten“, S. [7]) bzw. mit *Zur zweiten Arabeske*. („Es rinnen die Wasser“, S. [63]) überschrieben sind. Dr. Michael Struck (Forschungsstelle Kiel) verdanke ich den freundlichen Hinweis auf die beiden Radierungen, die aufgrund des (schon zu Brahms' Lebzeiten, vgl. Anmerkung 284) hohen Seltenheitswertes von Kuglers *Skizzenbuch* hier wiedergegeben seien:

Zu S. [7]: „Nächtens“:
(nicht gezähltes Blatt, recto, zwischen S. [6] und [7])



Zu S. [63]: „Es rinnen die Wasser“:
(nicht gezähltes Blatt, recto, zwischen S. [62] und [63])



Der Ausgabe *Gedichte von Franz Kugler* entnahm Brahms außerdem noch das *Ständchen*, das zwar auch im *Skizzenbuch* enthalten ist, dort aber eine abweichende, von Brahms nicht verwendete Lesart zeigt: So lautet der Schlussvers der zweiten Strophe in der Gedichtausgabe: „Und singen und spielen dabei.“, im *Skizzenbuch* aber: „Und spielen und singen dabei.“ In Brahms' autographischer Textsammlung (vgl. *Bozarth, Lieder Inventory*, S. 111, und *BraWV*, Anhang Vb, Nr. 1, S. 745) folgen die drei Gedichte unmittelbar aufeinander in der Reihenfolge *Ständchen*, *Nächtens* und *Sehnsucht*. Für das *Ständchen* ist anhand einer Konzertberichterstattung der *Signale* (Jg. 46, Nr. 16 [Februar 1888], S. 252) eine frühe Aufführung am 26. Februar 1888 in Heidelberg nachzuweisen. Brahms' eigenhändige Textnotate der Kugler-Gedichte waren demnach bereits erfolgt, als er im Sommer 1888 das *Skizzenbuch* zur Ansicht erhielt.

²⁸⁷ Zu den *Zigeunerliedern op. 103* siehe die Ausführungen im Rahmen der vorliegenden Edition.

²⁸⁸ *Kalbeck IV/1*, S. 103.

vielleicht auch nie beabsichtigt, alle ins Auge gefassten 15 Lieder gemeinsam zu veröffentlichen, denn elf *Zigeunerlieder* ließ er 1888 als *Opus 103* erscheinen, die Texte der übrigen vier – und nur diese – nahm er zur späteren Bearbeitung in seine autographe Textsammlung auf.²⁸⁹ (Brahms behandelte sie insoweit als zyklische Einheit innerhalb der *Sechs Quartette*, als sie tonartlich geschlossen sind und Nr. 6 in den Dur-Abschnitten thematisch auf Nr. 3 zurückgreift.)

Zur Vertonung aller sechs Gedichte der *Quartette op. 112* kam es dann, wie erwähnt, im Frühling 1891 innerhalb einer etwa vierwöchigen Zeitspanne, die einerseits durch Brahms' Eintreffen in Ischl (11. Mai) und andererseits durch die früheste Erwähnung des (zur Abschrift bereitliegenden oder beim Kopisten befindlichen) Werkes im zitierten Brief an Clara Schumann (kurz nach dem 7. Juni) begrenzt wird.²⁹⁰ Die Datierungsvermerke *Ischl, Frühling 91.* jeweils am Ende der beiden Partiturmanuskripte brachte Brahms allerdings erst einige Zeit nach deren Niederschrift an, vermutlich im Kontext der Schenkung des ersten Faszikels (Kugler-Quartette) an die Sängerin Antonia Speyer-Kufferath. Eine an sie gerichtete Widmung wurde augenscheinlich mit derselben Tinte geschrieben wie die unmittelbar darüber stehende Datierung. Bei dieser Gelegenheit scheint Brahms überhaupt eine Art Bilanz seines Sommeraufenthaltes gezogen zu haben, indem er – in auffälliger Ähnlichkeit – auch die Autographe anderer in Ischl zum Abschluss gebrachter Kompositionen signierte und datierte. So zeigen die beiden neu entstandenen Werke *Klarinetten trio op. 114* und *Klarinettenquintett op. 115* in ihren Partiturniederschriften gleichlautend die Angabe *Ischl, Sommer 91.*,²⁹¹ mit der Brahms den Zeitraum ihrer Entstehung gegenüber den Vokalquartetten chronologisch differenzierte. Interessanterweise lässt eine Schreibkorrektur im Autograph der beiden Kugler-Quartette erkennen, dass Brahms offensichtlich auch hier zunächst zur Zeitangabe *Sommer 91.* angesetzt hatte, dann jedoch nach dem bereits fixierten Großbuchstaben *S* abbrach, um an gleicher Stelle das Wort *Frühling* auszusprechen. Brahms nahm hiermit rückwirkend eine Datierung vor, die sich nur auf den Zeitpunkt von Fertigstellung und Niederschrift der Komposition beziehen kann.²⁹²

Publikation

Mit den sechs neuen Vokalquartetten bot sich 1891 für Brahms endlich auch der rechte Augenblick, den wiederholt geäußerten Wunsch des Leipziger Verlegers Max Abraham zu erfüllen, er möge ihm doch wieder einmal ein Werk für die Edition Peters überlassen.²⁹³ Den entscheidenden Impuls gab Abraham selbst, als er am 7. August 1891 in einem zufällig gewählten, letztlich aber günstigen Moment an Brahms schrieb:

„Ich kann nun die schon so lange gehegte Hoffnung, daß Sie mir neue Kompositionen zum Verlag anvertrauen, noch immer nicht aufgeben und möchte heute nur abermals versich-

chern, daß Sie [mich] durch Erfüllung meines Wunsches sehr erfreuen und zu großem Danke verpflichten würden [...]“²⁹⁴

Nachdem 17 Jahre zuvor mit den *Quartetten op. 64* schon einmal ein Werk gleicher Gattung im Verlag C. F. Peters erschienen war, mag der Gedanke, die nun komponierten Quartette wiederum Abraham anzubieten, besonders nahegelegen haben, und tatsächlich signalisierte Brahms nur drei Tage später, am 10. August 1891: „Mit herzlichem Danke lassen Sie mich einstweilen sagen, daß ich denke, Ihnen ehestens im gewünschten Sinne zu antworten.“²⁹⁵ Da Brahms wusste, wie sehr diese schon über Jahre hinausgeschobene Absicht²⁹⁶ ein Reizthema für Simrock war, widmete er seinem Hauptverleger am selben Tag einen diplomatisch um Verständnis werbenden Brief: „Also: die Pille Peters muß doch einmal ver-

²⁸⁹ Der Eintrag in die Gedichtsammlung wurde spätestens wohl Anfang 1888 vorgenommen, da drei der vier exzerpierten *Zigeunerlieder* (*Op. 112* Nr. 4, 3, 5) zwischen Carl Lemckes Gedicht *Salamander* und Adolf Freys Gedicht *Meine Lieder* stehen, die Brahms im Sommer 1888 vertonte (*Op. 107* Nr. 2 und *Op. 106* Nr. 4). Missverständlich, da in Bezug auf die Textsammlung unzutreffend, ist die Angabe im *BraWV* (S. 449), die Texte der *Zigeunerlieder op. 112* Nr. 3–6 habe sich Brahms „zusammen mit denen der *Zigeunerlieder Opus 103*“ notiert. Zu Hugo Conrats Ausgabe *Ungarische Liebeslieder*, Brahms' Textquelle für alle 15 *Zigeunerlieder*, vgl. die Beschreibung der Textquelle, S. 158 f. (*Op. 103*) bzw. S. 167 (*Op. 112* Nr. 3–6) der vorliegenden Edition.

²⁹⁰ Die von William Kupfer angefertigte Partiturabschrift lag vermutlich schon einige Zeit bereit, als Brahms am 12. Juli 1891 von Ischl aus in einem Brief an Eusebius Mandyczewski darum bat, „mir die 4^{te}te zu schicken“ (*Brahms-Mandyczewski Briefwechsel*, S. 348; siehe auch Quellengeschichte, S. 171 mit Anmerkung 292).

²⁹¹ Zu Datierungsvermerk und Widmung der *Quartette op. 112* siehe auch Quellenbeschreibung (Quelle A), S. 168 mit Anmerkung 277, sowie die folgende Anmerkung 292; zur Datierung der genannten Kammermusikwerke vgl. *BraWV*, S. 461 (*Op. 114*) und S. 463 (*Op. 115*).

²⁹² Aufgrund der anderslautenden Angaben Kalbecks und in Ermangelung des (damals noch als verschollen geltenden) Autographs von *Op. 112* Nr. 1 und Nr. 2 wurde im *BraWV* (S. 449) zwar bezweifelt, doch nicht völlig ausgeschlossen, dass mit der Datierung *Ischl, Frühling 91.* nicht die Entstehung des Werkes, sondern der Zeitpunkt der Widmung an Antonia Speyer-Kufferath gemeint sein könnte. Nicht zuletzt die oben erwähnte Schreibkorrektur schafft hier Klarheit, da Brahms' kurzzeitige Unsicherheit in der Datierung (*[Sommer]* statt *Frühling*) sich keinesfalls (allein) auf den Moment der Widmungsniederschrift bezogen haben kann.

²⁹³ Seit der *Nänie op. 82* (1881) hatte es bei C. F. Peters keine Originalausgabe eines Brahms'schen Werkes mehr gegeben. Fünf Liederhefte, die in der Edition Peters in jeweils zwei Stimmlagen erschienen (vgl. *Peters, Auflagebuch*), waren Übernahmen aus fremden Verlagen: das *Brahms-Album* (Edition Peters Nr. [= EP] 2470a/b, Dezember 1888) von Rieter-Biedermann, die vier Bände *Ausgewählte Lieder* (EP 2501a/b, 2502a/b, August 1888, und EP 2503a/b, 2504a/b, Oktober 1890) von Simrock. Zu letzteren vgl. Abrahams Brief vom 7. August 1891 an Brahms: „Es wäre mir eine große Freude gewesen, Ihre älteren Werke in den Katalog der Edition Peters aufzunehmen, Herr Simrock hat es mir aber, abgesehen von 4 Heften Ihrer ‚Lieder‘, unmöglich gemacht.“ (*Briefwechsel XIV*, S. 393).

²⁹⁴ Ebenda, S. 393 f.

²⁹⁵ Ebenda, S. 394.

²⁹⁶ Vgl. dazu etwa Brahms' Brief vom 15. Oktober 1886 an Edmund Astor: „Wenn ich für ein armes Opus von Simrock freikomme, muß ich durchaus bei Peters ein uraltes Wort einlösen, das mir schwer auf dem Gewissen liegt.“ (ebenda, S. 368). An Simrock schrieb Brahms am

schluckt werden, und dieser Sommer ist recht günstig dazu [...]. Mit gar vielem habe ich den Sommer gespielt, und einiges bleibt auch wohl. So kann ich also Peters das urlang Versprochene geben – und Ihnen dazu.“²⁹⁷

Die Ankündigung verwirklichte Brahms schließlich am 2. Oktober 1891, indem er Max Abraham gleich zwei neue Werke offerierte und in seinem Begleitschreiben erklärte:

„Hier kommen also Opus 112 und 113 zu Ihnen und fragen, ob sie bleiben und sich häuslich niederlassen sollen.

Ihr oft es freundliches Drängen nach derlei Besuch braucht Sie selbstverständlich nicht abzuhalten, sich grade diese Gäste zu beschauen und ihren Einlaß zu bedenken.

Op. 112 sind: ‚6 Quartette für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Pianoforte‘.

113 ist ein Opus, für das ich besondere Liebhaberei und besondere Wünsche habe: ‚13 Kanons für Frauenstimmen‘.“²⁹⁸

Brahms' Angebot sowie auch das vorgeschlagene Honorar von 6000 M. für beide Werke müssen von Abraham umgehend bestätigt worden sein, denn schon am 6. Oktober sprach Brahms seinen Dank für die Zusage aus.²⁹⁹ Zu diesem Zeitpunkt – vier Tage nach Einreichung der Manuskripte – war die verlegerische Arbeit in ersten Schritten bereits angelaufen. Der Elan und manche gut gemeinte Eigeninitiative, die Abrahams Lektor Alfred Dörfel im weiteren Verlauf entwickelte, ging Brahms allerdings mitunter zu weit, vor allem hinsichtlich der *Kanons*, für deren editorische Umsetzung er, wie Abraham gegenüber angekündigt, „besondere Wünsche“ hegte.³⁰⁰ Aber auch das neue *Opus 112* bedurfte einiger grundsätzlicher Klarstellungen; so ließ Brahms am 6. Oktober den Verleger wissen:

„Nun lassen Sie mich leise und seufzend bekennen, daß mir Ihr Einfall, die ‚Quartette‘ in 2 Heften zu geben – gar nicht gefällt!

Ich bin kein Liebhaber der jetzt modischen Riesen-Bouquets – (ich gerate in Ihre Bildersprache!) – aber 6 so kleine anspruchlose [sic!] Dinger scheinen mir grade ein hübscher zierlicher Strauß; geteilt würden sie sich gar zu schäbig ausmachen.“³⁰¹

Fünf Tage später protestierte Brahms erfolgreich auch gegen Abrahams Absicht, die Ausgaben mehrsprachig anzulegen:

„Über Eines in Ihrem Briefe erschrak ich so, daß ich leicht geneigt war, zu allem Andern Hurrah zu schreien.

Beides ist aber geblieben. Ich bin einverstanden, danke bestens für alle Ihre guten Vorschläge und – der verfluchte englische Text fährt fort mich zu ärgern. Ich glaubte, Edition Peters hätte diesen nicht, und hatte mich deshalb ganz besonders auf ‚Quartette‘ und ‚Kanons‘ gefreut!

Ist es denn nicht möglich, deutsch und englisch, jedes für sich zu geben?“³⁰²

Brahms' Wunsch kam Abraham mit generöser Geste nach; seine Antwort gibt zu erkennen, wie sehr ihm die lang erhoffte Inverlagnahme eines neuen Werkes von Brahms am Herzen gelegen hatte:

„Auf mein Interesse kommt es ganz und gar nicht an. Ich habe selbstverständlich den Wunsch, die ‚Kanons‘ und

‚Quartette‘ so zu veröffentlichen, daß Sie auch nicht das Geringste daran auszusetzen haben, und werde dieselben zunächst nur mit deutschem Text und erst später in einer anderen Ausgabe mit englischem Text herausbringen.“³⁰³

Abraham hielt Wort und ließ nicht nur die Partitur, sondern auch die Stimmen in zwei Ausgaben vorbereiten: einer deutschen und einer englisch-französischen. Keine vier Wochen nach Eingang der Stichvorlage hatte die Leipziger Stecherei Röder die Arbeit an der deutschsprachigen Ausgabe so weit abgeschlossen, dass Abraham – spätestens am 29. Oktober 1891 – einen Korrekturabzug der Partitur an Brahms auf den Weg bringen konnte.³⁰⁴ Dieser sandte die Revision am 31. Oktober zurück, ohne dabei weiter auf die Quartette einzugehen.³⁰⁵ Zwei Wochen später, am 14. November, meldete Abraham dem Komponisten: „Gestatten Sie mir, Ihnen das erste Exemplar Ihres *op. 112*, welches ich erhalte, und dessen Ausstattung hoffentlich Ihren Beifall findet, zu überreichen.“³⁰⁶

Dem Erstdruck, der in der Edition Peters die Nummern 2646 (Partitur) und 2647 (Stimmen) erhielt,³⁰⁷ folgte im Januar 1892 die englisch-französische Ausga-

11. Dezember 1890: „Ich dachte, den Sommer recht hübsche Sachen für Peters zu schreiben. [...] Ich dachte nicht, mich zu verbessern oder Wundernswürdiges zu erleben, aber, ich fühle mich Peters verpflichtet [...]“ (*Briefwechsel XII*, S. 35).

²⁹⁷ Ebenda, S. 47 f. Brahms kündigte Simrock im gleichen Brief besänftigend an, ihn „mit zwei recht anständigen Werken beschatten zu können – die noch dazu ganz neu in unserm Katalog sind.“ (Gemeint waren die beiden neuen Kammermusikwerke *Klarinettentrio op. 114* und *Klarinettenquintett op. 115*.) „P.[eters] hat dazu bloß ein Heft Soloquartette mit Pfte. [*Op. 112*] (von denen Sie genug und auch das Beste und Teuerste, das Wechsellied [*Op. 31 Nr. 1*], haben). [...] Wenn Sie aber lieber die Quartette wollen statt der zwei größeren Sachen, so wird P. wohl mit dem Tausch einverstanden sein. Nun hoffe ich, Sie haben im Grunde immer eingesehen, daß ich mich gegen P. nicht hübsch benommen habe [...]“ (ebenda, S. 48 f.).

²⁹⁸ *Briefwechsel XIV*, S. 395.

²⁹⁹ „Um die Weltgeschichte nicht aufzuhalten, sage ich außer herzlichem Dank für Ihren so freundlichen Brief rasch noch einige Worte.“ (ebenda, S. 397). Der im Zitat erwähnte Brief Abrahams ist (auch im *Peters, Kopierbuch 1882–1892*) nicht überliefert. Zum Honorar bzw. zu dessen Eingang findet sich in Brahms' Taschenkalender für das Jahr 1891 (*A-Wst*, Ia 79.559), Monat Oktober, der Vermerk: *Peters op[.] 112 u. [1]13 / (6 M.[ille])*; vgl. auch *Bozarth, Lieder Inventory*, S. 105.

³⁰⁰ Zu deren Durchsetzung bedurfte es allerdings einer längeren und wiederholten Argumentation von Seiten Brahms' (siehe dazu insgesamt *Briefwechsel XIV*, S. 396–407).

³⁰¹ Ebenda, S. 397 f. Brahms fügte hinzu: „(Wollen Sie sie außerdem meinewegen gar einzeln den Mädchen anbieten, habe ich natürlich nichts dagegen.)“ (S. 398). Von diesem Angebot zusätzlicher Einzelausgaben der Quartette machte Abraham jedoch keinen Gebrauch.

³⁰² Ebenda, S. 398.

³⁰³ Ebenda, S. 399 (Brief vom 13. Oktober 1891).

³⁰⁴ So ließ Abraham den Komponisten am 29. Oktober 1891 wissen: „Per Kreuzband war ich so frei, Ihnen die ‚Quartette‘ *op. 112* sowie die Partitur der ‚Kanons‘ zur gefl. Revision zu senden.“ (ebenda, S. 400; vgl. auch Quellengeschichte, S. 172 mit Anmerkung 303).

³⁰⁵ Den Begleitbrief (vgl. *Briefwechsel XIV*, S. 401 f.) widmete Brahms allein den *Kanons op. 113*.

³⁰⁶ Ebenda, S. 407.

³⁰⁷ Die genannten Nummern der Edition Peters sind nicht identisch mit den Plattennummern; zu letzteren siehe die Quellenbeschreibungen (Quellen E₁ und E-St), S. 169, 171.

be.³⁰⁸ Darüber hinaus gab Abraham im April 1892 noch zwei Arrangements der vier in *Opus 112* enthaltenen *Zigeunerlieder* bei Theodor Kirchner in Auftrag;³⁰⁹ die eine für Klavier solo, die andere für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Beide Bearbeitungen erschienen zu Anfang der zweiten Jahreshälfte 1892 im Druck.³¹⁰

Erste Aufführungen und frühe Rezeption

Zu den *Quartetten op. 112* sind nur wenige Zeugnisse einer frühen Rezeption durch Brahms' engeren Freundes- und Bekanntenkreis überliefert. Ein Grund mag darin liegen, dass Brahms die Komposition in relativer Abgeschlossenheit in Ischl beendete und das noch ungedruckte Werk nicht, wie in manch anderen Fällen, unter besonders Interessierten zirkulieren ließ. So fehlt etwa im Briefwechsel mit Theodor Billroth jede Erwähnung der neuen Quartette, obwohl drei Jahre zuvor gerade die *Zigeunerlieder op. 103* bei dem Physiologen spontane Begeisterung entfacht hatten.³¹¹ Allem Anschein nach war Clara Schumann die einzige, der vor Abgabe der Stichvorlage Anfang Oktober 1891 eine nähere Bekanntschaft mit dem Werk vergönnt war. In ihrem Brief vom 15. August 1891 an Brahms, der einzigen nachgewiesenen Stellungnahme aus der Zeit vor der Drucklegung, beschrieb sie ihre ersten Eindrücke von den sechs Quartetten:

„Lieber Johannes,

endlich ist es mir gelungen, einmal ein ruhiges Stündchen am Klavier [...] zu finden, und da hab' ich denn, so unvollkommen es auch sein konnte, Wonne genossen in Deinen Gesängen. Sie vereinigen wieder alles, was man wünschen kann, sind so interessant, jeder Sänger könnte stolz auf seine Stimme sein, so interessant ist er bedacht, und bei all der Geistreichigkeit die Anmut überall! – Die ersten zwei sind mir nun ganz besonders lieb, das zweite trotz des $\frac{5}{4}$ -Taktes, der dem ganzen eine so mystische Färbung gibt. Von den Zigeunerliedern wäre mir das erste am wenigsten sympathisch. Im zweiten mußte ich mich erst an den 9. Takt immer gewöhnen, aber ich liebe es doch! Und ebenso die zwei anderen. Könnte man sie bald hören!“³¹²

Auf das geschätzte Urteil Elisabeth von Herzogenbergs, der sonst so geist- und wortreichen „Rezensentin“, musste Brahms verzichten; sie war Ende 1891 bei Veröffentlichung der Quartette bereits lebensbedrohlich an ihrem Herzleiden erkrankt, an dem sie im Januar des Folgejahres in San Remo starb. Heinrich von Herzogenberg fehlte die Muße und wohl auch der Mut zu einer ehrlichen Stellungnahme gegenüber Brahms, denn aus seinem Brief vom 27. Dezember 1891 an Philipp Spitta spricht eine gewisse Enttäuschung über die Quartette: „Ich war nach den letzten Heften (bei Peters) ganz schlecht auf ihn zu sprechen: immer Zigeuner [...].“³¹³ Überaus angetan zeigte sich hingegen Edvard Grieg, der sich am 27. Januar 1892 an Max Abraham, seinen eigenen Hauptverleger, wandte: „Eigentlich wollte ich schon lange schreiben. Denn die Brahms'schen Quartette mit Klavier sind derart, dass ich meiner Begeisterung schon längst hätte Luft geben sollen. Sie sind sehr schön. Besonders das Erste ist geradezu wunderbar.“³¹⁴

Schon wenige Wochen nach Erscheinen der *Sechs Quartette op. 112* kam es zu den ersten öffentlichen Aufführungen. Die früheste ist für den 14. Dezember 1891 in London nachzuweisen: Ein *Monday Popular Concert* bildete den Rahmen, in dem zunächst die Quartette *Sehnsucht* und *Nächtens*, im weiteren Verlauf dann auch die vier *Zigeunerlieder* zu Gehör gebracht wurden. Über die beiden erstgenannten heißt es in der *Times*: „These two [...] were so successful that both were repeated.“ Nicht minder günstige Aufnahme fanden die *Zigeunerlieder*, die der Kritiker als „extremely characteristic and original“ rühmte. Zwei von ihnen – *Rote Rosenknospen* und *Liebe Schwalbe, kleine Schwalbe* – „were chosen for the inevitable repetition.“³¹⁵ Bei dieser

³⁰⁸ Datierung nach *Peters, Auflagebuch*. Das *BraWV* (S. 451) gibt als Erscheinungstermin „1891“ an. Die englisch-französische Ausgabe fasste Partitur und Stimmen unter der gemeinsamen Edition Peters Nr. 2644 zusammen. Auffallend ist, dass ihre Editionsnummer niedriger liegt als die der deutschen Erstausgabe; möglicherweise war die Nummer für die ursprünglich vorgesehene deutsch-englische Ausgabe bestimmt, von der man nach Brahms' Kritik vom 11. Oktober 1891 aber abrückte (vgl. *Briefwechsel XIV*, S. 398). Laut *Peters, Druckauftragsbuch* fand zwischen 26. November und 11. Dezember 1891 eine Korrekturlesung von Partitur und Stimmen der englisch-französischen Ausgabe durch Dörffel statt.

³⁰⁹ Vgl. das unveröffentlichte Schreiben Abrahams an Kirchner vom 13. April 1892: „Gestatten Sie mir die Anfrage, ob Sie geneigt sind[,] die 4 Zigeunerlieder op. 112 N^o 3–6 von Brahms, die ich so frei bin per x-band zu senden, für Pianoforte solo u. für eine Singstimme mit Pianoforte zu übertragen.“ Am 6. Mai 1892 bestätigte Abraham den Erhalt der Manuskripte und stellte Kirchner am 9. Mai, für die „vortrefflichen Bearbeitungen der Brahms'schen Lieder op. 112 dankend“, ein Honorar von 200 M. in Aussicht (beide Briefzitate: *Peters, Kopierbuch 1892–1896*).

³¹⁰ Die einstimmige Vokalfassung erschien in Ausgaben für hohe (Edition Peters Nr. 2670a, Plattennummer 7717) und tiefe (EP 2670b, Plattennummer 7718) Stimme mit je dreisprachiger (deutsch-englisch-französischer) Textunterlegung. Für die hohe Ausgabe wurde das vierte Lied (*Op. 112 Nr. 6*) von d-Moll nach f-Moll transponiert; in der tiefen Ausgabe findet es sich in der Originaltonart. Wie dem *Peters, Druckauftragsbuch* zu entnehmen ist, gingen diese Bearbeitungen, ebenso wie die Klavierfassung (EP 2671, Plattennummer 7719), am 28. Mai 1891 zum Stich an Röder; eine Korrekturlesung durch Dörffel ist mit 23/6 (23. Juni) datiert, eine zweite (ohne Namensnennung) mit 5/7 (5. Juli).

³¹¹ Vgl. dazu die Ausführungen zur Rezeption der *Zigeunerlieder op. 103*, S. XXXVI f. und S. XLIII der vorliegenden Edition.

³¹² *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 456 f.

³¹³ Unveröffentlichter Brief, zitiert nach Bernd Wiechert: *Heinrich von Herzogenberg (1843–1900). Studien zu Leben und Werk*. Göttingen 1997, S. 113. An Brahms hingegen schrieb Herzogenberg am 12. März 1892 aus Rom: „Peters hatte die letzterschienenen Soloquartette und Kanons nach San Remo geschickt – aber in welche Zeit fielen sie! Daß ich auch später nicht darauf zurückkam, wollen Sie mir gütigst nachsehen. Wenn ich in einigen Wochen nach Florenz zurückkehre, habe ich nun etwas, worauf ich mich freuen kann!“ (*Briefwechsel II*, S. 262).

³¹⁴ Finn Benestad und Hella Brock (Hrsg.): *Edvard Grieg. Briefwechsel mit dem Musikverlag C. F. Peters 1863–1907*, Frankfurt/M. u. a. 1997, S. 268.

³¹⁵ *The Times*, Nr. 33/508 (15. Dezember 1891), S. 5, Sp. 6. Der Konzertbericht ist mit *BRAHMS'S NEW QUARTETS* überschrieben, obwohl das Programm auch Brahms' *Cellosonate Nr. 1 e-Moll op. 38* und weiterhin Werke von Beethoven, Mozart, Schumann und Spohr umfasste. Als Ausführende der *Quartette op. 112* werden Lilian Henschel, Mme. Fassett, George Henschel und William Shakespeare genannt, als Klavierbegleiter Mr. Bird. Eine Ankündigung des Konzertes, ebenfalls mit

Aufführung, über die auch in deutschen Musikzeitingen berichtet wurde,³¹⁶ erklangen die Quartette in der Originalsprache (die englisch-französische Ausgabe erschien erst im Januar 1892).³¹⁷

Auch in Deutschland fanden Brahms' neue Quartettkompositionen schon bald Eingang in öffentliche Konzerte. Die früheste hier nachgewiesene Aufführung, eine Darbietung des *Frankfurter Vocalquartetts*, datiert auf den 4. Januar 1892 und fand in *Dr. Hochs Conservatorium* in Frankfurt am Main statt.³¹⁸ Eine Konzertbesprechung, die am übernächsten Tag in den *Frankfurter Nachrichten* erschien, zeigt symptomatisch für weitere Aufführungen an anderen Orten, dass sich bei den Rezensenten ein besonderes Interesse (und damit auch eine besondere Erwartungshaltung) mit den vier *Zigeunerliedern* verband, die zu einem Vergleich mit dem beliebten gleichnamigen Vorläuferwerk (*Op. 103*) geradezu herausforderten. Nicht immer fiel dabei das Urteil so durchweg günstig aus wie im Fall der Londoner Uraufführung. So erfuhren die Leser der *Frankfurter Nachrichten* aus der umfassenden Besprechung:

„Von den sechs Stücken, aus welchen sich das Werkchen zusammensetzt, dürfen die zwei ersten Zigeunerlieder ‚Himmel strahlt so helle‘ und besonders das poetisch empfundene ‚Rothe Rosenknospen‘ als die wirksamsten und werthvollsten der ganzen Sammlung gelten.³¹⁹ Beide zählen zu den glücklichsten Eingebungen des Komponisten und zeigen sich ebenso eigenartig, als gänzlich erfüllt von der charakteristischen Weise ihres Schöpfers. Wie die meisten Werke Brahms[?], welche in den letzten Jahren entstanden sind, ist der melodische Satz durchaus von gewinnender Art und frei von jener mehr reflektirten, als wirklich gefühlten Tonsprache, der wir in mancher früheren Arbeit des Musikers, und gewiß nicht zum Vortheil der Sache, manchmal begegnen. Wir möchten aber hiermit nicht gesagt haben, daß alle jetzt gehörten Gesänge auf der gleichen Höhe ständen oder den vor einigen Jahren erschienenen Zigeunerliedern, welche sich rasch einer großen Popularität zu erfreuen hatten, durchaus ebenbürtig erschienen. Die zwei letzten Stücke: ‚Brennnessel steht an Weges Rand‘ und ‚Liebe Schwalbe, kleine Schwalbe‘ vermögen schon wegen ihrer zu knappen Form und – offen gestanden – auch ihres geistigen Inhalts wegen, einen tiefer gehenden Eindruck nicht zu erzielen.“³²⁰

Dasselbe Frankfurter Konzert vom 4. Januar 1892 wurde auch in den *Signalen für die musikalische Welt* rezensiert. Während die Quartette *Sehnsucht* und *Nächtens* hier – wie in den *Frankfurter Nachrichten* – unkommentiert blieben, wertete der Kritiker die *Zigeunerlieder* als „interessante Novitäten“, wobei er in Klammern hinzusetzte: „den früher erschienenen an Wirkung jedoch nicht gleichkommend“.³²¹ Nur zwei Wochen nach dieser Aufführung waren die vier *Zigeunerlieder* (neben sieben Nummern aus den *Zigeunerliedern op. 103*) ein weiteres Mal in Frankfurt zu hören – als Programmpunkt eines Konzertes, das unter Mitwirkung Julius Stockhausens³²² am 18. Januar 1892 wiederum im Hoch'schen Konservatorium gegeben wurde.³²³ Unter den Zuhörern befand sich erneut auch der Rezensent der *Frankfurter Nachrichten*, der diesmal knapp resümierte:

„Wir hörten die erstgenannten Quatette [sic!] jetzt zum zweiten Male und fanden den günstigen Eindruck, die [sic!] sie früher hinterließen, nur bestätigt; es ist freundliche, oft sympathisch erklingende Musik, wenn auch nicht immer besonders tiefgehend. [...] Es wurde von dem Publikum auch hier mit Beifallsbezeugungen nicht gekargt und ein Stück zur Wiederholung begehrt.“³²⁴

Das *Frankfurter Vocalquartett*, dem – wie erwähnt – die früheste öffentliche Aufführung von Brahms' *Opus*

speziellem Augenmerk auf „Brahms's New Vocal Quartets“, brachte die *Times* am Vortag (Nr. 33/507 [14. Dezember 1891], S. 1, Sp. 3). – Die zum Teil erheblich späteren Uraufführungsdaten im *BraWV* (S. 449) und bei *Hofmann, Zeittafel* (S. 265) sind somit zu korrigieren.

³¹⁶ Missverständlich in Bezug auf die aufgeführten Stücke schrieben die *Signale* (Jg. 50, Nr. 8 [Januar 1892], S. 121): „Im letzten *Monday-Popular* gab's die neuen Zigeunerlieder von Brahms nebst zweien anderen Vocalquartetten desselben [...]“. Ähnlich suggerierte das *Musikalische Wochenblatt* (Jg. 23, Nr. 1 [31. Dezember 1891], S. 9), in London sei nur eine Auswahl, nämlich „mehrere Nummern aus des Meisters kürzlich als Op. 112 im Druck erschienenen Gesangsquartetten mit Clavierbegleitung“ zu hören gewesen; diese hätten „eine begeisterte Aufnahme gefunden, ja Zweie der Zigeunerlieder mussten sofort da capo gesungen werden.“

³¹⁷ Dass auf Deutsch gesungen wurde, geht auch aus der bereits erwähnten Rezension der *Times* hervor, in der es mit Bezug auf das Quartett *Sehnsucht op. 112 Nr. 1* heißt: „[...] the first is full of passion, containing one passage of exquisitely beautiful effect, at the words ‚Du siehst hinaus in den Morgenschein, [...]‘.“ (*The Times*, Nr. 33/508 [15. Dezember 1891], S. 5, Sp. 6).

³¹⁸ Ankündigung als „Zweites Concert des Frankfurter Vocalquartetts“ im *Frankfurter Intelligenz=Blatt* Nr. 2 (3. Januar 1892), 13. Beilage, S. [4]. Das *Frankfurter Vocalquartett* war ein festes, von der Berliner Konzertagentur Gnevko & Sternberg vertretenes Ensemble (vgl. Anzeige in den *Signalen*, Jg. 49, Nr. 67 [Dezember 1891], S. 1067) und bestand aus den Mitgliedern Julia Uzielli (Sopran), Jenny Hahn (Alt), Franz Naval (Tenor) und Anton Sistermans (Bass). Auf dem Programm des Konzertes standen neben Brahms' *Opus 112* weitere Vokalquartette mit und ohne Klavier der Komponisten Gernsheim, Scholz, Goetz und Reimann, außerdem Klavierwerke von Scarlatti und Chopin sowie das *Spanische Liederspiel* von Schumann. Als Pianist wird Lazaro Uzielli genannt.

³¹⁹ Zum ersten der *Zigeunerlieder* (*Himmel strahlt so helle op. 112 Nr. 3*) vgl. die gegenteilige Ansicht Clara Schumanns, dieses Stück sei ihr „am wenigsten sympathisch“ (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 457), sowie Kalbecks Aussage: „Zigeunerblut pulsiert voll nur in Nr. 1 [...], und gerade dieses Eröffnungslied ist das schwächste von den vier.“ (*Kalbeck IV/1*, S. 104).

³²⁰ *Frankfurter Nachrichten*, Jg. 1892, Nr. 4 (6. Januar 1892), S. 65. In der Rezension werden die Ausführenden nicht namentlich erwähnt.

³²¹ *Signale*, Jg. 50, Nr. 10 (Februar 1892), S. (149–)150, Bericht vom 18. Januar 1892.

³²² Schon am 15. August 1891 hatte Clara Schumann, als sie für kurze Zeit im Besitz der noch unveröffentlichten Quartette war, Brahms gegenüber angekündigt: „Sobald sie erschienen, werde ich Stockhausen darankriegen, daß er sie gleich einstudiert – das tut er übrigens von selbst.“ (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 457).

³²³ Konzertankündigung im *Frankfurter Intelligenz=Blatt* Nr. 14 (17. Januar 1892), 14. Beilage, S. [4]. Die Ausführenden waren neben Stockhausen: Johanna Nathan, Johanna Beck und Dr. H. Müller. Auf dem Konzertprogramm standen außerdem noch die Nummern 5–11 aus Brahms' *Zigeunerliedern op. 103*, Klavierwerke von Beethoven, Liszt, Chopin und Heymann sowie das *Klavierquartett op. 47* von Schumann. Angaben nach gedrucktem Programmzettel (*D-F*, Nachlass Stockhausen: Sammlung Konzertprogramme).

³²⁴ *Frankfurter Nachrichten*, Jg. 1892, Nr. 16 (20. Januar 1892), S. 312. In der Rezension wird Brahms als Komponist der besprochenen Werke nicht explizit genannt.

L

112 in Deutschland zugeschrieben werden kann, übernahm als vermutlich erstes feststehendes Ensemble den Werkzyklus in sein Repertoire. Am 20. Januar 1892 gastierte es in einem Konzert der Berliner Singakademie und brachte dort, wie die *Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung* betonte, die Quartette „in hoher Vollendung zum Vortrag“. Weiter berichtete der Rezensent (der diesem Teil des Konzertes allerdings nicht beiwohnte): „Den Liedern selbst wird ausserordentlich wohlklingender Satz und ansprechende, empfindungsvolle Melodik nachgerühmt.“³²⁵ Fünf Tage später, am 25. Januar 1892, erlebten die sechs Quartette auch in Wien ihre Premiere – im Rahmen einer wohl eher halboffiziellen Konzertveranstaltung des Tonkünstlervereins, bei der Brahms am Klavier mitwirkte.³²⁶ In verhältnismäßig rascher Abfolge kam es Anfang 1892 zu weiteren Aufführungen des kompletten Werkes oder von Teilen daraus, so noch innerhalb des ersten Vierteljahres in London (23. und 30. Januar), Münster (20. Februar),³²⁷ Wien (25. Februar),³²⁸ Düsseldorf (10. März)³²⁹ und Berlin (21. März).³³⁰

Das anfängliche Interesse an den *Quartetten op. 112*, das sich in einer relativ hohen Zahl von Aufführungserwähnungen im Jahr 1892 ausdrückte, verkehrte sich in den Folgejahren scheinbar ins Gegenteil. So dokumentieren drei der wichtigsten periodischen Publikationsorgane von 1893 bis zu Brahms' Tod nicht einmal ein halbes Dutzend Konzertereignisse.³³¹ Anhand der Archivbestände des Verlages C. F. Peters lässt sich allerdings ein genaueres Bild über die tatsächliche Verbreitung der nicht allein als Konzertwerke, sondern vornehmlich als Hausmusik rezipierten Quartette gewinnen. So geht aus dem *Auflagebuch* des Verlages und mehreren erhaltenen *Absatzbüchern*³³² hervor, dass die Startauflage des deutschsprachigen Partitur-Erstdrucks, die nach dem 14. November 1891 in den Handel ging,³³³ 500 Exemplare umfasste. In den wenigen Wochen bis Jahresende wurden davon allein 343 Exemplare ausgeliefert; der Rest hielt noch mehrere Monate vor, bis im Oktober 1892 die Partitur in 2. Auflage mit 250 Exemplaren nachgedruckt werden musste. Der weitere Verkauf divergierte recht stark zwischen höchstens 170 (1892) und wenigstens 18 (1895) Exemplaren, woraus sich – das Jahr der Erstveröffentlichung eingeschlossen – bis Ende 1897 eine durchschnittliche Absatzzahl von 102 Exemplaren ergibt.

Hinzu kam die englisch-französische Ausgabe. Die Nachfrage nach ihr übertraf offenbar die verlegerischen Erwartungen, denn der ersten, nur 100 Exemplare starken Auflage vom Januar 1892 folgte im Juni 1893 ein Nachdruck mit 250 Exemplaren. Der durchschnittliche Jahresabsatz belief sich zwischen 1892 und 1897 auf rund 30 Exemplare, also etwa ein knappes Drittel der deutschsprachigen Partitur. Zu Lebzeiten von Brahms wurden in jeweils zwei Auflagen insgesamt 1100 Partituren gedruckt: 750 mit deutschem und 350 mit englisch-französischem Text.

Absatzzahlen für die Stimmen sind nur indirekt überliefert. Dem *Auflagebuch* ist zu entnehmen, dass den je 500 deutschsprachigen Erstdruck-Stimmen, die

im November 1891 erschienen waren, bereits im Januar 1892, nach außergewöhnlich kurzer Zeit, ein Nachdruck von je 100 Exemplaren folgte. (Die Startauflage der englisch-französischen Stimmen hingegen lag bei je 100 Exemplaren, die infolge geringerer Nachfrage dem Bedarf über drei Jahre hin bis April 1895 genügten.) Aus dem raschen Abverkauf gerade der Erstdruck-Stimmen ist zu ersehen, dass die *Sechs Quartette op. 112* nicht passiv rezipiert, sondern wirklich in der musikalischen Praxis angenommen wurden. Die 3. Auflage der Stimmen (April 1895) betraf nur die beiden Frauenstimmen; nach der kurzfristig erforderlichen 2. Auflage (noch vor der 2. Auflage der Partitur) war dies ein weiteres Zeichen dafür, dass sich, ähnlich wie bei den *Drei Quartetten op. 64*, alsbald der Rezipientenkreis weitete und neben die solistische Ausführung auch die chorische trat. Da hierbei die Quartette *Sehn-*

³²⁵ *AMz*, Jg. 19, Nr. 5 (29. Januar 1892), S. 60. Mit Brahms'schen *Zigeunerliedern* konzertierte das *Frankfurter Vocalquartett* auch am 5. Februar 1893 in Neustadt/Haardt sowie am 9. November 1893 in Bonn. Inwieweit die Programme dabei die *Zigeunerlieder op. 103* bzw. *op. 112* Nr. 3–6 berücksichtigten, geht aus den Erwähnungen in den *Signalen* (Jg. 51, Nr. 14 [Februar 1893], S. 217, und Nr. 60 [November 1893], S. 952) nicht hervor.

³²⁶ Vgl. *Heuberger* (S. 52): „25. Jänner abends im Tonkünstlerverein. Brahms['] neue Vokalquartette, darunter vier neue Zigeunerlieder, die bei Peters erschienen, wurden von [Leonore] Baronin [von] Bach, Frau [Gisela] Körner, Gustav Walter und Herrn [Eugen] Weiss gesungen. Brahms begleitete, ich blätterte ihm um.“ (vgl. auch *Hofmann, Chronologie*, S. 288 f.).

³²⁷ Konzerterwähnungen in den *Signalen*, Jg. 50, Nr. 16 (Februar 1892), S. 249 (London), und Nr. 22 (März 1892), S. 347 (Münster).

³²⁸ Konzernachweis (nur *Op. 112* Nr. 2) nach *Hofmann, Zeittafel*, S. 265. Von einer weiteren Aufführung in Wien, die – offenbar Anfang 1892 – mit den Interpreten Minna von Weißeneck, Hermine Schwarz, Gustav Walter und Max Kalbeck stattfand, berichtete die mitwirkende Altistin aus einem Abstand von drei Jahrzehnten: „Als im Jahre 1892 ‚Vier Zigeunerlieder‘, Quartette, *op. 112*[.] von Brahms herauskamen, waren wir die ersten, die sie vor Hanslick in einer großen Soiree bei Weißeneck sangen. Das vierte Lied, in dem ich ein paar Takte Solo zu singen hatte und das wir wiederholen mußten, brachte mir sogar ein Lob von Hanslick in der ‚Neuen Freien Presse‘ ein.“ (Hermine Schwarz: *Ignaz Brüll und sein Freundeskreis. Erinnerungen an Brüll, Goldmark und Brahms*, Wien u. a. 1922, S. [93–]94).

³²⁹ Konzerterwähnung ohne Datum in den *Signalen*, Jg. 50, Nr. 25 (März 1892), S. 392. Es handelte sich um das „fünfte Concert des städtischen Musikvereins“, das auch Brahms' *Schicksalslied op. 54* und Beethovens 9. *Symphonie* auf dem Programm hatte. Der Tag der Aufführung ergibt sich aus Angaben bei Rainer Großbimlinghaus: *Aus Liebe zur Musik. „Zwei Jahrhunderte Musikleben in Düsseldorf“*, Düsseldorf 1989, S. 76.

³³⁰ Konzerterwähnung in den *Signalen*, Jg. 50, Nr. 25 (März 1892), S. 391.

³³¹ Zu den *Quartetten op. 112* wurden durch die Forschungsstelle Kiel systematisch ausgewertet: *AMz*, *NZfM* und *Signale*, jeweils die Jahrgänge 1891–1902. Unter den wenigen Nachweisen zwischen 1893 und 1897 sei das Konzert vom 28. September 1895 in Meiningen hervorgehoben, bei dem unter Brahms' Mitwirkung am Klavier die Nr. 2, *Nächtens*, aufgeführt wurde (siehe *AMz*, Jg. 22, Nr. 36 [6. September 1895], S. 452, Vorankündigung; Nr. 40 [4. Oktober 1895], S. 502; vgl. auch *Hofmann, Chronologie*, S. 305).

³³² Vgl. *Peters, Auflagebuch* und *Peters, Absatzbücher* 3–5.

³³³ Vgl. die Ausführungen zur Publikation, S. XLVII.

sucht und *Nächtens* aufgrund ihrer gesangstechnischen und interpretatorischen Schwierigkeiten gewisse Grenzen setzten, dürften vor allem die vier *Zigeunerlieder* in das Blickfeld von Chören geraten sein.³³⁴ Hauptabnehmer blieben aber sicher auch weiterhin die Liebhaber der Hausmusikpflege – eben jene Klientel, die Brahms selbst im Sinn hatte, als er am 2. Oktober 1891 im Zusammenhang mit *Opus 112* an Max Abraham schrieb: „Ich möchte glauben, daß (namentlich das häusliche) Quartettsingen durch meine Arbeiten der Art nicht wenig wieder in Aufnahme gekommen ist.“³³⁵

Hochzeitswitz für vier Singstimmen und Klavier WoO posth. 16

Entstehung

Der *Hochzeitswitz* WoO posth. 16 ist die erste von insgesamt vier Kompositionen, die Brahms auf Texte von Gottfried Keller schrieb.³³⁶ Brahms' Bekanntschaft mit dem Dichter reichte bis in das Jahr 1866 zurück,³³⁷ doch kam die Beziehung beider Künstler trotz gegenseitiger Hochachtung über sporadische Kontakte nicht hinaus. Im Sommer 1874, als Brahms im Anschluss an einen

Konzertaufenthalt in Basel³³⁸ für rund drei Monate Quartier in Rüslikon am Züricher See nahm,³³⁹ ergab sich die Gelegenheit, die Bekanntschaft mit dem in Zürich lebenden Keller durch mehrere persönliche Begegnungen zu erneuern. Diese eher zufällig gegebene Situation spielte für das Entstehen des *Hochzeitswitzes* insofern eine entscheidende Rolle, als es unter anderen Umständen vermutlich nicht zu Brahms' kompositorischer Mitwirkung gekommen wäre.

An der ursprünglichen Idee zu diesem scherzhaften Gelegenheitswerk war Brahms völlig unbeteiligt. Ihre Urheberin war Marie Exner in Wien, einzige Frau unter fünf fast schon legendär zu nennenden Exner-Geschwistern, die eine weitverzweigte Familie begründeten und mit mehreren hochrangigen Wissenschaftlern in die österreichische Gelehrten-geschichte eingingen.³⁴⁰ Marie Exner stand mit Keller seit Dezember 1872 in einem brieflichen Austausch, der dem sonst so zurückhaltenden Literaten zunehmendes Vergnügen bereitete.³⁴¹ Als Marie um „einen munteren Toast“ zum Geburtstag ihres Bruders Adolf bat, kam Keller diesem Wunsch mit viel Wortwitz nach.³⁴² Ähnliches bezweckte die „schlimmste Exnerin“³⁴³ auch, als sie sich am 18. Juni 1874 an den Dichter wandte und im Hinblick auf die bevorstehende Hochzeit ihres Bruders Sigmund mit Emilie von Winiwarter³⁴⁴ schrieb:

³³⁴ Dieses speziellere Interesse drückt sich auch darin aus, dass die vier *Zigeunerlieder* op. 112 Nr. 3–6 im Jahr 1900 zusätzlich auch in einer (nach den Platten der Erstausgabe angefertigten) Separatausgabe erschienen (Edition Peters Nr. 2978).

³³⁵ *Briefwechsel* XIV, S. 396.

³³⁶ Brahms' autographe Niederschrift des Werkes blieb ohne Titel (vgl. Quellenbeschreibung, Quelle A, S. [174–]175). Die oben verwendete Bezeichnung *Hochzeitswitz* ist authentisch und findet sich in Brahms' Taschenkalender 1874, Monat Juni, in dem die Fertigstellung der Komposition eigenhändig vermerkt ist (*A-Wst.*, Ia 79.559; vgl. auch *Bozarth, Lieder Inventory*, S. 105, dort indes als *Kleine Hochzeits-Kantate* bezeichnet). Vermutlich geht Brahms' Namengebung darauf zurück, dass Gottfried Keller im Zusammenhang mit der Vertonung seines Gedichtes von einem „Witz“ gesprochen hatte (*Keller-Exner Briefwechsel 1988*, S. 66 [Brief vom 8. Juli 1874]). Im gleichen Brief benutzte Keller auch den Ausdruck „Familienkantäthen“, in einem früheren Schreiben vom 20. Juni 1874 an Marie Exner zudem die Begriffe „Cantäthen“ und „Cantate“ (ebenda, S. 63 f., Faksimile). Hieraus leitete sich wohl auch der im Erstdruck verwendete Titel *Kleine Hochzeits-Kantate* ab (*Sämtliche Werke*, Bd. 20, S. VII und 226). Da Keller mit seinen Worten sicher keine gattungsbegriffliche Vorstellung verband und Brahms' Komposition überdies die spezifischen Merkmale einer Kantate fehlen, wird in vorliegender Edition der Titel *Hochzeitswitz* anstelle der bisher gebräuchlichen Bezeichnung *Kleine Hochzeits-Kantate* (oder *BraWV*, S. 530: *Kleine Hochzeitskantate*) verwendet. – Die übrigen drei Keller-Vertonungen sind *Salome* op. 69 Nr. 3, *Abendregen* op. 70 Nr. 4 und *Therese* op. 86 Nr. 1 (vgl. auch *Dümling, Keller*).

³³⁷ Vgl. *Kalbeck III/1*, S. 27, Anmerkung, und *Hofmann, Zeittafel*, S. 74.

³³⁸ Anlässlich des 50-jährigen Bestehens des Basler Gesangvereins dirigierte Brahms am 9. Juni 1874 sein *Triumphlied* op. 55 (vgl. *Hofmann, Zeittafel*, S. 120, und *Hofmann, Chronologie*, S. 145 f.).

³³⁹ Brahms wohnte vom 11. Juni bis 15. September im Haus „Alt-Nidelbad“. Vgl. dazu *Kalbeck III/1*, S. 25 f., sowie die *Brahms im Nidelbad*

betitelten Erinnerungen von L. Z.-F. (Initiale der Tochter des damaligen Quartiergebers), in: *Der Bund*, Nr. 602 (Bern, 27. Dezember 1931), S. 3 f., mit Kürzungen auch mitgeteilt bei *Zimmermann, Brahms in der Schweiz*, S. 50–53; vgl. außerdem *Erismann, Brahms und Zürich*, vor allem S. 69–83.

³⁴⁰ Marie Exner (1844–1925) heiratete 1874 den Urologen Anton von Frisch, damals Assistent bei Theodor Billroth. Drei ihrer Brüder werden in der *Neuen Österreichischen Biographie 1815–1918* gewürdigt: Adolf Exner (1841–1894; Bd. 7, Wien 1931, S. 113–120), Sigmund Exner (1846–1926; Bd. 6, ebenda 1929, S. 44–54) und Franz Serafin Exner (1849–1926; ebenda, S. 108–121). Zu namhaften Mitgliedern der Folgegeneration siehe *ÖBL*, S. 274–277.

³⁴¹ Kellers Korrespondenz mit Marie und Adolf Exner ist geschlossen dokumentiert im *Keller-Exner Briefwechsel 1927* und dessen erweiterter Neuauflage *Keller-Exner Briefwechsel 1988*. Die Korrespondenz ist zu Teilen aber auch in anderen Briefeditionen enthalten. Zu den Beziehungen des Dichters zur gesamten Familie Exner siehe Eduard Kranner: *Gottfried Keller und die Geschwister Exner*, Basel und Stuttgart 1960.

³⁴² Siehe dazu *Keller Briefe II*, S. 191 f. (Brief Marie Exners vom 2. Februar 1873 und Kellers telegraphische Antwort an Adolf Exner vom 5. Februar). Die von Carl Helbling vorgelegte Auswahl-Edition (1951) bleibt, wie Vergleiche mit Brief-Faksimiles zeigen, in Details näher am Original als der von Irmgard Smidt herausgegebene, orthographisch modernisierte *Keller-Exner Briefwechsel 1988*. Zitate folgen daher, soweit möglich, Helblings Ausgabe *Keller Briefe II*.

³⁴³ So Keller im Brief vom 20. Juni 1874 (ebenda, S. 228).

³⁴⁴ Sigmund Exner (vgl. oben Anmerkung 340), ab 1917 Ritter von Exner-Ewarten, zählte als Physiologe an der Wiener Universität seit 1874 zu den Kollegen Billroths. Emilie von Winiwarter (1850–1909) wurde später in Österreich mit belletristischen Arbeiten sowie durch ihr publizistisches Engagement für Frauen- und Erziehungsfragen bekannt; Würdigung in *Biographisches Jahrbuch und Deutscher Nekrolog*, hrsg. von Anton Bettelheim, Bd. 16, Berlin 1912, S. 10–18.

„Lieber Herr Keller!

Wir haben vor, im Juli teils aus Freude über Sie, teils aus Freude über unser Brautpaar und teils als Einweihung des Hauses eine Art Gartenjux zu veranstalten mit Spiel und Tanz und da möchte ich nun gerne, daß Sie mir auf die Sigewarters³⁴⁵ etwas Gereimtes schickten, nur acht oder zehn Zeilen? Unsere Buben setzen das in Musik und wir singen es dann als Quartett in die laue Julinacht hinaus. Wollen Sie? Bitte!“³⁴⁶

Zwei Tage später bereits meldete sich Keller mit dem Gewünschten: „Mit Seufzen hab ich umstehendes Cantätchen ausgeschwitz und bin froh, daß es nicht schöner ausgefallen ist [...]. Ich wünsche übrigens viel Vergnügen zu dem vorhabenden Jux u. Randal; hoffentlich ist alles vorüber, weñ ich kōme [...].“³⁴⁷ Am 24. Juni 1874 dankte Marie Exner dem Dichter „schönstens für Gereimtes und Ungereimtes“.³⁴⁸

In jenen Tagen, kurz nach Niederschrift und Übersendung des Gedichtes, stand die erste der erwähnten Begegnungen zwischen Keller und Brahms in Zürich bevor – ein nicht alltägliches Ereignis, das einen Niedererschlag gewissermaßen bis in die Dichtung hinein fand. Denn Keller ließ seine Auftraggeberin am 20. Juni wissen: „Der Schluß der ‚Cantate‘ ist demjenigen der Göthe-Brahms’schen Rinaldo-Cantate nachgebildet u. ich verspreche mir einen großen Effekt davon, weñ er vom Componisten richtig behandelt wird.“³⁴⁹ Selbstironisch suggerierte Keller, seine literarische Bagatelle durch Bezüge zu Weltliteratur und Musik in den Rang hochstehender Kunst erhoben zu haben – eine augenzwinkernde Übertreibung, denn die angebliche Nachbildung des *Rinaldo* bestand hauptsächlich im Austausch zweier Namen.³⁵⁰ Dass es zu der kleinen Textparodie überhaupt nur unter dem Eindruck des nahenden Wiedersehens mit Brahms gekommen war, ist sehr wahrscheinlich, da Keller nach eigenem Bekunden tatsächlich für einen Moment mit dem Gedanken gespielt hatte, Brahms um die Vertonung des „Cantätchens“ zu bitten.³⁵¹ Schließlich übersandte er den Zwölfzeiler aber doch an Marie Exner, ohne erst das Treffen mit Brahms abgewartet und die Angelegenheit zur Sprache gebracht zu haben.

Keine drei Wochen später – Keller war inzwischen der wiederholten Einladung Marie Exners gefolgt³⁵² und nach Wien gereist – wurde Brahms dann doch in das Projekt involviert. Nachdem Keller gesehen hatte, dass sein Gedicht entgegen der Ankündigung Marie Exners noch nicht anderweitig von den „Buben“ vertont worden war, richtete er am 8. Juli 1874, einen Tag nach seiner Ankunft in Wien, den folgenden Brief an den Komponisten, in dem er zugleich die vorausgegangenen Ereignisse zusammenfasste:

„Verehrtester Herr u. Brahms

Als ich Sie in Zürich jüngsthin zum erstenmal traf, hatte ich soeben beiliegendes Familien-Kantätchen abgefaßt u. fortgeschickt, welches in der Familie Exner (Adolfi) aufgeführt werden soll. Nun hier angeköm, erneuert sich mir der Einfall, Sie dürften vielleicht nicht ganz unzugänglich sein, sich für Betonung [sic!] der par [sic!] Verse im gleichen leichten Siñe, wie sie gemacht sind erbitten zu lassen,

um einer sehr liebenswürdigen Gesellschaft, der Sie selbst näher treten sollten, eine Freude u. mir selbst einen großen Jux zu machen. Es wären 4 Stimen von Damen u. Herren mit Clavier zu berücksichtigen. Sollten Sie mir den Witz (als solchen aufgefaßt u. behandelt[]), schicken wollen, so wäre es unter der Adresse G. Keller bei Prof. Exner, Josephstädterstraße 17. Zu dem schreckbarsten Gegendiens-te, sowie zu jeder anderen Schandthat bereit Ihr freundschaftl.

ergebener

Gottfr. Keller.

jedenfalls nehmen Sie die Attaque nicht übel!“³⁵³

Auf Kellers humoristische Anfrage reagierte Brahms beinahe etwas missmutig; zwar kam er der Bitte relativ zügig nach, ließ den Dichter aber bei der Übersendung der Komposition das eher mäßige Vergnügen spüren, das er selbst an diesem „Witz“ gehabt hatte:

„Ihre Worte sind nicht gerade sehr geeignet für Musik u. ich war in Versuchung anderes, für ein Liebespaar Geeignetes zu senden. Doch Ihre Freunde wollen Ihre Worte u. ich freue mich einem Manne wie Ihnen einen ‚Spaß‘ machen zu können. So bitte ich denn daß Sie die Verantwortung für Text u. Musik übernehmen.“³⁵⁴

Brahms datierte das Autograph des Werkes auf *Juli 74 am Zürcher See*. und vermerkte die Fertigstellung immerhin auch in seinem Taschenkalender: *Gottfried Keller Hochzeitswitz f. 4 St. mit Pf.*³⁵⁵ Diese Notiz steht

³⁴⁵ Wortkontraktion aus Sigmund, Emilie und Winiwarter.

³⁴⁶ Keller Briefe II, S. 227.

³⁴⁷ Brief vom 20. Juni 1874, im originalen Wortlaut zitiert nach dem Faksimile in Keller-Exner Briefwechsel 1988, S. 63(–64).

³⁴⁸ Keller Briefe II, S. 228.

³⁴⁹ Im originalen Wortlaut zitiert nach dem Faksimile des Briefes in Keller-Exner Briefwechsel 1988, S. (63–)64. Brahms’ *Rinaldo op. 50* hatte am 2. November 1873 die Züricher Erstaufführung erlebt und war am 8. März 1874 wiederholt worden. Die Vermutung liegt nahe, dass Keller bei einem dieser Konzerte zugegen war (vgl. Zimmermann, Brahms in der Schweiz, S. 55).

³⁵⁰ Der Schlusszeile „Sigmund und Emilia“ entspricht in Goethes (bzw. Brahms’) *Rinaldo* die Schlusszeile „Godofred und Solyma“; Kellers vorletzte Zeile „Wer sind sie?“ Gleich schrei’n wir da:“ entspricht im Reimwort der dritten Zeile „Unser großes Ziel ist da!“ aus dem Schlusschor des *Rinaldo*.

³⁵¹ Dies lässt Kellers Brief vom 8. Juli 1874 erkennen, in dem er nach dem Treffen mit Brahms an denselben schrieb, es „erneuere“ sich ihm der Einfall, Brahms könne vielleicht für die Vertonung der Verse zu gewinnen sein (siehe im Haupttext oben den im vollen Wortlaut zitierten Brief).

³⁵² Diese hatte am 24. Juni 1874 an Keller geschrieben: „Wir [...] erwarten nun nur noch Ihr Telegramm von der höchst eigenen Erscheinung. Springen Sie kühn hinein, es soll Ihnen nichts geschehen.“ (Keller Briefe II, S. 228).

³⁵³ Zitiert nach dem Briefautograph (CH-COBodmer; vgl. auch die Beschreibung der Textquelle, S. 173); für die Überlassung einer Kopie sei der Bibliotheca Bodmeriana (Cologny-Genève) gedankt. Der Brief ist mit orthographischen Änderungen und kleineren Übertragungsfehlern wiedergegeben auch in Keller Briefe II, S. 341, und in Keller-Exner Briefwechsel 1988, S. 66 und 71. Zu Kellers Schreiben und der weiteren Entwicklung vgl. auch Kalbeck III/1, S. 27 f.

³⁵⁴ Mit „Juli 74.“ datierter Brief, im originalen Wortlaut zitiert nach dem Faksimile in Smidt-Dörrenberg, Keller und Wien, S. 34.

³⁵⁵ Taschenkalender 1874 (A-Wst, Ia 79.559), Monat Juli (vgl. auch Bozarth, Lieder Inventory, S. 105).

unterhalb zweier Kalendereintragungen, die sich auf das Vokalquartett *Der Abend op. 64 Nr. 2* sowie auf das Züricher Musikfest (12.–14. Juli) beziehen, in dessen Rahmen Brahms am 12. Juli sein *Triumphlied op. 55* dirigierte.³⁵⁶ Unter der Annahme chronologischer Eintragung war *Der Abend* (niedergeschrieben am 10. Juli)³⁵⁷ offensichtlich das letzte Werk, das Brahms vor Beginn des Musikfestes beschäftigt hatte, das Kellersche Anliegen hingegen die erste Arbeit, die er nach Fortsetzung seines Sommeraufenthaltes in Rüschlikon in Angriff nahm.³⁵⁸ Da Keller am 22. Juli für die Ausführung dankte,³⁵⁹ dürfte die kleine Gelegenheitskomposition zwischen frühestens 14. Juli und – unter Berücksichtigung des Postweges nach Wien – spätestens 20. Juli 1874 entstanden sein. Mit dem *Hochzeitswitz* endete die erste und einzige direkte künstlerische Zusammenarbeit der beiden Jungesellen Keller und Brahms.³⁶⁰

Aufführung, Rezeption und Publikation

Die konkret belegte Rezeption des *Hochzeitswitzes* erschöpft sich in einem einzigen Dokument, dem Dankesbrief Kellers vom 22. Juli 1874 an Brahms: „Empfangen Sie meinen herzlichsten Dank für die generose [sic!] Art, mit welcher Sie meinem Anliegen entgegengekommen sind[,] und für die schöne Musik (die sich zwar noch nicht hörbar gemacht hat), mit welcher Sie meinen unwürdigen Bummeltext beehrt haben.“ Der leicht devote Unterton lässt vermuten, dass Brahms’ mürrischer Kommentar bei der Übersendung des Manuskriptes dem Dichter ein wenig unangenehm war. „Sollten Sie“, so Keller weiter, „jemals in einer solchen Gefahr schweben, wie ich, als ich mich zu dem Begehren aufraffte, um mich zu retten, so werde ich mit Vergnügen beispringen und musikalischere Verse zu machen suchen.“ In einem Postskriptum zum selben Brief dankte auch die eigentliche Initiatorin – Marie Exner – Brahms „für die grosse Freude und Ehre die unserem Hause von Ihnen über unseren Freund Keller nicht durch uns, trotz uns zu Theil geworden ist“.³⁶¹ Drei Tage später, am 25. Juli 1874, fand schließlich das erwähnte Hochzeitsfest in Wien statt, und hier, im Garten der Exner-Villa in der Josefstädter Straße 17, erfolgte auch die erste Aufführung der im Beisein des Dichters einstudierten Komposition.³⁶²

Welchen Eindruck sie bei Ausführenden,³⁶³ Brautpaar und Gästen hinterließ, ist den Quellen nicht zu entnehmen. Da es sich bei dem *Hochzeitswitz* aber ohnehin mehr um einen Beitrag zur Geselligkeit als um ein Konzertereignis handelte, dürfte selbst der Bräutigam, den Theodor Billroth als „so absolut unmusikalisch, daß ich nichts mit ihm anfangen kann“ schilderte,³⁶⁴ sein spontanes Vergnügen daran gehabt haben. Gottfried Keller kam in seinem umfangreichen Briefwechsel niemals wieder auf diese Begebenheit zurück (auch nicht gegenüber den Geschwistern Exner). Für die Keller-Biographik hingegen gehört die Brahms-Episode des Sommers 1874 zu den obligatorischen Schlaglichtern – mit der kuriosen Folge, dass die vierseitige Partiturniederschrift des

Hochzeitswitzes wahrscheinlich zu den meistabgebildeten Brahms-Autographen gehört.³⁶⁵

In der Brahms-Rezeption spielte das Werk über den Anlass seiner Entstehung hinaus keine Rolle. Kalbeck empfand schon Kellers Ansinnen an Brahms als „starke Zumutung“ und deklarierte das Ergebnis offen als „eine minderwertige Gelegenheitskomposition“.³⁶⁶ Auch Brahms selbst sah in dem kurzen Vokalquartett lediglich eine gegenüber Keller und den Exners erbrachte Gefälligkeit, deren weitere Verbreitung nicht nur nicht beabsichtigt, sondern sogar ausdrücklich unerwünscht war. Richard Heubergers Überlieferung zufolge soll Brahms den Widmungsträger Sigmund Exner darum gebeten haben, das Manuskript nicht an Dritte weiterzugeben. Aus diesem Grund stieß etwa Eusebius Mandyczewski auf Vorbehalte, als er sich 1896 bei Exner die Einsichtnahme in die Komposition erbat. „Brahms machte sie“, so verdeutlichte Heuberger, „vor vielen Jahren für Exner unter der Bedingung, daß er sie für sich behalte, aber nie veröffentlichen lasse. Exner zeigte sie Mandyczewski nur, nachdem ihm dieser versprochen hatte, sie nicht abzuschreiben. Exner sagte, daß er Brahms fünfundzwanzig Jahre lang das Wort gehalten habe und es auch in Zukunft halten werde.“³⁶⁷ 1927 – ein Jahr nach Exners Tod – erschien das Autograph des *Hochzeitswitzes* zunächst in faksimilierter Form;³⁶⁸ im gleichen Jahr er-

³⁵⁶ Vgl. Hofmann, *Chronologie*, S. 146 f.

³⁵⁷ Zum Quartett *Der Abend op. 64 Nr. 2* siehe auch die diesbezüglichen Ausführungen in der vorliegenden Edition.

³⁵⁸ Eine ursprünglich in direktem Anschluss an das Musikfest geplante mehrtägige „kleine Tour mit Rieter u. a.“ (*Briefwechsel IX*, S. 177 [Brief an Simrock vom 30. Juni 1874]) kam nicht zustande, wie aus einem Brief der Ehefrau des Schweizer Verlegers Jakob Melchior Rieter(-Biedermann) vom 16. Juli 1874 an Brahms hervorgeht (wiedergegeben bei Zimmermann, *Brahms in der Schweiz*, S. 54 f.). Anstelle dieser Tour, die Brahms am 7. Juli Simrock gegenüber als „überhaupt ja noch unbestimmt“ bezeichnete (*Briefwechsel IX*, S. 177), unternahm Brahms nach dem 21. Juli 1874 gemeinsam mit Simrock und Rudolf von Beckerath eine etwa einwöchige Reise in die Schweizer Bergwelt (Einzelheiten bei Stephenson, *Beckerath 2000*, S. 12 f., bei Hofmann, *Zeittafel* unerwähnt; vgl. auch Quellengeschichte zu den *Quartetten op. 64*, S. 140, Anmerkung 51).

³⁵⁹ Vgl. Keller-Exner *Briefwechsel 1988*, S. 71.

³⁶⁰ Das Paradoxon ist treffend bemerkt bei Dümling, Keller, S. 108.

³⁶¹ Keller-Exner *Briefwechsel 1988*, S. 71.

³⁶² Vgl. Smidt-Dörrenberg, Keller und Wien, S. 26–37, vor allem S. 33 und 37.

³⁶³ Diese sind namentlich nicht bekannt. Die Sopranpartie übernahm vermutlich Marie Exner (vgl. ebenda, S. 37).

³⁶⁴ Billroth-Brahms *Briefwechsel*, S. 482 f. (Brief vom 23. Dezember 1893 an Brahms).

³⁶⁵ Zu den Abbildungen siehe Quellenbeschreibung (Quelle A), S. 174.

³⁶⁶ Kalbeck III/1, S. 27 und S. 28, Anmerkung 1.

³⁶⁷ Heuberger, S. 106, nach persönlichen Angaben Mandyczewskis. Im Zitat auf S. 106 wird Sigmund Exner erwähnt, nicht, wie im Register (ebenda, S. 189) ausgewiesen, dessen Bruder Adolf.

³⁶⁸ In Keller-Exner *Briefwechsel 1927*, zwischen S. 60 und 61. Wie lange sich die autographe Partitur zu Exners Lebzeiten tatsächlich in dessen Besitz befunden hatte, ist nicht sicher, da bei Kalbeck III/1 (S. 28, Anmerkung 1, zitiert nach der 2. Auflage von 1912; die 1. Auflage erschien 1910) Exners Schwager, Hofrat Dr. [Anton] von Frisch (Marie Exners Ehemann, † 1917), als Besitzer genannt wird. Vgl. Quellenbeschreibung, S. 174 mit Anmerkung 324.

folgte auch der Erstdruck im Rahmen der alten Brahms-Gesamtausgabe.³⁶⁹

Kyrie
für vierstimmigen gemischten Chor und Continuo
WoO posth. 17

Entstehung, Überlieferung und Publikation

In einem Brief vom 26. Februar 1856 ließ Brahms Clara Schumann beiläufig wissen: „Gestern habe ich ein kleines Benedictus (kanonisch) für 4 Stimmen geschrieben, das mir recht hübsch klingt.“³⁷⁰ Die Zufriedenheit über das Gelingen dieses Stückes mag Brahms dazu veranlassen haben, am selben Tag von Düsseldorf aus auch an Joseph Joachim zu schreiben und dabei an die kontrapunktischen Studien zu erinnern, deren Anfertigung und Begutachtung in gegenseitigem Austausch man vereinbart, bislang aber noch nicht verwirklicht hatte.³⁷¹ Mit Brahms' Übersendung zweier Arbeiten am 24. März 1856 begann schließlich ein mehrmonatiger Diskurs, in dessen Verlauf hauptsächlich kontrapunktische Übungen, teils aber auch weiter ausgereifte Kompositionen erörtert wurden.³⁷² Brahms' besonderes Augenmerk galt der Form und Technik des Kanons; so brachte er mehrere Beispiele – anfangs wohl nur für instrumentale, spä-

ter auch für vokale Besetzungen³⁷³ – in die Diskussion ein, darunter auch das erwähnte kanonisch angelegte *Benedictus*. Das positive Urteil, das Joachim daraufhin am 1. Juni 1856 über das Stück fällte,³⁷⁴ könnte Brahms auf die Idee gebracht oder wenigstens darin bestärkt haben, nach dem gleichen Kompositionsprinzip einen ganzen Zyklus mit den Sätzen des Messordinariums auszuführen. Tatsächlich sandte er zu dieser *Missa canonica*³⁷⁵ (WoO posth. 18) noch im Laufe des Juni zwei weitere Sätze an Joachim: *Sanctus* (einschließlich *Osanna*) und *Agnus Dei*; ein *Credo*, so deutete Brahms an, war konzipiert.³⁷⁶ Derselben Postsendung vom 22. Juni 1856 lag außerdem noch eine Kyrie-Vertonung bei, zu der Brahms, um einem geradezu vorhersehbaren Missverständnis vorzubeugen, schon jetzt klarstellte: „Das Kyrie, was ich Dir schicke, ist bloße Studie. Die anderen Stücke gehören einer (nächsten) Messe in *C dur* für fünf Stimmen an.“³⁷⁷

Das *Kyrie* WoO posth. 17 war also eindeutig nicht als Teil der *Missa canonica* angelegt. Schon seine Haupttonart g-Moll hätte einer Bestimmung als Eröffnungssatz einer in C-Dur stehenden Messe widersprochen; darüber hinaus hebt es sich aber auch strukturell von den anderen Messsätzen ab, da es im Gegensatz zu deren strenger A-cappella-Konzeption eine obligate, gelegentlich sogar bezifferte Continuostimme aufweist.³⁷⁸ Im geringsten Fall war die eigenständige Kyrie-Vertonung tatsächlich

³⁶⁹ *Sämtliche Werke*, Bd. 20, S. 226–228; dort, wie eingangs (S. LI, Anmerkung 336) erwähnt, mit dem Titel *Kleine Hochzeits-Kantate*.

³⁷⁰ *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 178.

³⁷¹ „Dann aber will ich Dich sehr erinnern und bitten, daß wir endlich das so oft Besprochene auch ausführen. Nämlich, uns kontrapunktische Studien zuzuschicken. Alle vierzehn Tage etwa schickt jeder, der andre (in acht Tagen also) dessen Arbeiten zurück mit etwaigen Bemerkungen und eignen und so weiter recht lange, bis wir beide recht gescheit geworden sind.“ (*Briefwechsel V*, S. 123).

³⁷² Vgl. dazu ebenda, S. 126–158; der hierauf folgende, als Nr. 111 gezählte, fälschlich auf „Juli 1856“ datierte Brief (S. 158 f.) ist auf Mitte (ca. 15.) November 1856 zu datieren (laut freundlicher Auskunft von Prof. Dr. Dr. Robert Pascall, Bangor/Nottingham). – Zu den zwischen Mitte März und Juli 1856 diskutierten Werken bzw. Studienarbeiten von Brahms gehörten (neben den im Haupttext erwähnten): *Fuge a-Moll* WoO posth. 8 und *Präludium und Fuge a-Moll* WoO posth. 9, beide für Orgel, der *Kreis-Kanon* (*BraWV*, Anhang III Nr. 3, S. 672 f.) sowie der Anfang der Motette *Schaffe in mir, Gott, ein rein Herz op. 29* Nr. 2 (zu letzterer siehe auch unten, Anmerkung 374). Einzelheiten bei Isolde Vetter: *Johannes Brahms und Joseph Joachim in der Schule der alten Musik*, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bach, Händel, Schütz. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985*, Kassel u. a. 1987, Bd. 1, S. 460–476. In Verbindung mit den erörterten Studien Joachims stehen auch die *Variationen über ein irisches Elfenlied* für Klavier, Erstausgabe von Michael Struck, Hamburg 1989; vgl. dazu derselbe: *Dialog über die Variation – präzisiert. Joseph Joachims „Variationen über ein irisches Elfenlied“ und Johannes Brahms' Variationenpaar op. 21 im Licht der gemeinsamen gattungstheoretischen Diskussion*, in: *Musikkulturgeschichte. Festschrift für Constantin Floros zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Peter Petersen, Wiesbaden 1990, S. 105–154.

³⁷³ Darauf lässt eine Formulierung Joachims vom 1. Juni 1856 schließen: „In Deinen letzten Arbeiten, auch in den ersten Vokal=Kanons, sind

einige Zerstreungen von Dir eingeschlichen, die ich mit Bleistift angestrichen habe.“ (*Briefwechsel V*, S. 141). Vgl. auch Brahms' Hinweis vom 27. April 1856: „Bei meinen *c moll*=Kanons denke an Streichinstrumente, wo der Ton nachhallt; auf dem Klavier klingen sie schlecht.“ (ebenda, S. 138).

³⁷⁴ „Das Benediktus liebe ich seiner reinen Harmonie wegen ganz besonders – mich stören die stählernen Härten nicht, die etwas edel Feierliches haben.“ (ebenda, S. 141 f.). An dieser Stelle sei angemerkt, dass sich Joachim mit der unmittelbaren Fortsetzung seines Briefes (beginnend mit: „Bei dem fünfstimmigen Kanon in der Vergrößerung gefällt mir der mutig hoffende Geist – ich glaube, Gott liebt uns, wenn wir so beten können!“) nicht mehr auf das (vierstimmige) *Benedictus* bezog, sondern auf den Beginn (T. 1–25) der späteren Motette *Schaffe in mir, Gott, ein rein Herz op. 29* Nr. 2 (veröffentlicht 1864). Dies ist anhand des Vokaltexes (Worte aus Psalm 51) und seiner fünfstimmigen, als Augmentationskanon angelegten Vertonung leicht zu verifizieren. Im Erstdruck des Messsatzes wurden irrtümlich beide Werkbeschreibungen auf das *Benedictus* bezogen (*Messe, Erstdruck*, S. [2]).

³⁷⁵ Die Bezeichnung *Missa canonica* findet sich erstmals in einem Brief von Julius Otto Grimm an Brahms vom 4. Mai 1857 (*Briefwechsel IV*, S. 51). Sie begegnet auch in zwei überlieferten Partiturabschriften, die Grimm später nach autographen Vorlagen anfertigte (vgl. *BraWV*, S. 534); der Titel dürfte demnach authentisch sein, auch wenn Brahms selbst ihn in seinen Briefen nicht verwendete.

³⁷⁶ „Das *Agnus Dei* folgt hinter dem *F dur*-Benediktus, was Du kennst. Vor dem Sanktus ist das Amen des *Credo* in *C dur*.“ (*Briefwechsel V*, S. 151). Das *Credo* der *Missa canonica* ist allerdings nicht überliefert und muss als verloren gelten (vgl. unten, S. LVI, Anmerkung 386).

³⁷⁷ *Briefwechsel V*, S. 151. Der Brief ist laut Poststempel des beiliegenden Umschlages (Briefmanuskript in *D-Hs*, Signatur: BRA : Bel : 107) auf den 22. Juni 1856 zu datieren.

³⁷⁸ Vgl. die analytischen Ausführungen zum *Kyrie* bei Pascall, *Missa canonica*, S. 113–115.

„bloße Studie“, die aus Brahms' augenblicklicher Beschäftigung mit Alter Musik und dem strengen Satz resultierte;³⁷⁹ die Vermutung liegt aber nahe, dass sie trotz anderer satztechnischer Prämisse zugleich eine Art Vorstudie zu jenem (wohl nie geschriebenen) Kyrie-Satz war, der die *Missa canonica* hätte eröffnen sollen. Die Studienarbeit dürfte daher im Frühjahr 1856 in nicht allzu großer zeitlicher Entfernung zur Übersendung an Joachim entstanden und demnach im Verlauf der ersten drei Monate der gemeinsamen kontrapunktischen Übungen in Düsseldorf niedergeschrieben worden sein.

Das *Kyrie*, das zu den frühesten überlieferten Vokal-kompositionen von Brahms zählt, lässt in seinen 99 Takten eine mitunter kühne Stimmführung, insgesamt aber eine strenge und beachtlich reife kontrapunktische Durchformung erkennen. So leitete Joachim seine Stellungnahme dann auch mit den Worten ein: „Dein Kyrie ist dem Geist nach gewiß mehr als eine ‚Studie‘, das Wort kann sich nur auf den sorglos großen Umfang beziehen, in dem Du die Stimmen ergehen lässtest, nicht auf den Wert des Charakters, der nichts Trockenes oder Mühseliges hat.“³⁸⁰ Joachims weitere Ausführungen sind kompositorischen Details gewidmet, die im Übrigen keinen Zweifel daran lassen, dass er ein Partiturmanuskript des *Kyrie* in g-Moll WoO posth. 17 vor Augen hatte:³⁸¹

„Schon das Thema ist mir sehr lieb, und die Gegenbewegung schön; auch das Gegenthema. Besonders gefällt mir der Mittelsatzanfang [T. 27], und dann wieder namentlich, wo er mit dem Hauptsatz vereint auftritt im Tenor [T. 41]. Das hat Dir auch selbst bedeutsam geschienen! Edel klingt der erste Orgelpunkt auf der Unterdominante [T. 22 ff.], und bedeutend der letzte mit den vielen Engführungen [T. 87 ff.]: kurz das ganze Stück ist voll Schönheit und verdiente, daß Du es benützttest. Vielleicht weitest Du dann hie und da; es scheint mir oft zu knapp, gedrängt; man möchte

hie und da einige ruhige Takte. Schon um die Eintritte noch mehr zu heben, würde es gut tun.“³⁸²

Trotz der motivierenden Beurteilung scheint die weitere Beschäftigung mit dem *Kyrie* wie auch mit den Sätzen der *Missa canonica* vorerst durch andere Ereignisse, darunter Robert Schumanns Tod, in den Hintergrund gedrängt worden zu sein. Die nächste Erwähnung der geistlichen Vokalsätze findet sich erst im Frühjahr 1857 in der Korrespondenz mit Julius Otto Grimm. Ihm hatte Brahms eine Art Kompendium seiner gesammelten kontrapunktischen Arbeiten zukommen lassen, die – nunmehr in einem Buch zusammengefasst – Studien und Kompositionen verschiedener Art und Besetzung einschlossen.³⁸³ An den Vokalwerken fand Grimm, damals Chordirigent des Cäcilienvereins in Göttingen, begrifflicherweise besonderes Interesse, und so schrieb er am 4. Mai 1857: „Deine *Missa canonica* habe ich mit Andacht und Staunen durchstudiert (und alles übrige in dem Buche), – die Messe hätte ich singen lassen, wenn nicht bis jetzt Ferien gewesen wären [...].“ Grimm führte dem Komponisten sodann vor Augen, dass die Altlage „barbarisch tief“ sei und „schwerlich von einem Chore Europas so ausgeführt werden“ könne. „Im *Kyrie* sind ebenfalls ein paar sehr bedenkliche Altstellen. Verzeihe mir, daß ich Dich damit belästige, ich weiß wohl, daß die Ausführung nicht gegen die Konsequenz der Kanons in Betracht kommt [...].“³⁸⁴ Auf die aufführungspraktischen Einwände reagierte Brahms spürbar verunsichert: „Was läßt sich mit dem unmöglichen Alt in meinen geistlichen Sachen tun? Ich hatte mich so hineingeritten in Leidenschaft für tiefen Alt, ohne zu bedenken, daß sie nicht mehr da sind.“ Im selben Brief vom 8. Mai 1857 zog er schließlich die Konsequenz: „Ich mag in der Messe nicht fortfahren bis ich nicht im reinen bin. (Vielleicht Streichquartett dazu?)“³⁸⁵

³⁷⁹ Ein Zeugnis dieser Beschäftigung ist Brahms' eigenhändig angefertigte, auf „Juni 1856“ datierte vollständige Abschrift der *Missa Papae Marcelli* von Giovanni Pierluigi Palestrina (siehe *BraWV*, Anhang Va, Nr. 7 [1], S. 733). Die umfassende Auseinandersetzung gerade des jungen Brahms mit der Musik Alter Meister wird durch viele weitere eigenhändige Werkschriften dokumentiert (vgl. ebenda, S. 715–737, und Virginia Lee Hancock: *Brahms's Choral Compositions and His Library of Early Music*, Ann Arbor 1983). Brahms' Studien werden auch bei Albert Dietrich erwähnt: „Die Jahre der Zurückgezogenheit, theils in Detmold, meist in Hamburg, hatte er zu ernsteren Studien benutzt, unter Anderem eine Messe für Chor in kanonischer Form geschrieben, die aber nicht gedruckt wurde.“ (*Erinnerungen an Johannes Brahms in Briefen besonders aus seiner Jugendzeit*, Leipzig 1898, S. 28).

³⁸⁰ *Briefwechsel V*, S. 152 (undatiertes Antwortbrief auf Brahms' Schreiben vom 22. Juni 1856; vgl. S. LIV, Anmerkung 377).

³⁸¹ Vgl. die gegenteilige Schlussfolgerung im Vorwort der Erstausgabe des *Kyrie*: „Das *Kyrie* in g kann jedoch nicht das an Joachim gesandte sein.“ Wenn Brahms von einer Messe in C-Dur spreche, so das scheinbar plausible Argument, müsse „das [Joachim vorgelegte] *Kyrie* in C-Dur gestanden sein“ (*Messe, Erstdruck*, S. [2]). Dabei bleibt allerdings unberücksichtigt, dass Brahms, wie oben ausgeführt, einen Zusammenhang zwischen den drei Sätzen der *Missa canonica* und dem als „bloße Studie“ (*Briefwechsel V*, S. 151) mitgesandten *Kyrie* ausdrücklich nicht hergestellt wissen wollte. Ungeachtet dessen wurden in der Erstausgabe die vier überlieferten Sätze zu einer *Messe* kontra-

hiert, obwohl sie sich nicht zuletzt ihrer strukturellen und tonartlichen Verschiedenartigkeit wegen kaum dazu eigneten: „Es fällt auch auf, daß in diesem Satz [= *Kyrie*] von Brahms eine obligate Continuo-Stimme vorgesehen ist, während die anderen Sätze unbegleitet komponiert sind. Das *Kyrie* und die übrigen Sätze sind also nicht in einem entstanden, wohl aber von Brahms selbst zusammengefügt worden.“ (*Messe, Erstdruck*, S. [2]f.). Kalbeck, der allerdings noch davon ausgehen musste, dass die *Missa canonica* mit Ausnahme des *Benedictus* „in Flammen aufgegangen“ sei, hielt es hinsichtlich des tonartlichen Gefüges für erwähnenswert, „daß jeder Teil der Messe in einer anderen Tonart stand.“ (*Kalbeck II/2*, S. 267 f.). – Die Existenz eines *Kyrie*-Satzes in C-Dur, den Brahms tatsächlich für die *Missa canonica* geschrieben hätte, ist durch keine Quelle zu belegen.

³⁸² *Briefwechsel V*, S. 152 (undatiertes Antwortbrief auf Brahms' Schreiben vom 22. Juni 1856; vgl. S. LIV, Anmerkung 377).

³⁸³ In Grimms Brief vom 4. Mai 1857 an Brahms werden nacheinander „die Chöre“ (*Briefwechsel IV*, S. 52), also *Missa canonica* und *Kyrie*, sowie einige weitere (wohl überwiegend instrumental besetzte) Werke angesprochen, zusammengefasst durch die Worte: „Deine Studien, Kanons, Fugen usw. reißen mich zu hohem Staunen fort – lasse mir das Buch noch einige Zeit, ich vertiefe mich gern dahinein und habe davon *molto contento*.“ (ebenda, S. [51–]53).

³⁸⁴ Ebenda, S. 51 f.; „bedenkliche Altstellen“ sah Grimm im *Kyrie* wohl vor allem in den Takten 47 f. und 97 ff.

³⁸⁵ Ebenda, S. 55.

Während die *Missa canonica* Brahms später noch mehrfach beschäftigte, ist eine Umarbeitung oder anderweitige Verwendung des *Kyrie* WoO posth. 17 nicht nachzuweisen.³⁸⁶ Die letzte namentliche Erwähnung der Komposition zu Brahms' Lebenszeit findet sich in Grimms Brief vom 10. September 1857, in dem er sich bei Brahms für die verzögerte Rücksendung der kontrapunktischen Arbeiten entschuldigte:

„Verzeih, daß ich Dein Buch noch einige Tage zurückgehalten habe, – es wollte mir aber durchaus nicht einleuchten, die Stücke der Messe und das *Kyrie* unabgeschrieben aus den Händen zu lassen, da ich nicht absehe, wann ich wieder so glücklich sein werde, sie noch einmal von Dir zu bekommen.“³⁸⁷

Die im Brief indirekt erwähnte Partiturabschrift des *Kyrie* war nach Grimms Tod (1908) noch im Besitz von dessen Tochter Marie nachweisbar. Der weiteren Auswertung blieb das Manuskript aber für ganze 70 Jahre verschlossen, bis es 1978 in den USA wieder an die Öffentlichkeit kam und 1981 ins Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gelangte. Auf der Grundlage dieser Quelle erschien 1984 die posthume Erstausgabe des *Kyrie*, das bereits am 16. Oktober 1883 durch den Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien unter Leitung von Helmuth Froschauer im Großen Saal des Musikvereins erstmals aufgeführt worden war.³⁸⁸

Danksagung

Die vorliegende Edition hätte ohne die freundliche Unterstützung anderer nicht entstehen können. Für die vielfältig erfahrene Hilfe möchte der Herausgeber herzlich danken.

Zahlreiche Institutionen sowie ihre Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter gewährten großzügige Arbeitsmöglichkeiten, stellten Ablichtungen von Quellen zur Verfügung, gaben die Erlaubnis zu deren Auswertung und Abbildung und förderten die Arbeit durch weiterführende Informationen. Mein erster Dank gilt hierbei den fünf Einrichtungen, die mit der gewährten Einsichtnahme in autographe und sonstige handschriftliche Quellen die unerlässliche Basis für die editorische Arbeit legten: Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien; Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck; The British Library, London; Deutsches Literaturarchiv Marbach; Universitätsbibliothek Leipzig. Wertvolle Hilfestellungen leisteten dabei insbesondere Archivdirektor Prof. Dr. Otto Biba und Dr. Ingrid Fuchs (Wien) sowie Prof. Dr. Wolfgang Sandberger und Dr. Christiane Wiesenfeldt (Lübeck).

Zu danken ist weiterhin folgenden Institutionen: Der Bund, Bern; Fondation Martin Bodmer, Bibliotheca Bodmeriana, Cologny-Genève; Verlag Ludwig Döblinger (Bernhard Herzmannsky) K.G., Wien, München; Goethe-Haus Frankfurt; Gottfried Keller-Gesellschaft, Zürich; G. Henle Verlag, München; Historisches Archiv der Stadt Köln; Verein Internationale Herzogenberg-Gesellschaft, Heiden; Musiksammlung der Österrei-

chischen Nationalbibliothek, Wien; Musikwissenschaftliches Institut der Universität Kiel; C. F. Peters Musikverlag, Frankfurt/M.; Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz; Stadtarchiv Krefeld; Stadtarchiv Leipzig; Stadtarchiv München; Stadtgeschichtliches Museum Leipzig; Universitätsbibliothek Frankfurt/M.; Wienbibliothek im Rathaus (früher: Wiener Stadt- und Landesbibliothek).

Für wiederholte Hilfe beim Aufspüren, Sichten oder Bereitstellen von Dokumenten, Werk- und Briefquellen danke ich herzlich: Silke Becker (Deutsches Literaturarchiv Marbach), Klaus Burmeister (Dresden), Thomas Ickstadt (C. F. Peters Musikverlag, Frankfurt/M.) und Norbert Molkenbur (Edition Peters Leipzig GmbH). Besonderen Dank schulde ich auch Dr. László Strauß-Németh (Freiburg i. Br.) und Gábor Szarvas (Saarbrücken) für ihren Einsatz beim Auffinden und Übersetzen ungarischer Liedquellen.

Weitere Unterstützung verdanke ich Wolfgang von Beckerath (München), Dr. Axel Behne (Hermann-Allmers-Gesellschaft, Rechenfleth an der Weser), Dr. Jo-

³⁸⁶ So sandte Brahms im Juli 1861 ein kanonisch gesetztes *Credo* an Clara Schumann, auf das diese in ihrem Brief vom 29. Juli 1861 einging (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 372). Mit hoher Wahrscheinlichkeit handelte es sich dabei um dasselbe Manuskript, das Brahms Ende September 1861 als Briefbeilage auch Joachim zukommen ließ: „Ich lege das *Credo* aus meiner kanonischen Messe bei, das weitere *Sanctus* kennst Du.“ (*Briefwechsel V*, S. 307). Die baldige Rücksendung „Deine[r] Messe“ kündigte Joachim am 15. Oktober 1861 an (ebenda, S. 313). Mit dem Wiederaufnehmen der Arbeit an der *Missa canonica* hing wohl auch Brahms' vorausgehende Anfrage bei Joachim zusammen: „Liebster, wollen wir nicht wieder einen Kursus anfangen? Uns regelmäßig Kontrapunktisches, Walzer, Variationen und sonst Zeug, das immer zu machen sein sollte und nützlich wäre, zuschicken?“ (ebenda, S. 305). – Von einem zur *Missa canonica* gehörenden C-Dur-Kyrie wie von einem Gloria-Satz ist in Brahms' Korrespondenz auch weiterhin niemals die Rede. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang eine der beiden erhaltenen Abschriften, die Grimm von den Sätzen der *Missa canonica* anfertigte (*A-Wgm*, Signatur: I. 65.890); sie zeigt den Kopftitel *Missa canonica – / Joh. Brahms – I. Sanctus.*, woraus zu ersehen ist, dass Grimm ein früherer Satz des Messordinariums nicht vorgelegen hatte. Fast ein Dezennium später taucht im Briefwechsel mit Karl Reinthaler eine „Messe“ betitelte Komposition auf – vermutlich die Sätze der *Missa canonica*; ob in diesem Kontext auch das *Kyrie* WoO posth. 17 angesprochen war, ist nicht mehr zu klären. Zumindest erstere dürften zu jenen von Brahms schon am 26. Februar 1870 zurückerbetenen Manuskripten gehört haben, „die Dich schon geraume Zeit geärgert haben und die es jetzt wieder bei mir können. (Mich ärgern.)“ (*Briefwechsel III*, S. [29–]30). Erst als Brahms am 12. Dezember 1870 nochmals die „Messe“, und was Du sonst von mir und für mich hast“, anforderte (ebenda, S. 32), stellte ihm Reinthaler am übernächsten Tag die Rücksendung in Aussicht: „Du sollst aber nächstens mit einem vernünftigen Brief meiner Frau [...] die ‚Messe‘ haben; heute muß sie plätten [...]“ (ebenda, S. 35). Von den Sätzen *Benedictus*, *Agnus Dei* und *Dona nobis* verwendete Brahms später thematisches Material in seiner Motette *Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen op. 74 Nr. 1* (siehe dazu *Pascall, Missa canonica*).

³⁸⁷ *Briefwechsel IV*, S. 55.

³⁸⁸ Herrn Archivdirektor Prof. Dr. Otto Biba danke ich für die Angaben zur Wiener Uraufführung, die die entsprechenden Informationen des *BraWV* (S. 532) korrigieren. Zu quellengeschichtlichen Angaben siehe die posthume Erstausgabe (*Messe, Erstdruck*, S. [2] und [24]) sowie die Ausführungen zur Quellengeschichte auf S. (177–)178 der vorliegenden Edition.

hannes Behr (Kiel), Dr. Nicolas Bell (The British Library, London), Wolfram M. Burgert (Ittingen/Basel-Land), Dr. Jeffrey T. Cooper (Boston), Prof. Dr. Joachim Dorf-müller (Wuppertal), cand. phil. Adam Gellen (Frankfurt/M.), Helmut Haag (St. Ingbert), Dr. Andreas Heusler (Stadtarchiv München), Prof. Renate und Prof. Kurt Hofmann (Lübeck), Vera Kahmann (München), Prof. Dr. Konrad Klek (Erlangen), Thomas Kotte (Kotte Autographs, Stuttgart), Kristin Matschiner (Hans-Tietze-Gesellschaft, Wien), Oliver Matuschek (Wolfenbüttel), Margit McCorkle (Vancouver), Zandra McMaster (Madrid), Kathrin Messerschmidt M. A. (Kiel), Dr. Hel-muth Mojem (Deutsches Literaturarchiv Marbach), Dr. Gerd Nauhaus (seinerzeit Robert-Schumann-Haus, Zwickau), Prof. Dr. Dr. Robert Pascall (Bangor und Nottingham), Prof. Dr. Sabine Plakolm-Forsthuber (Wien), Amalie Roper (The British Library, London), Dr. Antje Ruhbaum (Berlin), Katalin Szerző (Buda-pest), Annegret Wenzel M. A. (Kiel), Stefan Weymar M. A. (Brahms-Institut an der Musikhochschule Lü-beck) und cand. phil. Claus Woschenko (Kiel). Herzlich gedankt sei insbesondere Rüdiger Bornhöft (Bremen) und Dr. Jakob Hauschildt (Kiel) für ihre gründliche, problembewusste Korrekturlesung während der Druck-legung. Dem G. Henle Verlag, München, und allen an der technischen Gestaltung des Bandes Beteiligten dan-ke ich herzlich für die freundliche Kooperation.

Die umfangreichste Materialsammlung gelangt zu all-gemeinerem Nutzen erst durch ihre wissenschaftliche Aufarbeitung. Dass ich hierzu als externer Herausgeber die Gelegenheit erhielt, geht auf einen Beschluss des Trägervereins der Johannes Brahms Gesamtausgabe zurück; Prof. Dr. Dr. h. c. Friedhelm Krummacher

(Kiel), dem damaligen Vorsitzenden des Trägervereins, danke ich herzlich für das entgegengebrachte und durch sein förderndes Interesse immer wieder erneuerte Ver-trauen.

Die Betreuung der Edition selbst lag bei den Mitarbei-tern der Forschungsstelle Kiel von Beginn an in den bes-ten Händen: Dr. Salome Reiser (heute Leipzig), die durch wegweisende Vorgaben und Anregungen gleich in der Anfangsphase die richtigen Grundlagen zu schaffen half, sei herzlich gedankt. Ihrer Nachfolgerin am Insti-tut, Dr. Katrin Eich, danke ich herzlich für ihre detail-kritische Unterstützung des Editionsprozesses. Mein ganz besonderer Dank aber gilt Dr. Michael Struck, der in einzigartiger Weise hohe fachliche Kompetenz mit Es-prit zu verbinden weiß und der mir nicht nur ein in je-der Hinsicht brillanter Redakteur war, sondern in ei-nem inspirierenden Gedankenaustausch auch zum För-derer und Freund wurde.

Der vorliegende Band ist das Ergebnis einer mehrjäh-rigen disziplinierten, weil nicht selten mühsamen Re-cherche und Ausarbeitung in Abendstunden, an Wo-chenenden und Urlaubstagen. Meinen Familienangehö-rigen und Freunden, die manchmal geneigt waren, mich aus ihren Adressbüchern zu streichen, danke ich ab-schließend, dass sie es nicht taten. Wäre für die Arbeit eine Widmung zu vergeben, so würde sie demjenigen zu-teil, der mir durch einen immer wieder neu faszinieren-den Forschungsgegenstand die Ausdauer und Freude an der vorliegenden Edition zu bewahren half: Johannes Brahms.

Mainz, im Dezember 2007

Bernd Wiechert