

JOHANNES BRAHMS

NEUE AUSGABE SÄMTLICHER WERKE

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

SERIE I
ORCHESTERWERKE
BAND 3 SYMPHONIE NR. 3

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

JOHANNES BRAHMS

SYMPHONIE NR.3

F-DUR OPUS 90

**HERAUSGEGEBEN VON
ROBERT PASCALL**

2005

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

Editionsleitung:
Friedhelm Krummacher, Robert Pascall, Otto Biba, Siegfried Oechsle, 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 Bildung, Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Schleswig-Holstein.
Die Peter Klöckner-Stiftung sowie die Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung ermöglichten
die Erstellung einer Datenbank zur Brahms-Rezeption in vier deutschen Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts.

HN 6007 · ISMN M-2018-6007-7

Printed in Germany

INHALT

	<i>Seite</i>
Vorwort	VII
Abkürzungen und Sigel	IX
Einleitung	
Entstehungsgeschichte	XI
Spekulationen der Brahms-Literatur zur Vorgeschichte der	
3. Symphonie	XIV
Aufführungsgeschichte und frühe Rezeption	
Frühe Aufführungen und Reaktionen im Brahms-Kreis	XVI
Presse-Rezensionen	XX
Zur Meininger Aufführungstradition	XXII
Publikation	
Partitur- und Stimmenausgaben, Arrangement für	
zwei Klaviere	XXIII
Zur nachträglichen Korrektur von Partitur und Stimmen . .	XXV
Zum Arrangement für ein Klavier zu vier Händen	XXVI
Danksagung	XXVII
 Zur Gestaltung des Notentextes	 XXVIII
 Symphonie Nr. 3 F-Dur opus 90	
Allegro con brio	1
Andante	55
Poco Allegretto	67
Allegro	78
 Kritischer Bericht	 137
Verzeichnis der Abbildungen	216

VORWORT

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

Inzwischen wurde nach Erscheinen des thematisch-bibliographischen *Werkverzeichnisses* auch der Fachwelt insgesamt offenbar, daß eine historisch-kritische Edition, die heutigen wissenschaftlichen Ansprüchen genügen will, auf einer ungleich größeren Anzahl relevanter Quellen basieren muß als die alte Brahms Gesamtausgabe. Die Gesellschaft der Musikfreunde hatte die von Brahms' Vertrautem Eusebius Mandyczewski und dessen Schüler Hans Gál besorgte alte Gesamtausgabe (*Sämtliche Werke*) in ungewöhnlich kurzer Zeit an die Öffentlichkeit gebracht. Das war nicht zuletzt deshalb möglich, weil sie sich bei ihrer editorischen Arbeit weithin auf die Handschriften und Handexemplare aus dem Nachlaß des Komponisten 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. Über einzelne weitere behutsame Modernisierungen geben die Ausführungen „Zur Gestaltung des Notentextes“ und der Kritische Bericht Rechenschaft. Gesangstexte und sonstige authentische Worttexte werden bei Wahrung des ursprünglichen Lautstandes in heutiger Orthographie wiedergegeben. Das scheint für die relativ wenigen heute veralteten orthographischen Formen um so mehr gerechtfertigt zu sein, als die älteren Lesarten (*Thal, thun*) schon bald nach Brahms' Tod außer Gebrauch kamen. Unangetastet bleiben dagegen altertümliche Wortformen, die vom Komponisten bewußt gewählt wurden (*trauren, Hülfe*). Sofern notwendig, wird auch die Interpunktion behutsam modernisiert; sinnverändernde Auswirkungen sind dabei ausgeschlossen. Damit sucht die JBG der historischen Stellung der Werke von Johannes Brahms und ihrer heutigen Wirkung gerecht zu werden.

DIE EDITIONSLEITUNG

ABKÜRZUNGEN UND SIGEL

A	Österreich.	Briefwechsel (Neue Folge) XVII–XIX	<i>Johannes Brahms-Briefwechsel. Neue Folge</i> , hrsg. von Otto Biba und Kurt und Renate Hofmann, Bd. XVII–XIX, Tutzing 1991–1995.
AmZ	<i>Allgemeine Musikalische Zeitung. Neue Folge</i> , Jg. 1–3, Leipzig 1863–1865; (<i>Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung</i> , Jg. 1 ff., Leipzig/Winterthur 1866 ff.	Briefwechsel (Neue Folge) XVII	Band XVII: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen und Helene Freifrau von Heldburg</i> , hrsg. von Herta Müller und Renate Hofmann, Tutzing 1991.
A-Wgm	Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.	D-Lübi	Lübeck, Brahms-Institut an der Musikhochschule.
A-Wst	Wiener Stadt- und Landesbibliothek.	Floros/Schmidt/ Schubert	Giselher Schubert, Constantin Floros und Christian Martin Schmidt: <i>Johannes Brahms: Die Sinfonien. Einführung – Kommentar – Analyse</i> , Mainz etc. 1998.
Billroth-Brahms Briefwechsel	<i>Billroth und Brahms im Briefwechsel</i> , hrsg. von Otto Gottlieb-Billroth, Berlin und Wien 1935.	GB	Großbritannien.
Blume	<i>Brahms in der Meininger Tradition. Seine Sinfonien und Haydn-Variationen in der Bezeichnung von Fritz Steinbach</i> , hrsg. von Walter Blume, Stuttgart 1933 [„Als Manuskript gedruckt“].	GB-Lam	London, Royal Academy of Music, Library.
Brahms-Keller Correspondence	<i>The Brahms-Keller Correspondence</i> , hrsg. von George S. Bozarth in Zusammenarbeit mit Wiltrud Martin, Lincoln und London 1996.	GB-Lbl	London, The British Library.
Brahms Studies 0	<i>Brahms Studies. Analytical and Historical Perspectives. Papers delivered at the International Brahms Conference Washington, DC 5–8 May 1983</i> , hrsg. von George S. Bozarth, Oxford 1990.	GB-Lu	University of London, Music Library.
BraWV	Margit L. McCorkle: <i>Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis</i> , München 1984.	Gmunden 1997	<i>Internationaler Brahms-Kongreß Gmunden 1997. Kongreßbericht</i> , hrsg. von Ingrid Fuchs, Tutzing 2001.
Briefwechsel I–XVI	Johannes Brahms, <i>Briefwechsel</i> , 16 Bde., Berlin (1906) 1907–1922 (Reprint Tutzing 1974).	Hofmann, Erstdrucke	Kurt Hofmann: <i>Die Erstdrucke der Werke von Johannes Brahms. Bibliographie. Mit Wiedergabe von 209 Titelblättern</i> , Tutzing 1975.
Briefwechsel II	Band II: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet[h] von Herzogenberg</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 2, Berlin ⁴ 1921.	Hofmann, Zeittafel	Renate und Kurt Hofmann: <i>Johannes Brahms. Zeittafel zu Leben und Werk</i> , Tutzing 1983.
Briefwechsel III	Band III: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reinthaler, Max Bruch, Hermann Deiters, Friedr. Heimsoeth, Karl Reinecke, Ernst Rudorff, Bernhard und Luise Scholz</i> , hrsg. von Wilhelm Altmann, Berlin ² 1912.	JBG, Doppel- konzert	<i>Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 10: Doppelkonzert a-Moll opus 102</i> , hrsg. von Michael Struck, München 2000.
Briefwechsel VI	Band VI: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim</i> , hrsg. von Andreas Moser, Bd. 2, Berlin ² 1912.	JBG, Symphonie Nr. 1	<i>Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I, Band 1: Symphonie Nr. 1 c-Moll opus 68</i> , hrsg. von Robert Pascall, München 1996.
Briefwechsel IX/X	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.	JBG, Symphonie Nr. 2	<i>Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I, Band 2: Symphonie Nr. 2 D-Dur opus 73</i> , hrsg. von Robert Pascall und Michael Struck, München 2001.
Briefwechsel XI/XII	Band XI/XII: <i>Johannes Brahms. Briefe an Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 3 und 4, Berlin 1919.	JBG, Violinkonzert	<i>Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I, Band 9: Violinkonzert D-Dur opus 77</i> , hrsg. von Linda Correll Roesner und Michael Struck, München 2004.
Briefwechsel XIII	Band XIII: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Th. Wilhelm Engelmann</i> , hrsg. von Julius Röntgen, Berlin 1918.	Kalbeck III/1–2, IV/1–2	Max Kalbeck: <i>Johannes Brahms</i> , Bd. III, 1. Halbband, Berlin ² 1912, 2. Halbband, Berlin ² 1913; Bd. IV, 1. und 2. Halbband, Berlin ² 1915 (Reprint Tutzing 1976).
Briefwechsel XV	Band XV: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Franz Wüllner</i> , hrsg. von Ernst Wolff, Berlin 1922.	von der Leyen	Rudolf von der Leyen: <i>Johannes Brahms als Mensch und Freund. Nach persönlichen Erinnerungen</i> , Düsseldorf und Leipzig 1905.

<i>Litzmann III</i>	Berthold Litzmann: <i>Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen</i> , Bd. III, Leipzig ⁴ 1920.	<i>Specht</i>	Richard Specht: <i>Johannes Brahms. Leben und Werk eines deutschen Meisters</i> , Hellerau 1928.
<i>Musikalisches Wochenblatt</i>	<i>Musikalisches Wochenblatt. Organ für Tonkünstler</i> [ab 1872: <i>Musiker</i>] und <i>Musikfreunde</i> .	<i>Stephenson, Beckerath</i>	Kurt Stephenson: <i>Johannes Brahms und die Familie von Beckerath. Mit unveröffentlichten Brahmsbriefen, Bildern und Skizzen von Willy von Beckerath</i> , Überarbeitung und Ergänzungen von Ursula Jung, Hamburg 2000.
<i>NZfM</i>	(<i>Neue</i>) <i>Zeitschrift für Musik</i> .		
<i>Schmidt, 3. Sinfonie</i>	Christian Martin Schmidt: <i>Johannes Brahms: Sinfonie Nr. 3 F-Dur, op. 90. Einführung und Analyse</i> [mit Taschenpartitur], Mainz 1981.		
<i>Signale</i>	<i>Signale für die musikalische Welt</i> .	<i>UCE – Birmingham</i>	University of Central England – Birmingham.
<i>Simrock-Brahms Briefe</i>	<i>Johannes Brahms und Fritz Simrock – Weg einer Freundschaft. Briefe des Verlegers an den Komponisten</i> , hrsg. von Kurt Stephenson, Hamburg 1961.	<i>US-NYpm</i>	New York, The Pierpont Morgan Library.
		<i>US-Wc</i>	Washington (D. C.), The Library of Congress.

EINLEITUNG

Entstehungsgeschichte

Am 20. Mai 1883 bezog Brahms sein Sommerquartier in Wiesbaden, das er bis zum 2. Oktober nur für jeweils kurze Zeit verließ: Am 15. Juli begab er sich für drei Tage zum Musikfest nach Koblenz; am 12. und 13. September besuchte er Clara Schumann anlässlich ihres Geburtstages in Lichtenthal bei Baden-Baden. In Koblenz hatte er ursprünglich beabsichtigt (wie er später zumindest behauptete), seinem Freund Joseph Joachim die *Symphonie Nr. 3 in F-Dur op. 90* zur Berliner Erstaufführung anzubieten. Da er Joachim dieses Angebot dann aber doch erst rund 3 Monate später schriftlich unterbreitete, war die kompositorische Arbeit im Juli 1883 vermutlich noch nicht so weit fortgeschritten, daß er es für angebracht gehalten hätte, seine Absicht bereits in Koblenz zur Sprache zu bringen.¹

Franz Wüllner, der Brahms am 28./29. August (Dienstag/Mittwoch) einen Besuch in Wiesbaden abstattete,² „sah“ in diesen Tagen das Manuskript „eine[r] neue[n] Sinfonie“ bei ihm.³ Wohl etwa zur gleichen Zeit machte Brahms auch seinem Verleger Fritz Simrock gegenüber eine erste verschleierte Andeutung seiner damaligen Kompositionstätigkeit, nachdem er ihn humorvoll um die Übersendung von Geld gebeten hatte: „Gott soll’s Ihnen lohnen, und wenn ich etwa noch einmal Notenblätter aus meiner Jugendzeit finde, so will ich sie Ihnen auch schicken. [...] Aus Inliegendem können Sie sehen, wie ich meine Zeit hinbringen – – soll! Ich kenne aber einstweilen Herrn Mahr gar nicht, habe hier zum erstenmal den Namen gelesen!“⁴

Da in der gedruckten Briefausgabe Brahms’ Schreiben an Simrock aus der Zeit zwischen August 1883 und der Uraufführung der 3. *Symphonie* am 2. Dezember 1883 teilweise falsch datiert und angeordnet sind, ist die Werkgeschichte in dieser Phase nur mühsam zu rekonstruieren.⁵ Auch Simrocks Antwortschreiben auf

hatte seinen Freund Brahms in jenem Sommer in Wiesbaden besucht. Wie aus Kufferaths Brief an Brahms vom 9. Februar 1884 hervorgeht, spielte der Komponist seinem Gast anlässlich dieses Besuches zwei Sätze aus seiner neuen Symphonie vor. Zu welchem Zeitpunkt der Besuch stattfand und um welche Sätze es sich handelte, muß jedoch dahingestellt bleiben (vgl. Malou Haine: *Did Nineteenth Century Belgium like Brahms?*, in: *Gmunden 1997*, S. 227–279, hier S. 267).

⁴ Briefwechsel XI, S. 28 f. Der Hinweis bezieht sich auf den Inhalt einer beiliegenden Zeitungsnotiz, in der ein „Herr Mahr“ darüber berichtete, daß Brahms an einer neuen Symphonie arbeite (siehe dazu die Anmerkungen 1 und 2 des Herausgebers Max Kalbeck, ebenda S. 29; vgl. Kalbeck III/2, S. 387, Anm. 1).

⁵ Die tatsächliche Reihenfolge der Schreiben läßt sich aus ihrem Inhalt rekonstruieren. Aus dem gesamten Zeitraum sind insgesamt 17 Schreiben von Brahms an Simrock erhalten (*Briefwechsel XI*, Nr. 452–468, S. 26–41); außerdem muß es mindestens 11 Gegenbriefe von Simrock an Brahms gegeben haben, die heute verschollen sind (im folgenden als *SBv 1–11* bezeichnet), sowie ein ebenfalls nicht erhaltenes Schreiben von Brahms an seinen Verleger.

Der nachfolgende Kommentar bezieht sich ausschließlich auf Einzelheiten, die die Datierung bzw. die Abfolge der Schreiben betreffen, sowie auf eine kurze Skizzierung der Inhalte, die für die Entstehungsgeschichte der 3. *Symphonie* relevant erscheinen.

SBv 1 (vor Ende August): Simrock teilt Brahms seine Adresse in der Schweiz mit und berichtet über seinen Gesundheitszustand.

Brahms-Schreiben Nr. 454 (Antwort auf *SBv 1*, gegen Ende August [?], jedenfalls vor September): Brahms teilt mit, er habe erst jetzt erfahren, daß sich Simrock „noch in P.[ontresina]“ befinde; deswegen habe er nicht bereits vorher schreiben können, obgleich er „längst“ gewollt habe. Er gratuliert Simrock, daß es ihm „wieder gut“ gehe, bittet um eine Geldsendung in einem „2te[n] Kuvert“ und berichtet erstmals über seine Symphonie (siehe oben).

SBv 2: (Antwort auf Brahms-Schreiben Nr. 454, ?Ende August/Anfang September): Simrock sendet das Geld und berichtet über Probleme mit „Neu-Ruppin“ (evtl. Geldanlage); außerdem muß er natürlich in irgendeiner Weise auf die Nachricht von Brahms’ neuer Symphonie reagiert haben.

Brahms-Schreiben Nr. 452 (Antwort auf *SBv 2*, ?Anfang September): Brahms bedankt sich für das Geld im „2ten Kuvert“, bedauert „das Unglück mit Neu-Ruppin“, hat jedoch keine Lust, sich weiter damit zu befassen.

SBv 3 (?Anfang September): Simrock legt eine von ihm kürzlich veröffentlichte „Klassiker-Ausgabe“ mit zusätzlichen Phrasierungen und sonstigen Bezeichnungen von „Dr. R.“ (wohl Hugo Riemann) bei.

Brahms-Schreiben Nr. 453 (Antwort auf *SBv 3*, um den 7. September): Brahms kritisiert Klassiker-Ausgaben im allgemeinen und schlägt ein Treffen mit Simrock bei dessen Rückreise aus der Schweiz „um den 13ten herum“ in der Gegend von Baden-Baden und Karlsruhe vor.

Brahms-Schreiben Nr. 455 (bereits am 2. Oktober geschrieben, jedoch erst am 3. Oktober abgestempelt): Brahms teilt Simrock seine unmittelbar bevorstehende Rückreise nach Wien und somit die Änderung seiner Adresse mit; er hofft auf baldigen Empfang von Verlagsneuheiten.

Brahms-Schreiben Nr. 456 (13. Oktober): Brahms bittet um eine weitere Geldsendung, hofft auf Zusendung von Werken Max Bruchs sowie der „Neu-Ruppiner Bilderbogen“ (vermutlich Informationen über eine schon in Nr. 452 erwähnte Finanzangelegenheit). Er empfiehlt Robert Fuchs und dessen Liedkompositionen und erwähnt den Besuch von Antonín Dvořák zu Beginn des Monats.

SBv 4 (13. Oktober, Überkreuzung mit Brahms-Schreiben Nr. 456): Simrock erkundigt sich offenbar nach einem möglichen Termin für die Drucklegung der Symphonie; Dvořáks Brief vom 10. Oktober hat er zu diesem Zeitpunkt noch nicht erhalten.

¹ Vgl. *Briefwechsel VI*, S. 205 f.: „Wüllner sah den Sommer bei mir eine neue Sinfonie und ich versprach sie ihm unter der Bedingung, daß die Aufführung nicht als eine erste angekündigt werde. Ich wollte sie nämlich Dir in Koblenz anbieten.“ Brahms datierte den Brief auf den 30. Oktober 1883, mußte jedoch erst bei Fritz Simrock nach Joachims Adresse fragen, bevor er sein Schreiben zwischen dem 3. und 5. November losschicken konnte (vgl. Anmerkung 5). Der Brief traf bei Joachim in Berlin vor dem 7. November ein, wie aus dem Inhalt seines Antwortschreibens vom 9. November hervorgeht. Brahms’ Schweigen in Koblenz muß im Zusammenhang mit dem Zerwürfnis beider Freunde gestanden haben. Laura von Beckerath vermerkte in ihrem Tagebuch über das Zusammentreffen in Koblenz: „Entgegenkommen gegen Joachim, aber dessen Zurückhaltung.“ (*Stephenson, Beckerath*, S. 41).

² Vgl. *Briefwechsel XV*, S. 109; *Stephenson, Beckerath*, S. 30. Rudolf und Laura von Beckerath, mit denen Brahms damals fast täglich im Kontakt stand, erfuhren dagegen nichts von dem Werk (vgl. Laura von Beckeraths Tagebucheintragen, ebenda, S. 33–48, sowie Brahms’ Brief an Rudolf von Beckerath vom 27. November 1883, ebenda, S. 50). Ebenso wenig findet sich ein Hinweis in Brahms’ Briefen an Theodor Billroth aus jener Zeit (vgl. *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 348–354).

³ *Briefwechsel VI*, S. 205 (f.). Auch Ferdinand Kufferath aus Brüssel

XII

Brahms' Ankündigung der neuen Symphonie muß heute als verschollen gelten, doch geht aus Brahms' nochmaligem Schreiben vom 14. Oktober 1883 hervor, daß der Verleger die Mitteilung des Komponisten trefflich verstanden hatte.⁶ Brahms' Zurückhaltung gegenüber Simrock, die Wahl der Formulierung („[...] wie ich meine Zeit hinbringen – – soll!“) sowie das Stillschweigen, das er gegenüber anderen bis ungefähr Ende August bewahrte, läßt vermuten, daß das Werk etwa Ende August 1883 zwar zumindest in seinem schöpferischen Denken relativ vollständig existierte, vielleicht auch schon im Particell skizziert war, der Komponist jedoch einstweilen weiter daran zu arbeiten beabsichtigte. Clara Schumann notierte am 13. September, unmittelbar nach Brahms' Besuch in Lichtenthal, in ihrem Tagebuch: „[...] daß er eine dritte Symphonie geschrieben habe, entschlüpfte ihm nur so gesprächsweise.“⁷ Aus Brahms' Brief an Rudolf von Beckerath vom 27. November 1883 geht darüber hinaus klar hervor, daß er die hauptsächliche Arbeitsphase an der neuen Komposition noch in

Wiesbaden abgeschlossen hatte: So bezeichnete Brahms das Werk nicht nur als „die Wiesbadener Symphonie“, sondern teilte Beckerath zugleich mit, er hätte sie schon während seines Aufenthaltes in Wiesbaden seinen Freunden auf dem Klavier vorspielen können.⁸

Unmittelbar nach seiner Rückkehr nach Wien brachte Brahms einige Tage mit Antonín Dvořák, der über dieses Zusammensein am 10. Oktober an Fritz Simrock nach Berlin schrieb:

„Das erste ist, daß ich dieser Tage in Wien war, wo ich gar schöne Tage mit Dr. *Brahms*, der soeben von Wiesbaden kam, erlebt habe. In so heiterer Stimmung habe ich ihn noch nie gefunden. [...] Sie wissen ja, wie er selbst gegen seine liebsten Freunde und Musiker sehr zurückhaltend ist, was nämlich sein Schaffen anbelangt, aber mir gegenüber war er es nicht. Auf meine Bitte etwas aus seiner neuen Symphonie zu hören, war er sofort bereit und spielte mir den ersten und letzten Satz derselben. Ich sage und übertreibe nicht, daß dieses Werk seine beiden ersten Symphonien übertrifft; wenn auch nicht vielleicht an Größe und mächtiger Conception – so aber gewiß an – *Schönheit!* Es ist

⁽⁵⁾ Brahms-Schreiben Nr. 457 (Antwort auf *SBv* 4, einen Tag nach Schreiben Nr. 456, also am 14. Oktober): „Was schimpfen Sie denn auf eine arme Sinfonie [...]. Wegen Fuchs schrieb ich Ihnen gestern [...]“ Er wiederholt seine Bitte um Geld.

Im folgenden fehlt ein Schreiben von Brahms an Simrock (= Nr. 457 a) aus der Zeit zwischen dem 15. und 19. Oktober, denn aus Schreiben Nr. 458 geht hervor, daß der vorläufige Druck der Streicherstimmen bereits zuvor brieflich diskutiert worden war.

SBv 5 (Antwort auf Brahms-Schreiben Nr. 456, 457 und 457 a, zwischen 16. und 20. Oktober): Simrock sendet Brahms das erbetene Geld. Er erwähnt Dvořáks Bewunderung für Brahms' neue Symphonie (siehe Dvořáks Brief an Simrock vom 10. Oktober) und macht Bemerkungen über die Anzahl der „Artikel in der Saison“, die er zu drucken beabsichtigt.

Brahms-Schreiben Nr. 458 (Antwort auf *SBv* 5, 21. Oktober): Brahms bestätigt den Erhalt des Geldes und bittet um eine weitere Geldsendung. Er freut sich über Dvořáks Urteil über die Symphonie und gibt seine Absicht bekannt: „Die Quartettstimmen zur Symphonie möchte ich allerdings für mich [...] stechen lassen.“ Die Stichvorlagen hierfür glaubt er in ungefähr zwei Wochen übersenden zu können.

SBv 6 (wohl in der 3. Oktoberwoche, jedoch bevor Simrock Brahms-Schreiben Nr. 458 erhalten hat): Simrock erwähnt die vielen Nachfragen nach der Symphonie und erkundigt sich nochmals nach Brahms' Zeitplan für die Drucklegung.

Brahms-Schreiben Nr. 459 (Antwort auf *SBv* 6, 23. Oktober): Brahms plant, die Symphonie „etwa zum Frühling“ zur Veröffentlichung freizugeben, und erinnert Simrock an seine Bitte um mehr Geld (vgl. Schreiben Nr. 458).

SBv 7 (Antwort auf Brahms-Schreiben Nr. 458 bzw. 459, 24. Oktober): Simrock sendet Geld und erkundigt sich nach der Adresse Georg Henschels in Amerika.

Brahms-Schreiben Nr. 460 (Antwort auf *SBv* 7, 25. Oktober): Brahms teilt Henschels Adresse mit und bedankt sich für das Geld.

Brahms-Schreiben Nr. 461 (27. Oktober): Brahms übersendet einen Zettel betreffs Geldinvestition.

Brahms-Schreiben Nr. 462 (29. Oktober): Brahms erkundigt sich nach den Zinsen seiner Geldinvestition.

Brahms-Schreiben Nr. 463 (spätestens 29. Oktober): Brahms erkundigt sich nach der Möglichkeit, Eduard Marxsens 100 Variationen

(100 Veränderungen über ein Volkslied für Pianoforte) auf eigene Kosten drucken zu lassen und „die fertige Geschichte zum 19ten November [zu] haben“. Er kündigt an, „die Quartettstimmen zur Symphonie [...] der Tage“ zu übersenden.

SBv 8 (Antwort auf Brahms-Schreiben Nr. 460–463, spätestens 31. Oktober): Simrock berichtet von seinen Bemühungen wegen des Marxsen-Manuskriptes.

Brahms-Schreiben Nr. 464 (Antwort auf *SBv* 8, 1. November): Brahms bedankt sich „für die Nachricht und die freundliche[n] Bemühungen wegen Marxsen“, bittet nochmals um eine Geldlieferung sowie um Joachims Adresse (siehe S. XI, Anmerkung 1), berichtet über die Vorbereitung der Streicherstimmen (nach deren Kosten er fragt) und über die Konzertplanung für den 2. Dezember.

Brahms-Schreiben Nr. 465 (2./3. November): Brahms schickt die abschriftlichen Stichvorlagen der Streicherstimmen ab.

SBv 9 (Antwort auf Brahms-Schreiben Nr. 464, 2./3. November): Simrock schickt das Geld und teilt Joachims Adresse mit.

Brahms-Schreiben Nr. 466 (Antwort auf *SBv* 9, etwa 2. Novemberwoche [das Manuskript ist von fremder Hand auf den 9. November datiert]): Brahms dankt für das Geld, macht weitere Bemerkungen zur Drucklegung der Stimmen.

SBv 10 (etwa 2. Novemberwoche): Simrock sendet Materialien zur Geldinvestition, wünscht eine Karte für das Konzert am 2. Dezember.

Brahms-Schreiben Nr. 467 (Antwort auf *SBv* 10, 12. November): Brahms dankt für die Investitions-„Scheine“, erklärt die Schwierigkeiten, eine Konzertkarte zu besorgen, und gibt weitere Anweisungen zur Lieferung des Druckes von Marxsens 100 Variationen.

SBv 11 (13. November): Simrock teilt den Erhalt zweier gedruckter Exemplare von Marxsens 100 Variationen mit.

Brahms-Schreiben Nr. 468 (Antwort auf *SBv* 11, 14. November): Brahms dankt für den rechtzeitigen Abschluß des Druckes von Marxsens 100 Variationen und gibt weitere Anweisungen für die Übersendung der Exemplare nach Hamburg-Altona.

⁶ Vgl. *Briefwechsel XI*, S. 31 (f.).

⁷ *Litzmann III*, S. 445.

⁸ „Ich habe nämlich die Symphonie den Freunden (in Wien) öfter auf 2 Klavieren mit Ignaz Brüll vorgespielt – und es war mir jedesmal leid, daß Bescheidenheit oder was sonst mich so zurückhaltend sein läßt – ich hätte sie ja dort u. Ihnen auch spielen können.“ (*Stephenson, Beckerath*, S. 50).

eine Stimmung darin wie man sie bei Brahms nicht oft findet. Welch herrliche Melodien sind da zu finden! Es ist lauter Liebe und das Herz geht einem dabei auf! Denken Sie an meine Worte und wenn Sie die Symphonie hören, werden Sie sagen, daß ich gut gehört habe. Doch genug davon. –

Zur Zierde der Kunst gereicht dieses Werk und Ihnen gratuliert schon voraus

Ihr

Ant. Dvořák.⁹

Schon am 1. Oktober hatte Brahms von Wiesbaden aus begonnen, eine Reihe von Probeaufführungen zu planen. Hierzu teilte er Franz Wüllner am gleichen Tage mit: „Für 7ten März kannst Du ja jedenfalls die [F-Dur-] Symphonie in Dresden haben.“¹⁰ Am 9. Oktober vermerkte er in seinem Taschenkalender zudem einen Termin mit seinem Kopisten Franz Hlavacek;¹¹ ob er ihm an diesem Tag bereits die autographe Partitur brachte oder lediglich die bevorstehende Arbeit besprach und die Partitur einige Tage später nachreichte, ist nicht überliefert. In einem verschollenen Brief an Brahms muß Simrock von Dvořáks Schreiben berichtet haben, denn Brahms antwortete Simrock am 21. Oktober: „Daß Dvořák die Symphonie so gefallen hat, ist mir natürlich eine große Freude [...]. – Das Violinkonzert von Dvořák und meine Symphonie sollen (zusammen) hier am 2ten Dezember dran kommen.“¹² Im Oktober und möglicherweise noch bis Anfang November arrangierte Brahms die Symphonie für zwei Klaviere zu vier Händen und spielte die Bearbeitung am 9. November zusammen mit Ignaz Brüll erstmals einem engeren Kreis von Wiener Freunden und Kollegen vor. Es folgten weitere Aufführungen des Arrangements im privaten Rahmen, wie Brahms seinem Freund Rudolf von Beckerath im oben zitierten Brief vom 27. November berichtete.¹³

Die Hauptarbeitsphase der Symphonie läßt sich demnach resümierend folgendermaßen umreißen: Brahms komponierte das Werk während seines Sommeraufenthaltes in Wiesbaden. Für die Behauptung von Florence May, daß er bereits im Jahre 1882 mit der 3. *Symphonie* beschäftigt gewesen sei, gibt es keinen Beleg.¹⁴ Sicherlich war die kompositorische Arbeit spätestens am 14. Juli im Gange, bevor Brahms zum Musikfest nach Koblenz aufbrach. Fertiggestellt wurde die Symphonie in ihren Grundzügen gegen Ende August ebenfalls noch in Wiesbaden. Da sie zu diesem Zeitpunkt bereits auf dem Klavier spielbar war, betrafen die Arbeiten, die Brahms anschließend noch zu tätigen hatte (siehe Brief an Simrock Nr. 454), vermutlich in erster Linie die *Orchestrierung*. Clara Schumanns Tagebucheintrag vom 13. September läßt jedenfalls den Schluß zu, daß Brahms die Symphonie schon einige Wochen zuvor als zu Ende „geschrieben“ (= komponiert) betrachtete. So sah er sich auch bereits am 1. Oktober in der Lage, eine erste Aufführungsserie zur Erprobung des Werkes zu planen und Termine hierfür zu vereinbaren, wie sein an Franz Wüllner gerichteter Brief aus Wiesbaden beweist. Antonín Dvořák berichtete zwar, daß ihm Brahms, nachdem dieser am 2. des Monats nach Wien zurückgekehrt war, in den ersten Oktobertagen lediglich den ersten und letzten Satz der Symphonie am Klavier vorgeführt habe. Das bedeu-

tet aber wohl nicht, daß die Binnensätze damals noch nicht fertiggestellt waren; vielmehr legte Brahms bei einer Symphonie im allgemeinen und somit auch bei diesem Werk besonderen Wert auf die Ecksätze und zog sie daher den Mittelsätzen vor. Auf jeden Fall setzte er sich am 9. Oktober mit seinem Kopisten Franz Hlavacek in Verbindung, orderte zwischen dem 15. und 19. Oktober in einem heute verschollenen Schreiben an Simrock Vorabzüge der Streicherstimmen, um die bevorstehenden Aufführungen zu ermöglichen, und fixierte am 21. Oktober (siehe Brief an Simrock Nr. 458) den Termin für die Uraufführung am 2. Dezember in Wien.¹⁵ Zugleich erhielt Hlavacek am 9. Oktober oder kurz danach die nunmehr vollständige Partitur. Nachdem der Kopist die Abschrift der Streicherstimmen gemäß der Partitur angefertigt hatte, sandte Brahms jene am 2./3. November als Stichvorlagen für den Vorabzug der Stimmen an Simrock (siehe Brief an Simrock Nr. 465). Somit war spätestens Mitte Oktober die Arbeit an der Orchesterfassung der Symphonie im wesentlichen abgeschlossen.

Für Stephenson's Vermutung, Brahms habe das Arrangement für zwei Klaviere zu vier Händen seinen Wiesbadener Freunden bereits Anfang Oktober 1883 zukommen lassen, gibt es keinen Beleg.¹⁶ Die Entstehungsgeschichte des Werkes wie auch der vergleichsweise späte Zeitpunkt, zu dem das Arrangement erstmals vorgeführt wurde (9. November 1883), zeigen vielmehr in aller Deutlichkeit, daß Brahms zunächst die Orchesterpartitur und erst dann das Arrangement fertigstellte. Ein weiteres Indiz hierfür findet sich im Notentext des letzten Satzes: Dort nahm Brahms in der autographen Orchesterpartitur für die Takte 34³–35 eine Änderung

⁹ *Antonín Dvořák in Briefen und Erinnerungen*, hrsg. von Otakar Šourek, deutsche Übersetzung von Bedřich Eben, Prag 1954, S. 75 f. Der Herausgeber vermerkte in der Einleitung, daß dieser Brief nach dem deutschen Original abgedruckt wurde (ebenda, S. 8).

¹⁰ *Briefwechsel XV*, S. (109–)110.

¹¹ Laut Brahms' Eintrag in seinem Taschenkalender für den Monat Oktober: „d. 9^{ten} Hlavacek“ (*A-Wst*, Ja 79559).

¹² *Briefwechsel XI*, S. 32 f.

¹³ Vgl. *Kalbeck III/2*, S. 384; *Stephenson, Beckerath*, S. 50.

¹⁴ Florence May: *The Life of Johannes Brahms*. Second Edition revised by the Author, with Additional Matter and Illustrations, and an Introduction by Ralph Hill, London o. J., Bd. II, S. 572: „He was occupied during the summer with the completion of a third symphony, on which he had worked the previous year.“

¹⁵ Vgl. *Briefwechsel XI*, S. (32–)33.

¹⁶ Vgl. *Stephenson, Beckerath*, S. 32: „Brahms schickte aber schon Anfang Oktober 1883 von Wien aus den Beckeraths mit einem langen und erklärenden Brief einen vierhändigen Klavierauszug seiner neuen Symphonie.“ Es liegt auf der Hand, daß Stephenson den Brief an Rudolf von Beckerath von Anfang Oktober, der auf S. 30–32 seines Buches wiedergegeben ist, und den darin zu findenden typischen Brahms'schen Scherz mißverstand. Von einer tatsächlichen Übersendung des Autographs oder der Abschrift des Arrangements für zwei Klaviere ist im Briefwechsel Brahms-Beckerath an keiner Stelle die Rede, auch nicht in den Tagebucheinträgen Laura von Beckeraths. Brahms erwähnte „die 32 Seiten, die ich gestern Ihrer lieben Frau schrieb“, und zufälligerweise besteht das Autograph des Klavierarrangements aus 32 Blättern (jedoch 63 beschriebenen Seiten). So liegt die Vermutung nahe, daß der umfangreiche Brief von „gestern“ nur als Scherz zu verstehen ist. Das *BraWV* (S. 370) folgt dagegen der Interpretation Stephenson's.

der Satzstruktur vor, die das Autograph des Arrangements bereits reinschriftlich wiedergibt. Darüber hinaus offenbart die Divergenz zwischen Orchesterfassung und Arrangement, die beispielsweise in der Akkordfolge T. 89²–90³ des Finales zutage tritt, daß als Vorlage für das Arrangement nicht die Orchesterpartitur verwendet wurde, sondern ein Vorstadium des Werkes. Möglicherweise handelte es sich dabei – wie schon im Falle des 3. Satzes der 1. und aller Sätze der 2. *Symphonie* – um Brahms' (heute verschollenes) Particell.

Aus Richard Heubergers Bericht vom 22. November über spätere Aufführungen des Arrangements durch Brahms und Ignaz Brüll geht hervor, daß Brahms bei dieser Gelegenheit aus einem „Manuskript“ spielte, „das auf bläulichem, dickem Papier geschrieben war, die Noten ziemlich klein und schwer leserlich“¹⁷. Diese Beschreibung paßt genau auf das erhaltenen Autograph des zweiklavierigen Arrangements.¹⁸ Brüll dagegen verwendete wahrscheinlich eine Abschrift der separaten Stimme von Klavier II. Demnach müssen zwischen der Fertigstellung des Arrangements und dessen Uraufführung am 9. November wenigstens ein paar Tage gelegen haben, innerhalb derer diese Abschrift hatte angefertigt werden können.

Spekulationen der Brahms-Literatur zur Vorgeschichte der 3. Symphonie

Schon in einer der ersten Besprechungen, die am 13. Dezember 1883 im *Musikalischen Wochenblatt* erschien, wurde die auffallende Ähnlichkeit des 1. Satzes aus Brahms' 3. *Symphonie* mit dem Kopfsatz aus Robert Schumanns *Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 97* (der „*Rheinischen*“ *Symphonie*) thematisiert.¹⁹ Später wurden in der Brahms- und Schumann-Literatur die Aussagen über die beobachtete melodisch-rhythmische Verwandtschaft einerseits präzisiert, indem Autoren insbesondere auf eine kurze, aus dem Hauptthema abgeleitete Überleitungsphase der Reprise aus dem Kopfsatz von Schumanns 3. *Symphonie* (T. 449 ff.) verwiesen; andererseits wurden die Hinweise erweitert, da Schumann selbst sich im langsamen Satz seiner *Symphonie Nr. 1 B-Dur op. 38* („*Frühlings-Symphonie*“) bereits einer vergleichbaren Wendung bedient hatte (T. 70–73/74).²⁰ Bemerkenswert erscheint allerdings, daß, soweit überliefert, weder Brahms noch Clara Schumann die vermeintlichen Parallelen wahrnahmen.

Robert Bailey bezeichnete Brahms' 3. *Symphonie* als „a work which can to some extent [...] be regarded as a memorial to the deceased composer [Richard Wagner], a memorial of Brahms's own particular sort, for he accomplished it through two musical evocations“.²¹ Er gründete seine These auf gewisse Ähnlichkeiten zwischen dem 1. Satz (T. 31–35) der *Symphonie* und dem Sirenen-gesang aus der 1. Szene des 1. Aktes von Richard Wagners *Tannhäuser* sowie zwischen T. 108–115 im 2. Satz der *Symphonie* und der Stelle in der 3. Szene des 3. Aktes von Wagners *Götterdämmerung*, in der Brünnhilde singt: „[...] lauter als er liebte kein andrer!“

Brahms selbst muß seine Meininger Freunde bzw. Kollegen auf eine ganz andere Einflußsphäre hingewie-

sen haben, wie Walter Blume überlieferte, der damit zugleich jegliche „heroisch[e]“ Interpretation des Hauptthemas aus dem 1. Satz zurückwies: „Mit dem Thema wird man sich vergeblich abmühen, es heroisch zu gestalten. Denn es ist, nach Aussage von Brahms selbst, dem Berchtesgadener Jodler wörtlich abgelauscht.“²² Ein solcher Jodler ließ sich bislang nicht nachweisen; eine auffällige Ähnlichkeit zum Hauptthema der *Symphonie* findet sich jedoch bei einzelnen Juchzern bzw. Jui- zern aus der Berchtesgadener Gegend, die bereits 1893 vom Volksliedsammler Josef Pommer und 1911/12 von Lina Stanggassinger („Hofschaffer Linerl“) aufgezeichnet worden waren.²³ Brahms machte mindestens viermal

¹⁷ Siehe Aufführungsgeschichte und frühe Rezeption, S. XVI.

¹⁸ Siehe Quellenbestand und -beschreibung, S. 144 f., Quelle A-2KA⁺.

¹⁹ Vgl. *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 14, Nr. 51 (13. Dezember 1883), S. (653–)654 (siehe im folgenden Kapitel „Aufführungsgeschichte und frühe Rezeption“ S. XXI).

²⁰ Siehe etwa Specht, S. 306; P.[hilip] A.[ustin] Browne: *Brahms. The Symphonies*, London 1933, S. 42 f.; Robert Haven Schauffler: *The Unknown Brahms. His Life, Character and Works; Based on New Material*, New York 1933 (Reprint Westport, Conn., 1972), S. 432; Georg Knepler: *Die Form in den Instrumentalwerken Johannes Brahms*, Diss. phil. Wien 1930 (masch.), S. 160; Peter Gülke: *Zu Robert Schumanns „Rheinischer Sinfonie“*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, Jg. 16 (1974), H. 2, S. 123–135, hier S. 127; Wiederabdruck als: *Zur „Rheinischen Sinfonie“*, in: *Musik-Konzepte. Sonderband Robert Schumann II*, München 1982, S. 237–253, hier S. 242; Michael Musgrave: *The Music of Brahms*, London etc. 1985, S. 222 f.

²¹ Robert Bailey: *Musical Language and Structure in the Third Symphony*, in: *Brahms Studies 0*, S. 405–421, hier S. 405.

²² Blume, S. 55.

²³ Siehe 252 Jodler und Juchzer. („Jodler und Juchzer“. *Neue Folge.*), gesammelt von Dr. Josef Pommer, [Wien] 1893, S. 204; *Das Liederbuch des Hofschaffers Linerl. Volkslieder aus Berchtesgaden*, mit einem Nachwort von Wastl Fanderl, München 1987, S. 4. Vgl. insbesondere Pommer, Nr. 7 (mit Zuweisung: „1892. Bei Berchtesgaden und am Königssee.“):



und Hofschaffers Linerl (Lina Stanggassinger): *Juizer*, insbesondere Nr. (Zeile) 1 und 3:



Es liegt auf der Hand, daß Pommer's Nr. 7 und Hofschaffers Linerl's Nr. (Zeile) 1 Varianten der gleichen Weise darstellen.

Siehe auch Ludwig Kutsche: *Die Musikalität der Baiern (I)* in: *Sänger- und Musikantenzeitung*, Jg. 6 (1963), Heft 3, S. (43–)45.

Station in Berchtesgaden: im August 1867, im Juli 1878, im September 1880 und schließlich im September 1894.²⁴ Ob er von einem der beiden Juchzer (bzw. einer uns heute unbekannten Variante) noch vor der Komposition seiner Symphonie Kenntnis erlangt hatte oder die Ähnlichkeit erst nachträglich bemerkte, muß offen bleiben. Zugleich scheint eine gewisse Skepsis gegenüber Blumes Argumentation angebracht. Sie betrifft nicht so sehr die Tatsache, daß es sich hier nicht um einen Jodler, sondern um einen Juchzer handelt. Ausschlaggebend ist vielmehr, daß eher eine – sei es zufällige, unbewußte oder absichtliche – Übertragung im emphatischen Sinne als ein Zitat vorliegt: Ein einfacher Freudenruf im Freien wird in eine weit subtilere, erweiterte und für symphonische Zwecke besser geeignete Form verwandelt.

Max Kalbeck vermutete, freilich spekulativ, daß das Finale „das jüngste Stück der Symphonie“ sei, das „im ursprünglichen Plan des Werkes keine Stelle hatte“, der 1. Satz „in anderer Form schon in früher Zeit existierte“ und die Mittelsätze „der Beschäftigung mit Goethes ‚Faust‘ ihr Dasein verdanken“. Als Argument für seine These führte er an: „Auffallende Analogien zum ersten Satze der *c-moll*-Symphonie, zur Tragischen Ouvertüre und zum *F-dur*-Quintett sprechen dafür.“²⁵ Zwar kann es hier nicht darum gehen, Kalbecks freie interpretatorische Äußerungen zur möglichen Vorgeschichte der Symphonie zu widerlegen. Dennoch erscheint es angebracht, biographische Tatsachen von bloßen Werkinterpretationen zu trennen und, wo nötig, Kalbecks Angaben zu relativieren bzw. abzumildern: So läßt sich anhand des verwendeten Notenpapiers im Partiturauto-graph zeigen, daß Brahms den letzten Satz unmittelbar nach Abschluß des 1. Satzes niederschrieb.²⁶

Wie bereits erwähnt, meldete Brahms vermutlich gegen Ende August aus Wiesbaden, als er Fritz Simrock erstmals von seiner Arbeit an der 3. *Symphonie* berichtete: „Gott soll's Ihnen lohnen, und wenn ich etwa noch einmal Notenblätter aus meiner Jugendzeit finde, so will ich sie Ihnen auch schicken.“²⁷ Dabei spielte er in erster Linie auf eine bereits einige Zeit zuvor fertiggestellte Komposition an und nicht auf die im Entstehen begriffene neue Symphonie. Denn zweifellos bezog er sich hier auf sein 1882 veröffentlichtes *Streichquintett Nr. 1 F-Dur op. 88*, dessen 2. Satz die 1854/55 entstandenen Klavierstücke *Sarabande* WoO posth. 5 Nr. 1 und *Gavotte* WoO posth. 3 Nr. 2 in abgewandelter Form zugrunde liegen.²⁸ Gleichwohl ist nicht völlig auszuschließen, daß Brahms auch in der Symphonie auf ein früher komponiertes Werk zurückgegriffen haben könnte, selbst wenn sich dieses heute nicht mehr identifizieren läßt und damit kein Nachweis für Kalbecks Vermutung erbracht werden kann. Kalbeck argumentierte generell aufgrund rein stilkritischer Überlegungen. Die Subjektivität einer solchen Vorgehensweise liegt auf der Hand, und so konnte beispielsweise Christian Martin Schmidt im Gegensatz zu Kalbeck behaupten, „daß im 1. Satz stilistisch nichts auf eine frühe Entstehung“ hindeute.²⁹

Eine weitere mögliche Einflußsphäre vermutete man in einem Vorhaben Franz von Dingelstedts, des damaligen Intendanten des Wiener Burgtheaters. Dieser hatte

geplant, beide Teile von Johann Wolfgang von Goethes *Faust* mit neu komponierter Musik auf die Bühne zu bringen, und sich hierfür zunächst an Richard Wagner gewandt, der jedoch keinerlei Interesse zeigte. Brahms hingegen übernahm den Auftrag mit Freuden, zog seine Zusage allerdings schon kurze Zeit später wieder zurück, da er sich bei den Vorbesprechungen „verletzt“ fühlte.³⁰ Ob und inwieweit er bereits an einem musikalischen Konzept gearbeitet hatte, läßt sich nachträglich nicht mehr feststellen, jedoch faßte er noch vor Dingelstedts Tod am 15. Mai 1881 den Entschluß, das Projekt nicht weiter zu unterstützen. Wohl mit Recht ist daher Brahms' mögliche musikalische Beschäftigung mit dem *Faust*-Stoff wiederholt mit der im Sommer 1880 entstandenen *Tragischen Ouvertüre op. 81* in Verbindung gebracht worden.³¹ Auch zur 3. *Symphonie* ist ein solcher Zusammenhang nicht völlig auszuschließen, obgleich Brahms in der Zwischenzeit eine Reihe anderer Werke komponiert hatte. Da sich aber ein möglicher Einfluß des *Faust*-Projektes auf die Symphonie nicht direkt nachweisen läßt, muß auch diese Facette einer möglichen Vorgeschichte bedauerlicherweise auf einer rein spekulativen Ebene verbleiben.

An Brahms' genereller Sympathie für die deutsch-nationale Bewegung sowie seiner Verehrung für den Reichskanzler Fürst Otto von Bismarck besteht kein Zweifel. Dennoch findet sich kein Beleg, der es erlauben würde, in Kalbecks enger Verknüpfung der Symphonie mit der Rüdeshheimer Germania („Niederwald-Denkmal“) und darüber hinaus mit dem Patriotismus seiner Zeit etwas anderes zu sehen als ein wiederum rein spekulatives Moment: „Wir glauben nicht fehlzuschließen, wenn wir der gegürteten Jungfrau [...] einen wesentlichen Anteil am Gelingen des Werkes zuschreiben. [...] Der Streit ist geschlichtet, das Sehnen erfüllt, das Ziel erreicht. Davon singt das Finale der *F-dur*-Symphonie in mächtigen Tönen.“³² Brahms berichtete Franz Wüllner zwar im August 1883, daß er das im Bau befindliche

²⁴ Vgl. Hofmann, *Zeittafel*, S. 82, 142, 154, 222.

²⁵ Kalbeck III/2, S. 387.

²⁶ Siehe Quellenbestand und -beschreibung, S. 140(–142).

²⁷ Briefwechsel XI, S. 28 f.

²⁸ Vgl. Hans Gál: *Johannes Brahms. Werk und Persönlichkeit*, Frankfurt am Main 1961, S. 107–109; Robert Pascall: *Die erste in Wien aufgeführte Musik von Brahms und deren Nachklang im Brahms'schen Schaffen*, in: *Brahms-Kongreß Wien 1983. Kongreßbericht*, hrsg. von Susanne Antonicek und Otto Biba, Tutzing 1988, S. 439–448.

²⁹ Floros/Schmidt/Schubert, S. 151, bzw. Schmidt, 3. *Symphonie*, S. 157.

³⁰ Vgl. Kalbeck III/1, S. 257 f., und IV/2, S. 418: Kalbeck berichtete von einem Tischgespräch am 14. Oktober 1895, bei dem Brahms ihm mitgeteilt habe, er könne „es dem Herrn Baron nicht vergessen, daß dieser es ihm einst durch die verletzende Art seines ‚Auftrages‘ unmöglich gemacht hatte, eine Faustmusik für das Burgtheater zu schreiben.“

³¹ Siehe etwa Kalbeck III/1, S. 257–259; W[olfgang] A.[lexander] Thomas-San-Galli: *Johannes Brahms*, München 1912, S. 205; Alfred von Ehrmann: *Johannes Brahms. Weg, Werk und Welt*, Leipzig 1933, S. 308.

³² Kalbeck III/2, S. 384 f.

Monument in dieser Zeit besucht habe, doch formulierte er jene Tatsache sehr nüchtern und ohne jeden Anflug von Poesie oder Begeisterung.³³ Auch der Enthüllung des Denkmals am 28. September wohnte er bei; eine Äußerung hierüber findet sich in seinen Briefen allerdings nicht.³⁴

Noch ein weiterer Interpretationsversuch Kalbecks haftet dem Werk an: Es sei als „symphonische[s] *Curriculum vitae*“ zu betrachten, entwickelt aus dem Keim des *F-A-F*-Mottos.³⁵ Michael Musgrave und Siegfried Kross, die sich eingehend mit Kalbecks Interpretation der Tonfolge *F-A-F* als Lebensmotto „frei, aber froh“ auseinandergesetzt haben, kommen jedoch beide zu dem Schluß, daß es sich hierbei, wie Kross formulierte, um eine „freie Erfindung Kalbecks“ handele.³⁶

Aufführungsgeschichte und frühe Rezeption

Frühe Aufführungen und Reaktionen im Brahms-Kreis
Ähnlich wie schon im Falle der 2. *Symphonie* trug Brahms auch die 3. *Symphonie* noch vor der Uraufführung der Orchesterfassung einem engeren Freundes- und Kollegenkreis in Friedrich Ehrbars Salon im eigenen Klavierarrangement vor. Hatte es sich bei der 2. *Symphonie* um eine Bearbeitung für ein Klavier zu vier Händen gehandelt, so erklang die 3. *Symphonie* im vierhändigen Arrangement für zwei Klaviere.³⁷ Am 8. November 1883 lud Brahms seinen Freund Theodor Billroth hierzu ein: „Morgen, Freitag, abend, 7 Uhr, komme ich mit Brüll bei Ehrbar zusammen. ½ 8 Uhr könnten wir dann auch einen Zuhörer vertragen – falls Du etwa sehr freundlich und bescheiden gestimmt sein solltest!“³⁸ Brahms und Brüll führten das Arrangement der 3. *Symphonie* also nach nur einer halben Stunden Probe am Freitag, den 9. November, zum ersten Mal auf. Am 20. des Monats schrieb Brahms wiederum an Billroth: „Donnerstag, 7 Uhr, sind Brüll und ich wieder versammelt zu löblichem Tun.“³⁹ Von dieser zweiten Aufführung hat sich ein ausführlicher Bericht Richard Heubergers erhalten:

„22. November. Abends 7 Uhr war ich durch Brahms und Ehrbar in den kleinen Klaviersalon Ehrbar geladen worden, wo Brahms einer Anzahl von Freunden und Bekannten seine neue dritte Symphonie auf zwei Klavieren mit Ignaz Brüll vorführte. Unter anderen waren Hans Richter und Frau; Eduard Hanslick und Frau; Pohl, Gänsbacher, Robert Fuchs, Dr. Standhartner und Kalbeck anwesend. Fast zuletzt kam Brahms und sagte: ‚Nun, jetzt wollen wir einmal ein Richterkonzert veranstalten.‘ Die kleine Aufführung war nämlich hauptsächlich deswegen veranstaltet worden, um Richter genauer mit dem Werk bekannt zu machen. Ich blätterte Brahms beim Spielen um, er spielte prachtvoll, kühn und brummte seiner Gewohnheit gemäß immer dabei mit. [...] Auf Verlangen wurde das Werk noch einmal gespielt. In einer Pause sprach ich mit Hanslick. Aus seinen Äußerungen war zu entnehmen, daß ihm die Novität nicht besonders gefiel [...]. Das neue Werk hatte mich sogleich gefangen, vor allem der gigantische Schlußsatz mit seinen gewaltigen ersten Partien und seinem weichen Ausklingen.“

Nachdem sich ein Teil der Zuhörer verlaufen hatte, fand im selben Haus, in Ehrbars Wohnung ein Symposium statt. Es war ungemein lustig. Richter stand beim Champagner auf und sprach: ‚[...] Meister Brahms[?] ‚Eroica‘, sie lebe!‘“⁴⁰

Am Freitag, den 30. November, brachten Brahms und Brüll das Arrangement ein weiteres Mal bei Ehrbar zu Gehör.⁴¹

Als Vorbereitung für die Uraufführung des Werkes in der Orchesterfassung hielt Hans Richter vier Orchesterproben ab. Die Generalprobe fand am Samstag, den 1. Dezember 1883, morgens um 9 Uhr statt,⁴² die Uraufführung einen Tag später am Sonntag, den 2. Dezember, „Mittags präzise halb 1 Uhr“⁴³ im Rahmen des 2. Abonnements der philharmonischen Konzerte im großen Saal der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Laut Programmzettel dirigierte Richter dabei, wie üblich, Mitglieder des k. k. Hofopern-Orchesters; aufgeführt wurden außerdem Felix Mendelssohn Bartholdys *Hebriden-Ouvertüre* sowie – als Wiener Erstaufführung – Dvořáks *Violinkonzert* (Solist: František Ondříček). Brahms teilte Joachim am 12. November 1883 die voraussichtliche Größe des Orchesters mit: „Hier haben wir neun erste, neun zweite, sechs Violon, fünf Violoncelle, fünf Bässe (Pulte)“;⁴⁴ es musizierten also maximal 18, 18, 12, 10 und 10 Streicher (insgesamt 68). Laut Kalbeck fürchtete Brahms den Tag der Uraufführung, da er das Orchester für „nicht genügend vorbereitet“ hielt. Bei der Aufführung selbst versuchte eine Wagner-Bruckner-Claque, nach jedem Satz einen „ersten öffentlichen Vorstoß gegen Brahms“ zu initiieren, der jedoch nicht den gewünschten Effekt hatte, wie Kalbeck weiter berichtete: „Aber das Publikum fühlte sich von dem herrlichen Werke so innig angesprochen, daß nicht nur die Opposition im Applaus erstickt wurde, sondern die Huldigungen für den Komponisten einen in Wien kaum zuvor dagewesenen Grad von Enthusiasmus erreichten, so daß Brahms einen seiner größten Triumphe erlebte.“⁴⁵ Die *Signale für die musikalische Welt* bestätigten in einem

³³ Vgl. *Briefwechsel XV*, S. (108–)109.

³⁴ Vgl. Stephenson, Beckerath, S. 30: „In den Brahms-Briefwechsel-Ausgaben findet sich kein Hinweis auf das Fest.“

³⁵ Kalbeck III/2, S. 386.

³⁶ Michael Musgrave: *Frei aber Froh: A Reconsideration*, in: *19th Century Music*, Jg. 3, Nr. 3 (März 1980), S. 251–258; Siegfried Kross: *Probleme der Brahms-Biographik*, in: *Gmunden* 1997, S. 585–596, hier S. 587.

³⁷ Vgl. S. XIII f.

³⁸ Billroth-Brahms *Briefwechsel*, S. 356.

³⁹ Ebenda.

⁴⁰ Richard Heuberger: *Erinnerungen an Johannes Brahms. Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897*, hrsg. von Kurt Hofmann, Tutzing 1976, S. 24. Bereits am 21. November hatte Brahms Hans Richter das Werk privat am Klavier vorgespielt; vgl. ebenda, S. 22, 132.

⁴¹ Vgl. Billroth-Brahms *Briefwechsel*, S. 357 (Postkarte vom 30. November 1883).

⁴² Vgl. *Briefwechsel XI*, S. (40–)41.

⁴³ Laut Programmzettel (*D-LÜbi*).

⁴⁴ *Briefwechsel VI*, S. 207.

⁴⁵ Kalbeck III/2, S. 412.

im Januar 1884 erschienenen Bericht vom 16. Dezember 1883 den großen Erfolg der Aufführung: „Das zweite philharmonische Concert brachte als Hauptnummer die neueste Symphonie von Brahms, welche mit ungewöhnlichem Beifall aufgenommen wurde. Nach dem ersten, dritten und dem Schlußsatze wurde der Componist stürmisch und jubelnd wiederholt gerufen.“⁴⁶

Brahms selbst äußerte sich mehrfach zu der überwiegend enthusiastischen Aufnahme seiner Symphonie beim Wiener Publikum. Am 3. Dezember schrieb er an Joachim: „Wenn Euer Publikum so freundlich ist wie gestern das Wiener, dann braucht sich W[üllner] nicht zu genieren der Wiederholung wegen!“⁴⁷ Am gleichen Tag berichtete er Franz Wüllner: „Das Wiener Publikum war gestern sehr freundlich.“⁴⁸ Einen Monat später reflektierte er die Uraufführung nochmals in einem humorvollen Brief an Laura von Beckerath: „Die Symphonie ist nicht leicht für Orchester – sonst in jeder Hinsicht! Ich bin sehr geneigt, meine Konzerte abzusagen, weil hier das gute Publikum zufällig so lustig gestimmt war.“⁴⁹ Während er sich in diesem Fall seiner typisch ironischen Ausdrucksweise bediente, stimmte er am 11. Januar 1884 gegenüber Heinrich von Herzogenberg einen ernsthafteren Ton an: „In acht Tagen etwa [...] denke ich Ihnen die nur leider zu berühmte *F dur* für zwei Klaviere zu schicken. Dieser ihr jetzt anklebenden Eigenschaft wegen hätte ich Lust, meine Konzerte abzusagen.“ Der Herausgeber des Briefwechsels, Max Kalbeck, führte hierzu weiter aus: „Nach der Wiener ersten Aufführung vom 2. Dezbr. 1883, die Brahms allerdings einen vollen Triumph bereitet hatte, war in verschiedenen Tages- und Musikzeitungen zu lesen, diese dritte Symphonie lasse nicht nur ihre beiden Vorgängerinnen weit hinter sich, sondern sei überhaupt das Beste, was Brahms hervorgebracht habe. Ein solches übertriebenes und ungerechtes Lob auf Brahms' Kosten war diesem um so verdrießlicher, als es Erwartungen erregte, die Brahms, wie er glaubte, nicht befriedigen konnte.“⁵⁰

Brahms hatte Franz Wüllner bereits bei seinem Besuch in Wiesbaden am 28./29. August 1883 die Symphonie zur Aufführung angeboten, und zwar, wie es scheint, zunächst für den 7. März 1884 in Dresden.⁵¹ Als Brahms am 30. Oktober an Joseph Joachim schrieb, hatte sich diese Vereinbarung allerdings bereits zugunsten einer Aufführung am 28. Januar 1884 in Berlin durch Brahms (für Wüllner) geändert. Denn nach der schweren persönlichen Differenz, die seit 1880 zwischen Brahms und Joachim bestand, lag es dem Komponisten besonders am Herzen, Joachim die Symphonie für die Berliner Erstaufführung zu überlassen und auf diese Weise seinem ehemaligen Freund „die Hand geboten [zu] haben“.⁵² Die sich daraus entwickelnde Konkurrenz zwischen Wüllner und Joachim verursachte Brahms etliche Schwierigkeiten, die er in der Folge so löste: Joachim dirigierte die Berliner Erstaufführung am 4. Januar 1884 in Brahms' Abwesenheit, bei Wüllners Konzert am 28. Januar 1884 in Berlin übernahm Brahms selbst die Leitung.⁵³

Nach der Uraufführung in Wien erklang das Werk vor der Drucklegung und Veröffentlichung, die auf den Zeit-

raum von April bis Mai 1884 zu datieren sind, noch 15mal in Deutschland, den Niederlanden und Ungarn. 12 der Aufführungen fanden unter Leitung des Komponisten statt: am 18. Januar in Wiesbaden,⁵⁴ am 22. Januar nochmals in Wiesbaden,⁵⁵ am 28. Januar in Berlin,⁵⁶ am 29. Januar wiederum in Berlin,⁵⁷ am 3. Februar in Meiningen,⁵⁸ am 7. Februar in Leipzig,⁵⁹ am 12. Februar in Köln,⁶⁰ am 14. Februar in Düsseldorf,⁶¹ am 27. Februar in Amsterdam,⁶² am 14. März in Frankfurt am Main⁶³ und am 2. April in Budapest⁶⁴. Am 7. März dirigierte Wüllner das Werk in Anwesenheit des Komponi-

⁴⁶ *Signale*, Jg. 42, Nr. 4 (Januar 1884), S. 53; vgl. den Vorbericht ebenda, Nr. 72 (Dezember 1883), S. 1143.

⁴⁷ *Briefwechsel VI*, S. (209–)210 (vom Herausgeber irrtümlich auf den 4. Dezember datiert, während Brahms Bezug auf das Wiener Konzert von „gestern“, also vom 2. Dezember, nimmt).

⁴⁸ *Briefwechsel XV*, S. 113.

⁴⁹ *Stephenson, Beckerath*, S. (51–)52 (Brief vom 3. Januar 1884).

⁵⁰ *Briefwechsel II*, S. 18 f. Vgl. Eduard Hanslicks unten zitierte Besprechung des Werkes, S. XX f.

⁵¹ Vgl. Brahms' Postkarte an Wüllner vom 1. Oktober 1883: „Für 7ten März kannst Du ja jedenfalls die [F-Dur-]Symphonie in Dresden haben.“ (*Briefwechsel XV*, S. [109–]110). Siehe dazu oben, S. XIII.

⁵² *Briefwechsel VI*, S. 205 (mit Kürzungen wiedergegeben; im wesentlichen vollständig – doch ohne Anrede, abschließenden Gruß, Brahms' Straßenadresse und Namenszug – abgedruckt in: *Floros/Schmidt/Schubert*, S. 160–161 [Teilfaksimile auf S. 162], bzw. *Schmidt*, 3. *Sinfonie*, S. 167–169 [Teilfaksimile auf S. 168]).

⁵³ Vgl. *Floros/Schmidt/Schubert*, S. 159–168, bzw. *Schmidt*, 3. *Sinfonie*, S. 165–176; *Briefwechsel VI*, S. 205–213; *Briefwechsel XV*, S. 109–117.

⁵⁴ 7. Konzert der Kurdirektion; nach vier Proben dirigierte Brahms das „auf ca. 60 Musiker verstärkte städtische Cur-Orchester“ (*Stephenson, Beckerath*, S. 53, 55).

⁵⁵ Auf Anregung der Prinzessin Marie von Ardeck-Hanau: Matinee im Kurhaus „zum Besten der Versorgungskasse des Kurorchesters“ (*Stephenson, Beckerath*, S. 55); vgl. *Kalbeck III/2*, S. 417.

⁵⁶ 1. Abonnementskonzert des Philharmonischen Orchesters samt Proben am 25., 26. und 28. Januar (laut Brahms' Taschenkalender [A-Wst, Ja 79559]).

⁵⁷ Symphoniekonzert des Philharmonischen Orchesters (vgl. *Kalbeck III/2*, S. 416; *Briefwechsel VI*, S. 213; *Hofmann, Zeittafel*, S. 178).

⁵⁸ Hofkapelle; das Werk erklang zweimal im Konzert (vgl. *Briefwechsel [Neue Folge] XVII*, S. 44).

⁵⁹ 16. Gewandhauskonzert.

⁶⁰ 8. Gürzenichkonzert.

⁶¹ Das *BraWV* (S. 371) nennt weitere Aufführungen der 3. *Symphonie* am 16. Februar 1884 in Barmen und am 23. Februar in Elberfeld. In Barmen wurde jedoch nicht die 3., sondern die 2. *Symphonie* zur Aufführung gebracht (vgl. *JBG, Symphonie Nr. 2*, S. XVIII). Auch in Elberfeld stand die 3. *Symphonie* nicht auf dem Programm (vgl. *NZfM*, Jg. 51, Nr. 12 [14. März 1884], S. 131 f.; *Hofmann, Zeittafel*, S. 180).

⁶² Zu den Schwierigkeiten, die Brahms diesmal mit dem Amsterdamer Orchester hatte, siehe *Briefwechsel XIII*, S. 8 f.; *Brieven van Julius Röntgen*, hrsg. von A. Röntgen-Des Amorie van der Hoeven, Amsterdam 1934, S. 113; Frits Zwart: „*Herzlich Willkommen, Herr Brahms!*“ *Brahms-Rezeption in den Niederlanden bis etwa 1900*, in: *Gmunden 1997*, S. 199–213, hier S. 204; Katja Brooijmans: *Brahms in the Netherlands. Concerts, Friendship, Irritation and Fun 1876–1885*, ebenda, S. 413–421, hier S. 419 (f.).

⁶³ 11. Museumskonzert.

⁶⁴ Philharmonisches Konzert „zum Besten des Volkmann-Denkmal“ (siehe *Signale*, Jg. 42, Nr. 28 [April 1884], S. 443).

XVIII

sten in Dresden.⁶⁵ Hans Richter leitete die englische Erstaufführung am 12. Mai 1884 in der Londoner St. James's Hall.

Für die erste Berliner Aufführung am 4. Januar 1884 standen Joachim 28 (14 + 14) Violinen, 10 Bratschen, 8 Violoncelli und 6 Kontrabässe zur Verfügung; zudem gab es die Möglichkeit, diese Besetzung „bei starker Blechinstrumentation“ zu erweitern.⁶⁶ Zur Vorbereitung des Konzertes bat Joachim, daß „das Werk etwa am 21ten Dezember“ an ihn übersandt werde. Brahms teilte ihm am 17. Dezember mit: „Stimmen und Partitur gehen heute schon ab [...]. Nach Deiner Aufführung bitte ich die Stimmen nach Wiesbaden [...] zu schicken. Die Partitur hierher [...].“⁶⁷

Sowohl der Generalprobe als auch der darauffolgenden Berliner Erstaufführung der Symphonie wohnte Brahms' Freund Ernst Rudorff bei, der daraufhin am 5. Januar 1884 schwärmerisch an den Komponisten schrieb:

„Ja, Sie haben mich ganz und gar bezwungen mit Ihrer Musik, in einem Grade, wie es mir lange nicht mit irgend einem ersten Eindruck ergangen ist! Die ‚Sinfonie‘ gehört für meine Empfindung zu den wenigen, höchsten Werken, die den Menschen ohne Gnade hinnehmen, ihn mit dem ersten Ton zu sich heranzwingen, um ihn mit dem letzten nicht loszulassen, sondern weiter zu verfolgen und fühlen zu machen, daß sie von ihm Besitz genommen haben für alle Zeit. Man vergißt auch die Bewunderung, die ja sonst eine schöne Sache ist, und läßt sich einfach tragen auf herrlichen Wogen. Mit welchen Mitteln der Bezauberung Sie das fertig bringen, von den zartesten und süßesten bis zur stürmischen Gewalt, das brauche ich Ihnen ja nicht zu erzählen.“⁶⁸

Einen Tag später, am 6. Januar 1884, bat Brahms Simrock, ihm die Presserezeptionen der Berliner Erstaufführung zukommen zu lassen: „Vergessen Sie nicht, mir die Berliner Zeitungen komplett zu schicken! Hanslick brennt darauf.“⁶⁹

Die 3. *Symphonie* provozierte in Brahms' Freundeskreis betont poetische Interpretationen. So schrieb Joachim am 27. Januar 1884, unmittelbar vor der von Brahms dirigierten zweiten Berliner Aufführung, der er jedoch nicht beiwohnte:

„Der letzte Satz Deiner Sinfonie wirkt noch mächtig nach: ich fand ihn eben so tief wie originell in der Konzeption, womit ich nicht sagen will, daß die anderen Sätze seiner unwürdig seien: nur mich berührt er am stärksten. Und sonderbar, so wenig ich das Deuteln auf Poesie in der Musik in der Regel liebe, werde ich doch bei dem Stück (und nur bei wenigen ändern in dem ganzen Musikbereich geht es mir ebenso) ein bestimmtes poetisches Bild nicht los: Hero und Leander! Ungewollt kommt mir, beim Gedanken an das 2te Thema in *C dur*, der kühne, brave Schwimmer, gehoben die Brust von den Wellen und der mächtigen Leidenschaft vors Auge, rüstig, heldenhaft ausholend, zum Ziel, zum Ziel, trotz der Elemente, die immer wieder anstürmen! Armer Sterblicher – aber wie schön und versöhnend die Apotheose, die Erlösung im Untergang. Ob das weit ab von Deinem eigenen Empfinden lag!“⁷⁰

Brahms äußerte sich zu dieser Frage leider nicht, sondern bemerkte am 29. Januar: „Dein vortreffliches Orchester hat mir die größte Freude gemacht [...].“⁷¹

Bei der Aufführung am 18. Januar in Wiesbaden befand sich Clara Schumann unter den Zuhörern, wie ihrem Tagebuch zu entnehmen ist: „Den 18. Abends nach Wiesbaden zur Probe und Aufführung der neuen Brahms'schen Symphonie. Diese ist wieder ein Meisterwerk – sie steht mir so zwischen der 1ten und 2ten – ich möchte sie eine Wald-Idylle nennen, die Stimmung ist von Anfang bis Ende eine elegische. Wunderbar sind die Durcharbeitungen, wie immer bei Brahms, darin besteht bei ihm die Hauptkraft; melodios, in der Erfindung der Motive scheint sie mir weniger bedeutend als die früheren Symphonien.“⁷² Am Ende des Monats fügte sie hinzu: „Den 29. kam ich endlich dazu, mit Elise Johannes' 3. Symphonie für zwei Claviere zu probiren ... Ich habe neulich beim Hören zu viel verloren, um eine Idee von der Schönheit bekommen zu können [...]. Es war grausam von Brahms, daß er mir früher das Arrangement nur halb sandte [d. h. vermutlich ohne separate Stimme für das II. Klavier]; hätte ich die Symphonie damals so kennen gelernt, welch' andern Genuß hätte ich von der Aufführung gehabt. Könnte ich ihm selbst mein Entzücken aussprechen!“ Acht Tage später notierte sie dann: „Den 6. Februar. Scholz, Konings, Héritte Abends, um ihnen Brahms' Symphonie vorzuspielen. Sie waren sehr befriedigt, ich aber feiere Wonnestunden in diesem Werk. Endlich schickte ich es Tags darauf an Herzogenbergs, trennte mich mit schwerem Herzen davon.“⁷³ Am 11. Februar wandte sie sich schließlich an Brahms selbst:

„Ich habe so glückliche Stunden in Deiner wunderbaren Schöpfung gefeiert (sie viele Male mit Elise gespielt) [...]. Welch ein Werk, welche Poesie, die harmonischste Stimmung durch das Ganze, alle Sätze wie aus einem Gusse, ein Herzschlag, jeder Satz ein Juwel! – Wie ist man von Anfang bis zu Ende umfassen von dem geheimnisvollen Zauber des Waldlebens! Ich könnte nicht sagen, welcher Satz mir der liebste? Im ersten entzückt mich schon gleich der Glanz des erwachten Tages, wie die Sonnenstrahlen durch die Bäume glitzern, alles lebendig wird, alles Heiterkeit atmet, das ist wonnig! Im zweiten die reine Idylle, belausche ich die Betenden um die kleine Waldkapelle, das Rinnen der Bächlein, Spielen der Käfer und Mücken – das ist ein Schwärmen und Flüstern um einen herum, daß man sich ganz wie eingesponnen fühlt in all die Wonnen der Natur. Der dritte Satz scheint mir eine Perle, aber es ist eine graue, von einer Wehmutsträne umflossen; am Schluß die Modulation ist ganz wunderbar. Herrlich folgt dann der letzte Satz mit seinem leidenschaftlichen Aufschwung: das erregte Herz wird aber bald wieder gesänftigt, zuletzt die

⁶⁵ Kalbeck gibt irrtümlich den 5. März an (siehe *Kalbeck III/2*, S. 422); Hofmann nennt, ebenfalls irrtümlich, Brahms als Dirigenten (*Hofmann, Zeittafel*, S. 182). Vgl. jedoch *Signale*, Jg. 42, Nr. 22 (März 1884), S. 341 f.; *Briefwechsel XV*, S. 117.

⁶⁶ *Briefwechsel VI*, S. (208–)209.

⁶⁷ Ebenda, S. 210.

⁶⁸ *Briefwechsel III*, S. 183 (f.).

⁶⁹ *Briefwechsel XI*, S. 45.

⁷⁰ *Briefwechsel VI*, S. 211 f.

⁷¹ Ebenda, S. 213.

⁷² *Litzmann III*, S. 447.

⁷³ Ebenda, S. 448 f.

Verklärung, die sogar in dem Durchführungs-Motiv in einer Schönheit auftritt, für die ich keine Worte finde.“⁷⁴

Bei der von Brahms dirigierten Berliner Aufführung am 28. Januar war Friedrich Hegar zugegen. Auch er machte gegenüber seinem Freund August Walter kein Hehl daraus, welch großen Eindruck sowohl das Werk selbst als auch Brahms' Dirigat bei ihm hinterlassen hatten:

„Nur so viel sei gesagt, daß die Zeit, in welcher er dieses Werk geschaffen hat, eine überaus glückliche, durch nichts getrübt gewesen sein muß. Ja ich möchte sogar behaupten, daß er glücklich geliebt haben muß. Freundlich, mild, idyllisch fließt es dahin bis zum letzten Satz. Da kamen die Kämpfe, Heirathen! Nein. Lieber entsagen. – Das Orchester ist ganz vorzüglich u. Brahms ist ein ebenso vorzüglicher Dirigent, wenn er ein eigenes Werk zur Aufführung bringt. Da strömt jenes gewisse, unsagbare Etwas von ihm aus in das Orchester hinein. Jenes Etwas, welches im Stande ist, Spielende u. Zuhörer so zu durchglühen, daß beide Theile wännen selbst einen verborgenen Poeten im Busen zu tragen. Es war mit einem Worte ‚Herrlich‘!“⁷⁵

Auch die Leipziger Aufführung am 7. Februar wurde zu einem Erfolg, von dem Elisabeth von Herzogenberg am 9. Februar an Clara Schumann berichtete:

„Brahms [...] hatte früh 9 Uhr am Dienstag die erste Probe, in welcher er derart studirte, daß man ordentlich das Gefühl hatte, die Funken fliegen zu sehen, die er aus dem alten (gegenwärtig etwas rostigen) Gewandhauseisen schlug ... Schließlich ging die Symphonie wirklich gut, viel besser wie die C-moll und gar die D-dur, die Sie damals in so trauriger Weise nur bruchstückweise erlebten. Das Publicum war für Leipzig auch recht nett, in der Probe sogar warm, aber da hat die warmblütige Jugend das Wort. Am Abend konnte man nicht viel mehr sagen, als daß die Freunde von Brahms, die allerdings e t w a s numerisch zugenommen haben, den Sieg davon trugen über die zähe Masse des eigentlichen Gewandhauspublicums, das nach wie vor kein rechtes Herz für Brahms hat.“⁷⁶

Am 15. März 1884, einen Tag nach der Aufführung der Symphonie in Frankfurt am Main, teilte Laura von Beckerath Brahms mit: „[...] ich muß Ihnen sagen, daß der zweite Satz es Rudolf wie mir dieses Mal ganz besonders angetan hat! Das ist wieder eine Feinheit, Poesie und Tiefe, die nur dem Brahms'schen Genius eigen ist! Durch die anderen Sätze wird man im Sturm erobert, dieser zieht einen mit sanfter Gewalt allmählich fest und fester an sich!“⁷⁷

Die zweite Maihälfte verbrachten Brahms und Rudolf von der Leyen als Gast des Herzogs Georg II. von Sachsen-Meiningen in der Villa Carlotta in Cadenabbia am Comer See. Dort spielten sie dem Herzog und seiner Gattin Freifrau von Heldburg am 24. und 25. Mai das Arrangement der 3. *Symphonie* für zwei Klaviere zu vier Händen vor. Kurze Zeit zuvor, am 12. Mai, führte Hans Richter – der sich rühmte, seine gesamte Konzertreihe mit einem „Orchestra of 100 Performers“ zu veranstalten – die Orchestergestalt der Symphonie zum ersten Mal in London im Rahmen der „Richter Concerts“ in St. James's Hall auf und dirigierte das Werk am 26. Mai nochmals (laut Programmheft wurde es dabei „Repeated

by desire“). Das Programmheft enthielt außerdem als damals typischen Reklamehinweis die Notiz: „By the courtesy of its publishers, Messrs. N. Simrock, of Berlin, who are said to have paid a much higher price for it than has ever yet been paid for a Symphony,⁷⁸ copies of the score and parts have been supplied to Herr Richter in advance of their publication.“ Darüber hinaus hatte Richter die Uraufführungskritik Eduard Hanslicks aus der *Neuen Freien Presse* in englischer Übersetzung abdrucken lassen,⁷⁹ die bereits am 22. Dezember 1883 in *The Musical World* auf englisch veröffentlicht worden war. Das Programmheft erhielt außerdem eine 13seitige, mit zahlreichen Notenbeispielen ausgestattete Analyse des Werkes von C.[harles] A.[inslie] B.[arry]. Richters Engagement für die Londoner Aufführungen der Symphonie war also erheblich, wie auch einer Begebenheit zu entnehmen ist, die Brahms am 25. Juli 1884 durch Theodor Billroth zugetragen wurde: „Richter traf ich gestern zufällig beim Bankier, wo er sein englisches Geld anlegte; er strahlte über das ganze Gesicht, als er mir von den Erfolgen erzählte, die er mit Deiner letzten Symphonie gehabt, und schien fast zu glauben, er habe sie selber komponiert.“⁸⁰

Veröffentlicht wurde die Symphonie in der zweiten Maihälfte 1884. Kurze Zeit später, am Montag, den 2. Juni, dirigierte Brahms das Werk beim 61. Niederrheinischen Musikfest in Düsseldorf. Das Festorchester zählte 123 Instrumentalisten (allerdings einschließlich solcher Instrumente, die für die Aufführung der Symphonie nicht gebraucht wurden: Orgel, Harfe und Tuba), darunter 44 Violinen, 18 Bratschen, 16 Violoncelli, 12 Kontrabässe und doppelt besetzte Holzbläser.⁸¹ Der Erfolg war auch hier überaus groß, und so mußte der 3. Satz wiederholt werden. Die Anzahl der nachweisbaren Aufführungen nach der Veröffentlichung der 3. und vor der Uraufführung der 4. *Symphonie* am 25. Oktober 1885 deutet auf ein breites Interesse an dem Werk hin: Für Europa und Amerika sind 44 Aufführungen doku-

⁷⁴ Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896, hrsg. von Berthold Litzmann, Bd. 2, Leipzig 1927 (Reprint Hildesheim 1989), S. 273 f.

⁷⁵ Renate Hofmann: Die Briefsammlung August Walter. Die Beziehungen zwischen August Walter und Johannes Brahms, dargestellt auf der Grundlage der Korrespondenz August Walters und seiner Erinnerungen aus seinem Nachlaß im Brahms-Institut Lübeck, in: Johannes Brahms. Quellen – Text – Rezeption – Interpretation. Internationaler Brahms-Kongreß Hamburg 1997, hrsg. von Friedhelm Krummacher und Michael Struck in Verbindung mit Constantin Floros und Peter Petersen, München 1999, S. 267–277; hier S. 275 f. (Brief vom 16. Februar 1884).

⁷⁶ Litzmann III, S. 450 f.

⁷⁷ Stephenson, Beckerath, S. 56.

⁷⁸ Das Gerücht war falsch, denn Simrock bezahlte genau das gleiche Honorar wie für Brahms' 1. und 2. *Symphonie* (siehe BraWV, S. 290, 310 und 371).

⁷⁹ Siehe S. XX f.

⁸⁰ Billroth-Brahms Briefwechsel, (S. 360–)361.

⁸¹ Laut Programmbuch LXI. Niederrheinisches Musik-Fest zu Düsseldorf. Pfingsten, den 1., 2. und 3. Juni 1884, Düsseldorf [1884]. Die Mitglieder des Orchesters sind auf S. 39–42 aufgelistet.

mentiert. Brahms dirigierte die 3. *Symphonie* nochmals am 25. November 1884 in Wien (Gastspiel der Meininger Hofkapelle), am 9. Dezember in Hamburg (Orchester des Hamburger Cäcilienvereins; Proben hierzu fanden laut Brahms' Taschenkalender am 6., 7. und 8. Dezember statt), am 16. Dezember in Bremen (4. Abonnement-Konzert),⁸² am 19. Dezember in Oldenburg und am 27. Januar 1885 in Krefeld (Konzert zur 50jährigen Feier des Krefelder Singvereins). Hans von Bülow setzte die *Symphonie* am 3. November 1884 in Frankfurt am Main aufs Programm (Gastspiel der Meininger Hofkapelle), am 10. Januar 1885 in St. Petersburg, am 28. März in Berlin und am 29. März in Leipzig (Gastspiel der Meininger Hofkapelle). Hans Richter wiederholte das Werk am 4. November 1884 in London, und am gleichen Tag führte Max Bruch die *Symphonie* in Breslau auf; Franz Wüllner leitete Aufführungen der *Symphonie* am 7. November nochmals in Berlin sowie am 11. November in Köln.

Nach der Uraufführung der 4. *Symphonie* dirigierte Brahms die Dritte nur noch zweimal, wobei jeweils die Meininger Hofkapelle spielte: am 25. November 1885 in Wiesbaden und am 25. Dezember 1887 in Meiningen. Insgesamt führte er seine 3. *Symphonie* also 20mal öffentlich auf – und zwar mit Orchestern von unterschiedlicher Größe: Beim Musikfest in Düsseldorf wirkten beispielsweise bis zu 120 Spieler mit (bei Mehrfachbesetzung der Holzbläser), in Meiningen hingegen nur 49 (bei einfach besetzten Holzbläsern). Über Brahms' Dirigat berichtete Fritz Steinbach: „Der Meister selbst hat den 3. Satz der III. (*Symphonie*) so oft ganz verschieden im Tempo genommen.“⁸³

Ein Kuriosum der Werkrezeption durch den Komponisten selbst, das sich jedoch auf private Zusammenkünfte beschränkte, überlieferte Richard Specht: Brahms müsse „zu dem [Andante], nebenbei bemerkt, [...] ein eigentümliches Verhältnis gehabt haben [...]; ob eines der geheimen Liebe, die sich scheut, ihr Innerstes zu enthüllen[,] oder das des Fremdgewordenseins oder gar das einer mit ihm verbundenen und nur ungern heraufbeschworenen Erinnerung, wage ich nicht zu entscheiden; sicher ist, daß er sich zweimal weigerte, den in ruhiger Zartheit hinschwebenden Satz selbst zu spielen: ich war einmal als Partner und einmal als Zuhörer einer vierhändigen Wiedergabe der *Symphonie* Zeuge dieser Abspenstigkeit; beide Male blätterte er mit einem gebrummten und wohl nicht ganz ernst gemeinten ‚ach was, das ist ja zu langweilig‘ darüber hinweg und war durch keinerlei bittenden Zuspruch davon abzubringen, das sternenklare Stück wegzulassen.“⁸⁴

Presse-Rezensionen

Nach der Uraufführung in Wien veröffentlichte Eduard Hanslick in der *Neuen Freien Presse* einen Bericht, in dem er nicht nur über die kompositorische Qualität des neuen Werkes urteilte – insbesondere im Vergleich mit Brahms' 1. und 2. *Symphonie* –, sondern auch Ausdruckscharakter und Traditionsgebundenheit der 3. *Symphonie* reflektierte:

„Brahms' Dritte *Symphonie* ist thatsächlich wieder eine neue. Sie wiederholt weder das schmerzliche Schicksalslied der Ersten, noch die heitere Idylle der Zweiten; ihr Grundton ist selbstbewußte, thatenfrohe Kraft. [...] In ihrem musikalischen Charakter erinnert sie an die gesunde Vollkraft der zweiten Beethovenschen Periode, nirgends an die Seltsamkeiten der letzten; zwischendurch zittert stellenweise das romantische Dämmerlicht Schumanns und Mendelssohns. Der erste Satz (*F-dur*, *Allegro vivace* $\frac{6}{4}$) gehört zu dem Bedeutendsten und Vollkommensten, was wir von Brahms besitzen. Prachtvoll, wie nach zwei dröhnenden Kraft-Accorden der Bläser das kampflustige Thema der Violinen energisch aus der Höhe herabschießt, um sich alsbald in stolzen Linien wieder hoch aufzuschwingen. Der ganze Satz ist in glücklicher Stunde wie in einem Zug geschaffen. Sein zweites Motiv in As [recte: A], zart und drängend zugleich, verschmilzt unvergleichlich mit dem Ganzen. Die Steigerung im Durchführungstheil bäumt sich zu gewaltiger Höhe und Kraft, weicht aber überraschenderweise gegen den Schluß einer allmählich beruhigten Stimmung, welche in sanfter Schönheit ausklingt. Die beiden mittleren Sätze bereiten dem Hörer keine gewaltigen Erschütterungen, sie laden ihn zu friedlichem Ausruhen. [...] beide bewegen sich in gemächlichem Zeitmaß und auf einem mittleren Niveau der Empfindung, dem Zarten und Anmuthigen ruhige Entfaltung gönnend. Das ‚*Andante con moto*‘ (*C-dur*, $\frac{4}{4}$) – ein sehr einfacher Wechselgesang der Bläser und der gleichsam den Refrain übernehmenden tieferen Streichinstrumente – könnte in einer der Brahms'schen Serenaden stehen. Der Satz ist kurz, ohne eigentliche Steigerung oder Entwicklung, überrascht aber in der Mitte durch eine Reihe zauberischer Harmonien, Klangwirkungen, die an das Wechselspiel leise anschlagender, verschieden gestimmter Glocken mahnen. Die Stelle des Scherzo vertritt ein flüchtig an Mendelssohn anklingendes Allegretto in *C-moll* ($\frac{3}{8}$), das mit bequemer *Grazie* in jener Zwitterstimmung hindämmert, der sich Brahms gerne in seinen mittleren Sätzen hingiebt. [...] Bei aller Grundverschiedenheit ähneln sich doch die erste und die dritte *Symphonie* von Brahms in einem Punkte: ihre beiden mittleren Sätze erscheinen nach Inhalt und Ausdehnung etwas zu klein im Verhältnisse zu den sie einschließenden gewaltigen Musikstücken. Das Finale (*F-moll Allegro, Alle [sic!] breve*) ist wieder ein Stück allerersten Ranges, dem ersten Satze ebenbürtig, wo nicht überlegen. Leise rollt es heran mit einer gewitterschwülen raschen Figur der tiefen Saiteninstrumente. Dieses Thema tritt keineswegs imponierend auf, findet aber alsbald die großartigste Entwicklung. Die unheimliche Schwüle des Anfangs entladet sich in einem prachtvollen Gewitter, das uns erhebt und erfrischt. Die Musik steigert sich fortwährend; das zweite Thema in

⁸² Brahms plante zunächst, die *Symphonie* „für ein andres Konzert aufzusparen“, wie er Karl Reinthaler im November 1884 schrieb. Der Herausgeber des Briefwechsels, Wilhelm Altmann, berichtete jedoch: „Tatsächlich wurde die 3. ‚Sinfonie‘ gespielt“ (*Briefwechsel III*, S. 79 f.); vgl. *Signale*, Jg. 43, Nr. 15 (Februar 1885), S. 231 (diese Aufführung ist in *Hofmann, Zeittafel*, S. 138, nicht erwähnt).

⁸³ Brief an Max Kalbeck, Köln, 19. September 1909 (Musikantiquariat Hans Schneider, Tutzing, Katalog 239, Nr. 2149); zitiert nach Otto Biba: *Beobachtungen zum Wirken von Johannes Brahms in Wien*, in: *Johannes Brahms. Leben – Werk – Interpretation – Rezeption. Kongreßbericht zum III. Gewandhaus-Symposium anläßlich der Gewandhaus-Festtage 1983*, Leipzig, o. J., S. 42–49; hier S. 47.

⁸⁴ Specht, S. 294.

C-dur, vom Waldhorn in wichtigen Noten herausgeschmettert, macht bald einem dritten kraftvollen Motiv in *C-moll* Platz, das noch gewaltiger anstürmt. [...] Allein bei Brahms sei man immer auf Unerwartetes gefaßt. Sein Finale gleitet aus dem *F-moll* unvermerktlich in die *Dur*-Tonart, die hochgehenden Meereswogen besänftigen sich zu einem geheimnißvollen Flüstern [...] und seltsam, räthselhaft klingt das Ganze aus, aber in wunderbarer Schönheit.

[...] Manche mögen die titanische Kraft der Ersten Symphonie, manche die ungetrübte Anmuth der Zweiten vorziehen – gewiß besitzt jede von den dreien einzelne Vorzüge ganz für sich allein – als künstlerisch vollkommenste erscheint mir die Dritte. Sie ist gedrungener in der Form, durchsichtiger im Detail, plastischer in den Hauptmotiven. Die Instrumentierung ist reicher an neuen reizenden Farbmischungen als die früheren. [...] Von klarer unmittelbarer Wirkung beim ersten Hören, wird sie beim zweiten, dritten und zehnten für jedes musikalische Ohr noch reicheren Genuß aus immer feineren und tieferen Quellen strömen lassen.⁸⁵

Ernst Wilhelm Fritzsche's *Musikalisches Wochenblatt*, das am 13. Dezember 1883 eine anonyme Werkbesprechung unter der Rubrik „Tagesgeschichte. Musikbrief. Wien.“ veröffentlichte, thematisierte ebenfalls sowohl die kompositorischen Besonderheiten der einzelnen Sätze als auch den Ausdrucksgehalt des Werkes und seine Beziehung zur symphonischen Tradition. Der Rezensent reagierte dabei auf die Ansichten Hanslicks, indem er direkt auf dessen Besprechung Bezug nahm und diese kommentierte:

„Der Hauptcharakter der Fdur-Symphonie von Brahms ist rüstige Heiterkeit, vor Allem durch den Entwurf des ersten Satzes bestimmt. Es ist in neuester Zeit gewiss nur sehr wenig so Kerngesundes, Strammes, Entschiedenens, so logisch Fließendes und Ueberzeugendes geschrieben worden, wie dieser erste Satz. Bei Alledem erscheint uns der von Hans Richter zuerst aufgestellte, von Hanslick weiterverbreitete Vergleich mit der ‚Eroica‘ nicht glücklich, denn der Satz erinnert weit auffallender an Schumann, insbesondere an die Es dur-Symphonie (1. Satz), als an Beethoven, und wenn schon an den letzteren Meister, weit mehr an die humoristische achte Symphonie, aus welcher eine Figur des ersten Satzes wiederholt auftaucht, als an die welterobernde Dritte. Alle diese unnöthigen Parallelen bei Seite gelassen, ist Brahms' erster Symphoniesatz (Fdur, $\frac{3}{4}$) ein wahres Muster in seiner Art, ein schlagender Beweis, dass auch in unserer Zeit noch die alte classische Sonatenform mit völlig modernem Inhalt erfüllt werden könne. Das muthvolle Hauptthema, der reizend bewegte Seitensatz in As [recte: A] dur, die treffliche Verbindung beider in dem köstlich lebensvollen, mitunter bis zum Grossartigen anwachsenden Durchführungstheil, das schöne Ausklingen am Schlusse: es ist ein wahrer Schatz, mit welchem Brahms durch dieses erste Stück seiner F dur-Symphonie das Concertrepertoire der Gegenwart bereichert hat.

Es folgen ein Andante (C dur) im Vierviertel- und ein Intermezzo (Allegretto, C moll) im Dreiachteltakt, feine, geistreiche, durchwegs die Meisterhand verrathende Tongebilde, aber etwas klein für den Begriff einer Symphonie, die so schwungvoll anfangen.

Das Andante ist graziös, zierlich, hat schönen Fluss, offenbart einige reizende Klangeffekte (u. A. eine ganz eigenenthümliche Echostelle), aber die Hauptmelodie dünkt uns ein Bischen [sic!] zu billig erfunden (die Verwandtschaft

mit einem Motiv der ‚Zampa‘-Ouverture ist wohl nur zufällig), und der Satz verweilt auch, einen herrlichen Moment des Aufschwunges ausgenommen, zu lange in derselben Bewegung. [...]

Vielleicht die Krone der neuen F dur-Symphonie von Brahms ist aber das Finale, einer grossartigen, fort und fort spannenden, schier unerschöpflichen *Improvisation* zu vergleichen, welche ein genialer Künstler nicht auf einem einzelnen Instrumente, wohl aber auf dem ganzen Orchester veranstaltet. Hier wechseln kaleidoskopartig die Stimmungen, bald wetteterts und grollts, bald lacht wieder heiterer blauer Himmel; aus unscheinbaren Anfängen (z. B. gleich der Einleitungsfigur, die der Hörer zunächst kaum gewillt [ist], als ein Motiv zu nehmen) entwickeln sich ungeahnt prächtige Steigerungen, gar herrlich dröhnt und zuckt und blitzt es in köstlich herbfrischen Dissonanzen des diesmal wahrhaft virtuos behandelten Orchesters, bis auf einmal, als die Tonfluth unwiderstehlich ihrem Culminationspuncte in einem kraftvollsten Fortissimo-Abschlusse zudrängt, sich Alles wie auf höheres Geheiss beruhigt und nun der Satz in F dur feierlich verklärt Pianissimo ausklingt. Wir erinnern uns in keiner anderen Symphonie je einem derart überraschenden Schlusseffect begegnet zu sein, wie in der neuen Brahms'schen.⁸⁶

Die *Signale* betonten in ihrem Korrespondentenbericht aus Wien vom 16. Dezember 1883 ebenfalls die starken Kontrastwirkungen der neuen Komposition:

„Das hoch interessante Werk ist Satz für Satz in sich abgerundet, klar, faßlich schon bei erstmaligem Anhören, reich an überraschenden Wendungen, fesselnd in der Durchführung der Haupt- und Nebenthemen, sowie namentlich auch durch seine instrumentalen Schönheiten. Dem pathetischen ersten Satze folgen die beiden beruhigteren kürzer gefaßten Mittelsätze (der dritte eine Art Intermezzo), worauf der Schlußsatz den Hauptcharakter des ersten wieder aufnimmt. Diesmal aber geht es wie Wetterleuchten in schärferen, schneidigeren Accenten vorwärts, eine Fahrt durch aufgeregte Elemente, die stellenweise mit elementarer Gewalt aneinander gerathen. Da plötzlich zertheilt sich das drohende Gewölk und es eröffnet sich unter bezauberndem Ausklingen ein verklärtes Fernbild. So schließt das prächtige, fühlbar so recht dem Schaffensdrang entsprungene Werk versöhnend ab. Mitunter taucht die Gewalt Beethoven's, die Romantik Schumann's und Mendelssohn's auf, ohne aber die eigene Selbständigkeit des Tondichters zu beeinträchtigen.“⁸⁷

Der einzige bedeutende Gegner des Werkes fand sich in Eduard Bernsdorf, der nach dem Leipziger Konzert vom 7. Februar 1884 seine Ansicht ebenfalls in den *Signalen* kundtat:

„[...] besonders [die Faktur der Symphonie] ist von einer Zusammenhangslosigkeit und Zerfahrenheit, wie man sie bei einem bereits so viel producirt habenden Componisten wie Brahms schier unbegreiflich finden muß und wie sie die

⁸⁵ Zitiert nach Eduard Hanslick: *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870–1885*, Berlin ²1886, S. 361–366, hier S. 362–365.

⁸⁶ *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 14, Nr. 51 (13. Dezember 1883), S. 653 f.

⁸⁷ *Signale*, Jg. 42, Nr. 4 (Januar 1884), S. 53.

etlichen Erfindungs-Goldkörnlein, die sich in die Schlackenmasse der vier Sätze eingesprengt zeigen, gar nicht zu rechter Geltung kommen läßt, auch nicht im ersten und dritten Satze, welche doch im Ganzen als die relativ genießbarsten zu bezeichnen sein möchten. Lang ist die Symphonie glücklicherweise nicht, aber dafür wird um so mehr Blechlärm in ihr verführt, und sie wirkt trotz ihrer verhältnismäßigen Kürze doch langweilig, eben weil alle Augenblicke, wie man zu sagen pflegt, „der Zwirn alle wird“ und man es auf Tritt und Schritt mit An- und Absätzen zu thun hat.“⁸⁸

Anlässlich der Tournee der Meininger Hofkapelle nach London im Jahr 1902 verfaßte der englische Musikwissenschaftler und Komponist Donald Francis Tovey seine berühmt gewordenen Programmnutzen zu Brahms' Symphonien, die später in Buchform erschienen. Eine bemerkenswerte Facette der Rezeptionsgeschichte in England stellt darüber hinaus die große Bedeutung des Werkes für den Komponisten Edward Elgar dar: Als Professor für Musik an der Universität Birmingham hielt er am 8. November 1905 eine seiner ersten Vorlesungen, die auch eine Presserezeption nach sich zog, einzig über dieses Werk.⁸⁹

Zwei der zentralen Diskussionspunkte, die bei der Rezeption der 1. und 2. Symphonie im Vordergrund gestanden hatten, spielten für die Beurteilung der 3. Symphonie keine Rolle mehr: Die Frage, ob es überhaupt möglich sei, nach Beethoven eine Symphonie zu komponieren, sowie der Vorwurf, Brahms' Symphonien seien in satztechnischer Hinsicht als verschleierte Kammermusikwerke zu betrachten, schienen zugleich mit ihrem Protagonisten, dem in der Zwischenzeit verstorbenen Richard Wagner, zu Grabe getragen zu sein. Die Debatte über Brahms als Nachfolger Beethovens bzw. über eine geheime Programmatik innerhalb des Werkes konzentrierte sich im wesentlichen auf die spezielle Frage, inwieweit ein heroischer oder ein pastoraler Charakter in der neuen Komposition zu finden sei. Hans Richters Ansicht von der 3. Symphonie als „Brahms' Eroica“ wurde bereits in der oben zitierten Rezension des *Musikalischen Wochenblattes* in Frage gestellt und von Bernhard Vogel, einem der ersten Brahms-Biographen, im Jahre 1888 weiter kritisiert:

„Nach einem Ausspruch des kritischen Orakels von der schönen blauen Donau sollte dieses Werk nichts kleineres als eine zweite Auflage von Beethovens Eroica sein und aufs glücklichste die beiden Brahms'schen Symphonieerstlinge ergänzen, von denen, um Beethovensche Analogien festzuhalten, die aus *C-moll* als die *appassionata* und die zweite aus *D-dur* als die *pastorale* zu bezeichnen sei. So bedingungsweise zutreffend die Charakteristik für die erste und zweite Symphonie von B r a h m s ist, so gänzlich falsch und aus der Luft gegriffen ist die der dritten; denn es fehlt hier jeder Anknüpfungspunkt zur Parallele mit der Eroica. [...] Vielmehr waltet hier ein i d y l l i s c h e r, f r i e d l i c h e r Grundton vor [...].“⁹⁰

Die meisten Kritiker stimmten hingegen darin überein, daß das Werk einen Reichtum an meisterhaften, stark charakterisierten Ausdruckskontrasten von unmittelbar imponierender Wirkung enthalte.

Zur Meininger Aufführungstradition

Die Aufzeichnungen von Walter Blume, einem Schüler des von Brahms hoch geschätzten Dirigenten Fritz Steinbach, geben Auskunft darüber, was die Meininger Brahms-Tradition in aufführungspraktischer Hinsicht bedeutete und wie sie durch Steinbach bewahrt und fortgeführt wurde. Wie schon in seinen Ausführungen zur 2. Symphonie⁹¹ betonte Blume auch diesmal Steinbachs detaillierte Beschäftigung mit Artikulation (Phrasierung, Nuancierung, Akzenten), Rubato und Tempomodifikationen. Im Zusammenhang mit der ersten von ihm dokumentierten Tempomodifikation (1. Satz, Orientierungsbuchstabe C: Übergang T. 43/44) lieferte Blume zugleich eine grundsätzliche, für das Verständnis der Meininger Brahms-Tradition bzw. die musikalische Realisierung derartiger Temposchwankungen äußerst wichtige Information:

„Bei C könnte man sich ein ‚a tempo‘ denken, weil hier das Tempo innerlich bewegter ist. Mit dem ausklingenden pp ist man vielleicht etwas ruhiger geworden, was ganz richtig ist. Das Thema bei C verlangt aber wieder flüssiges Tempo. Es ist dies eine von den vielen Selbstverständlichkeiten, [die,] wenn man sie ausspricht, das Subtile einer kleinen Tempo-Verschiebung vergrößern. Man darf bei derartigen Stellen nicht das Gefühl zweier verschiedener Tempi haben, sondern nur den Eindruck des langsameren und schnelleren Charakters des Tempos. Der fließende Strom darf nicht plötzlich wie durch ein Wehr aufgehalten werden, um dann hinunterstürzend weiter zu rasen. Tempo-Modifikationen, wie sie hier gemeint sind, lassen sich vergleichen mit dem Schnelligkeitswechsel eines Stromes, der entsteht durch Verengung oder Verbreiterung der Ufer, nicht aber durch plötzlichen Wechsel des Gefälles.“⁹²

Weitere kleinere Temponuancen Steinbachs vermerkte Blume unter anderem für folgende Stellen:

- 1. Satz, T. 46: „etwas beschleunigt“⁹³.
- 2. Satz, T. 4: „Ohne den Fluß dabei zu unterbrechen kann man das jeweilige Echo, wie es zum ersten Mal im 4. Takt S. 49 [der damaligen kleinen Partitur-Ausgabe von Eulenburg] auftritt, etwas verlangsamen und zwar derart, daß man auf dem 3. Viertel etwas verweilt.“⁹⁴
- 2. Satz, T. 56⁴–62²: „Das Tempo ist wieder ruhiger. Alle Noten sind mit tenuto-Zeichen zu denken. Die Töne dürfen aber nicht hinübergebunden werden, sondern müssen für sich darstehen. Damit der Ausdruck etwas Eisiges oder Silbernes bekommt, ist jedes Vibrato der Streicher zu unterlassen.“⁹⁵

⁸⁸ Ebenda, Nr. 13 (Februar 1884), S. (196–)197.

⁸⁹ Siehe Donald Francis Tovey: *Essays in Musical Analysis*, Bd. I: *Symphonies*, London 141972, S. 84–123, hier S. 107–115 (3. Symphonie); Edward Elgar: *A Future for English Music and other Lectures*, ed. Percy M. Young, London 1968, S. 96–110.

⁹⁰ Bernhard Vogel: *Johannes Brahms. Sein Lebensgang und eine Würdigung seiner Werke*, Leipzig 1888, S. 52.

⁹¹ Vgl. JBG, Symphonie Nr. 2, S. XX.

⁹² Blume, S. 58.

⁹³ Ebenda.

⁹⁴ Ebenda, S. 61.

⁹⁵ Ebenda, S. 61 f.

- 3. Satz, im Hauptthema T. 8 („vorwärts“) und T. 11 („beruhigt“)⁹⁶.
- 3. Satz, T. 51/52: „Bei C macht man nach Eins einen deutlichen Einschnitt. Das nun folgende Trio hat einen Scherzo-Charakter und könnte mit ‚scherzando‘ bezeichnet sein. Das Tempo darf deshalb etwas schneller sein als vorher im Notturmo.“⁹⁷
- 4. Satz, T. 134–141²: „Bei H spielen die Streicher am Steg bis zum *f* Einsatz S. 101.“⁹⁸
- 4. Satz, T. 252–261: „Bei den [sic!] auf S. 123 beginnenden Triolen-Episode [T. 252 ff.] beruhigt man das Tempo. Die Sechzehntel-Figuren der Streicher bei O S. 125 [T. 260/261] werden so gespielt, daß man das erste Sechzehntel etwas hält, quasi tenuto.“⁹⁹

Publikation

Partitur- und Stimmenausgaben, Arrangement für zwei Klaviere

Brahms setzte seinen Verleger Fritz Simrock wohl erst gegen Ende August 1883 von der Arbeit an der 3. *Symphonie* in Kenntnis.¹⁰⁰ Simrocks Briefe an den Komponisten aus der Zeit vom 6. Mai 1883 bis zum 1. Februar 1884 müssen heute zwar als verschollen gelten,¹⁰¹ doch lassen sich aus Brahms' überlieferten Antwortschreiben relevante Einzelheiten zur Entwicklung der Publikationspläne ersehen. So schrieb Brahms am 14. Oktober: „Was schimpfen Sie denn auf eine arme *Symphonie*, die Sie gar nicht zu belästigen gedenkt, und auf einen armen Menschen, der gar nicht an Komponieren und Verlegen denkt!“¹⁰² Diese zweifellos etwas überzogene Äußerung muß als Versuch des Komponisten gewertet werden, Simrocks Hoffnungen ein wenig zu bremsen, die *Symphonie* bald veröffentlichen zu dürfen. Allerdings plante Brahms, die Orchesterstimmen teilweise schon jetzt für den eigenen Gebrauch stechen zu lassen. Bei seinen chorsinfonischen Werken war es ihm bereits seit 1869 (mit *Rinaldo op. 50* und dem 5. Satz aus *Ein deutsches Requiem op. 45*) zur Regel geworden, einen Teil des Aufführungsmaterials für Probeaufführungen auf eigenes Risiko stechen zu lassen; bei den Orchesterwerken geschah dies seit 1880 (*Akademische Festouvertüre op. 80*, *Tragische Ouvertüre op. 81*).¹⁰³ Auch im Falle der 3. *Symphonie* wurden die benötigten Streicherstimmen auf diese Weise vervielfältigt. Offensichtlich hatte Brahms dem Verleger seine Absicht bereits in einem heute verschollenen Brief aus der Zeit zwischen dem 15. und 19. Oktober mitgeteilt;¹⁰⁴ am 21. Oktober 1883 erwähnte er das Vorhaben gegenüber Simrock nochmals: „Die Quartettstimmen zur *Symphonie* möchte ich allerdings für mich, zu meiner Bequemlichkeit, ohne jedes Präjudiz, stechen lassen. Mein alter langsamer Kopist [Franz Hlavacek] wird in 14 Tagen etwa soweit sein.“¹⁰⁵

Brahms' Brief vom 23. Oktober 1883 ist zu entnehmen, daß Simrock kurz zuvor an ihn geschrieben hatte, um sich nach dem Fortgang der Komposition zu erkundigen und auf eine baldige Veröffentlichung der *Symphonie* zu dringen, wobei er von der großen Nachfrage nach dem Werk berichtete, die ihn mittlerweile auch aus England erreicht hatte. In seinem Antwortschreiben

nahm Brahms zunächst scherzhaft hierauf Bezug, legte dann jedoch seine eigenen Pläne für den Publikationsprozeß der *Symphonie* dar: „Im Ernst denke ich – obgleich ich nicht mehr hoffe, daß sie dadurch besser wird – die *Symphonie* den Winter für mich zu behalten und etwa zum Frühling, wenn überhaupt, zu Röder in Kost und Logis zu geben.“¹⁰⁶ Im Zusammenhang mit der Herstellung der Aufführungsmaterialien erwähnte er am 1. November nochmals Alter und Langsamkeit seines Kopisten Hlavacek, so daß er sich „auch schon einen jungen [Kopisten: William Kupfer] daneben angeschafft“ habe. Er bestellte „für hier [d. h. für die Wiener Uraufführung] 9 erste, 9 zweite Geigen, 6 Bratschen, 5 V.-Cellos und 5 Bässe“. Tags darauf schickte er die vom Kopisten Hlavacek angefertigten abschriftlichen Vorlagen an Simrock und bat um die gedruckten Stimmen „etwa zum 24ten (25. ist Sonntag)“. Wiederum einen Tag später schrieb er an Simrock: „Es ist doch Sitte, Violoncell und Baß zusammen zu stechen? Mir ist es einerlei. Leider hat der Kopist jedes für sich geschrieben – aber das macht doch wohl nicht viel Umstände für den Stecher. [...] Korrigieren lassen Sie nur in Leipzig; es kommt ja auf ein paar Fehler nicht an!“¹⁰⁷ So dienten die Vorabzüge der Stimmen in erster Linie bzw. zunächst zu Aufführungszwecken; die bereits gestochenen Platten wurden dann aber, nachdem darin Korrekturen vorgenommen worden waren, weiter für die Publikation verwendet.

Die „Umstände“ bei der Vorbereitung des Stimmensatzes führten zu einer Verschiebung von Brahms' ursprünglichem Zeitplan, die Partitur noch vor der Uraufführung abschreiben zu lassen. Vermutlich wurde die Abschrift erst zwischen dem 3. und 17. Dezember 1883, eventuell auch erst zwischen dem 6. und 13. Januar 1884 in Wien (wohl von William Kupfer) angefertigt¹⁰⁸ und danach für die folgenden Aufführungen verwendet. Am 3. April 1884 wurden Partiturabschrift und Stimmensatz, der teils aus Vorabzügen, teils ebenfalls aus Kopistenabschriften bestand, als Stichvorlagen für den Druck der *Symphonie* in Partitur und Stimmen von Pest aus an Fritz Simrock nach Berlin gesandt.¹⁰⁹

Offenbar als Reaktion auf Simrocks Vorschlag, auch das Klavierarrangement rasch in Druck zu geben, teilte Brahms seinem Verleger am 10. Dezember 1883 mit:

⁹⁶ Ebenda, S. 63.

⁹⁷ Ebenda, S. 64. Als „Notturmo“ bezeichnete Blume den Hauptteil des 3. Satzes.

⁹⁸ Ebenda, S. 65.

⁹⁹ Ebenda, S. 66.

¹⁰⁰ Siehe Entstehungsgeschichte, S. XI mit Anmerkung 4.

¹⁰¹ Siehe S. XI f., Anmerkung 5.

¹⁰² *Briefwechsel XI*, S. 31 (f.).

¹⁰³ Vgl. Margit L. McCorkle: *The Role of Trial Performances for Brahms's Orchestral and Large Choral Works: Sources and Circumstances*, in: *Brahms Studies 0*, S. 295–328.

¹⁰⁴ Siehe Entstehungsgeschichte, S. XII, Anmerkung 5.

¹⁰⁵ *Briefwechsel XI*, S. (32–)33.

¹⁰⁶ Ebenda, S. 34.

¹⁰⁷ Ebenda, S. (37) 38–40.

¹⁰⁸ Siehe Quellengeschichte und -bewertung, S. 148.

¹⁰⁹ Siehe Quellengeschichte und -bewertung, S. 149.

„Warum soll ich mit dem Klavierauszug eilen? Einstweilen sind so hübsche Beschreibungen von der Symphonie da, daß ich mir nur durch die Herausgabe schadete! Und überhaupt, warum? Der Gutmannsche Brief schafft mir genug Kredit bei Juden und Christen.“¹¹⁰ Er spielte dabei auf einen an ihn gerichteten öffentlichen Brief an, den der Wiener Verleger Albert Gutmann in der *Wiener Allgemeinen Zeitung* hatte abdrucken lassen und in welchem ihm dieser ein Honorar von 10 000 Gulden für die Drucklegung der Symphonie in seinem Verlag angeboten hatte.

Vom 24. bis zum 30. Januar 1884 hielt sich Brahms im Hause der Familie Simrock in Berlin auf, und sicherlich diskutierten Komponist und Verleger dort mündlich weiter über die Veröffentlichung der Symphonie. Wie aus Simrocks Brief vom 1. Februar hervorgeht, wurden im Anschluß daran Vereinbarungen über einen Termin zur Drucklegung von Arrangement, Partitur und Stimmen getroffen. So schrieb Simrock an Brahms: „[...] zunächst freue ich mich, die [Dritte] Symphonie zu stechen. Wenn Sie in Leipzig sind, erinnere ich noch einmal daran, daß Sie mir durch Herzogenberg das zweiklavierige Arrangement – nach der Aufführung – zusenden lassen. Ihre Freunde sollen bald ein gestochenes Exemplar dagegen empfangen. Das Übrige – Partitur und Stimmen – schicken Sie mir dann nach Beendigung Ihrer Tournee – nicht wahr?“¹¹¹ Brahms antwortete am 9. Februar 1884 von Leipzig aus und versicherte Simrock, Elisabeth von Herzogenberg werde das Arrangement möglichst bald nach Berlin schicken. Außerdem nahm er eine Korrektur der Tempobezeichnungen im 1. und 2. Satz vor und erkundigte sich nach dem Honorar für die Symphonie.¹¹² Etwas später am gleichen Tag traf das Arrangement, das sich zuvor bei Clara Schumann befunden hatte, mit der Post in Leipzig ein. Brahms spielte es zusammen mit Elisabeth von Herzogenberg (II. Klavier) durch, was diese umgehend Clara Schumann berichtete. Am 11. Februar schickte sie die Partitur des Arrangements dann an Simrock und bestätigte dies Brahms noch am gleichen Tag.¹¹³ Ebenfalls am 11. Februar antwortete Simrock auf Brahms' Anfrage bezüglich des Honorars: „Der ideelle Wert dieses – oder eines wahren Kunstwerkes überhaupt – läßt sich weder schätzen und noch viel weniger bezahlen. [...] Ich glaube nur, daß ich, wenn ich nicht Schwindel treiben will, mehr wie 5000 Taler für die [Dritte] Symphonie nicht zahlen darf.“¹¹⁴

Am 14. Februar unterbreitete Brahms den Vorschlag, daß es von Vorteil sein könne, wenn das zweiklavierige Arrangement als Partitur mit separater II. Klavierstimme erscheine. Hierfür bot er Simrock am 17. Februar als zusätzliche Stichvorlage die handschriftliche II. Klavierstimme an, die sich noch bei Elisabeth von Herzogenberg befand. Am 19. Februar bat er Simrock einmal mehr, er solle die Herausgabe des Arrangements nicht „übereilen“ und „wegen des zweiten Klaviers einzeln“ überlegen. Darüber hinaus bestätigte er die in Berlin versprochene Lieferung von Orchesterpartitur und Stimmen am Ende der Tournee „vermutlich von Pesth aus“ und übermittelte Richters Londoner Konzertter-

mine, weil dieser „die Symphonie als Erster in England“ haben müsse.¹¹⁵

Simrock ging auf Brahms' Vorschlag ein, eine separate II. Klavierstimme des zweiklavierigen Arrangements herstellen zu lassen, und teilte ihm am 18. Februar darüber hinaus mit, daß die erste Korrektur zur Partiturausgabe des Arrangements soeben bei ihm in Berlin eingetroffen sei. Die Firma Röder hatte den Notentext also innerhalb von nur fünf Tagen gestochen.¹¹⁶ Am 6. März ließ Brahms Simrock außerdem wissen: „Den 16ten aber reise ich nach Wien – Hurra! Allerdings wäre es mir lieb, wenn die Revision bis dahin Zeit hätte!“¹¹⁷ Am 12./13. März schrieb er ihm dann aus Frankfurt am Main: „Das viel besprochene Exemplar des Arrangements ist auch hierher nicht gekommen. Mir ist das schon recht, und ich kriege es jetzt in Wien? Es soll auch schnell besorgt werden. Am 2ten April ist die Symphonie in Pest. Da n n schicke ich Ihnen Partitur und Stimmen. Nun habe ich aber noch die große Bitte, daß Sie mir für Pest n e u e Bratschen und erste und zweite Violinen abziehen lassen. Ich schreibe nächstens, wie viele. (Es ist einer Korrektur wegen, die ich zu eilig machte.) Hier wird die Symphonie sehr schön gehen, und haben wir gar Stimmen dazu schreiben lassen müssen.“¹¹⁸ Im darauffolgenden Brief präzisierte er seine Bitte: „Eben schreiben sie aus Pest, daß sie 10 erste, 9 zweite Violinen und 6 Bratschen gebrauchen. Es wäre mir wirklich viel wert, wenn ich diese Stimmen haben könnte. Ich brauche eigentlich nur das Finale, in dem eben übergeklebt ist! Man bittet mich, die Stimmen und Partitur bereits zum 21ten dort sein zu lassen, damit man vorüber kann. Sie könnten vielleicht jene Stimmen direkt an Direktor Alexander Erkel (v. National-Theater) schicken?“¹¹⁹

Vermutlich las Brahms die Druckkorrektur des Arrangements für zwei Klaviere nach seiner Rückkehr nach Wien, wie er mit Fritz Simrock vereinbart hatte. Die Veröffentlichung des Arrangements erfolgte Ende März oder Anfang April 1884.¹²⁰ Am 10. April teilte Brahms dem Verleger mit, daß er bislang noch kein Exemplar des gedruckten Arrangements erhalten habe; zugleich bestellte er Belegexemplare für Heinrich und

¹¹⁰ Briefwechsel XI, S. 43.

¹¹¹ Simrock-Brahms Briefe, S. (189–)190.

¹¹² Vgl. Briefwechsel XI, S. 46–48. Siehe auch Editionsbericht, S. 158 und 181. Zu Brahms' Durchspielprobe mit Elisabeth von Herzogenberg vgl. deren Brief an Clara Schumann vom 9. Februar 1884 (Litzmann III, S. 450 [f.]).

¹¹³ Vgl. Briefwechsel II, S. 20 f.; Litzmann III, S. 450 (f.). Daß Elisabeth von Herzogenberg die separate Stimme von Klavier II bei sich behielt, bestätigte Brahms in seinem Brief an Simrock vom 17. Februar (Briefwechsel XI, S. 48).

¹¹⁴ Simrock-Brahms Briefe, S. 191 (f.).

¹¹⁵ Briefwechsel XI, S. (48–)49; vgl. ebenda, S. 50.

¹¹⁶ Vgl. Simrock-Brahms Briefe, S. 193 (f.).

¹¹⁷ Briefwechsel XI, S. 50 (f.).

¹¹⁸ Ebenda, S. (51–)52. Dieser Brief Nr. 482 wurde vom Herausgeber Kalbeck falsch plziert (recte: unmittelbar vor Nr. 481).

¹¹⁹ Ebenda, S. 51; vgl. ebenda, S. 52. Zu den Änderungen, die Brahms hiermit rückgängig machte, siehe Editionsbericht, S. 197–200 und 210–212.

¹²⁰ Siehe Quellengeschichte und -bewertung, S. 150.

Elisabeth von Herzogenberg, Julius Grosser und Rudolf von Beckerath. Darüber hinaus fragte er an, ob auch ein Exemplar an Theodor und Emma Engelmann geschickt werden könne, und notierte, daß er Eduard Hanslick eines geben werde, „wenn er es will, und wenn ich sie erst habe.“¹²¹

Wenige Tage zuvor, am 29. März, hatte Brahms Simrock nochmals versichert, daß er ihm die Stichvorlagen für Partitur und Stimmen unmittelbar nach der Pester Aufführung zukommen lassen werde. Zugleich erteilte er wichtige Anweisungen zur Korrektur des Notentextes: „Von Pest werde ich Ihnen den ganzen Ballast zuschicken. Die Stimmen müssen natürlich nach der Partitur revidiert werden – es würde nichts nützen, wollte ich es vor dem Konzert tun. Das Überklebte in den ersten Quartettstimmen gilt nicht – ich werde es in der Partitur korrigieren.“¹²² Tatsächlich ließ Brahms am 3. April die Stichvorlagen für Partitur und Stimmen von Pest aus an Simrock senden, wobei er in seinem Brief vom 4. April eine Lesart für den 1. Satz bestätigte und Simrock ermahnte, kein Prachtexemplar vorbereiten zu lassen: „Einen Paukenwirbel auf F am Schluß des ersten Satzes kann Hr. Keller stehen lassen – Sie aber bitte ich, Ihren Buchbinder diesmal in Ruhe zu lassen! [...] R.[ichter] sollte oder wollte Ihnen wegen der Symphonie schreiben, die er gern früh hätte, um sie zweimal bringen zu können. Stimmen und Partitur sollen am 3ten (gestern) abgegangen sein.“¹²³ Ob Brahms am Korrekturlesen der Partiturausgabe beteiligt war, ist nicht einwandfrei zu rekonstruieren. Eine rückblickende Bemerkung des Komponisten vom 1. November 1884 legt einerseits die Vermutung nahe, daß er eine Korrektur erhalten haben muß; andererseits war Brahms während der ohnehin außerordentlich raschen Herstellung von Partitur- und Stimmenausgabe zeitweise nicht erreichbar, da er bereits am 8. Mai 1884 nach Italien abreiste.¹²⁴ Partitur und Stimmen erschienen in der zweiten Maihälfte, und aus Hans Richters Programm für die Londoner Erstaufführung der Symphonie am 12. Mai ist zu ersehen, daß das Aufführungsmaterial schon vor der Publikation an ihn geliefert wurde, und zwar sicherlich mindestens etwa eine Woche vorher. Falls Brahms also einen Korrekturabzug erhielt, können der Stich und Brahms' Durchsicht nur unter größtem Zeitdruck erfolgt sein, was die Fehlerhaftigkeit des Partitur-Erstdruckes maßgeblich erklärt. Brahms selbst reiste am Mittwoch, den 28. Mai, von Italien aus direkt nach Düsseldorf,¹²⁵ wo er die 3. *Symphonie* am Montag, den 2. Juni, dirigierte.

Als Honorar erhielt er für Partitur und Klavierarrangement 5000 Taler, wie Simrock bereits am 11. Februar 1884 vorgeschlagen hatte.

Zur nachträglichen Korrektur von Partitur und Stimmen

Anfang Juni 1884 schickte Robert Keller Brahms ein Stück abgerissenen bzw. beschnittenen Notenpapiers mit drei divergierenden Lesarten für die Takte 81–82 des 1. Satzes: einmal mit dem Notentext der Partitur (auf drei Systemen wiedergegeben), einmal mit dem des

Arrangements für zwei Klaviere zu vier Händen (T. 81 samt Angabe *etc.*) und schließlich mit der Lesart der gedruckten Stimmen für Vl. I/II (T. 81). Über das Zitat aus der Partitur schrieb Brahms *richtig*, über das Zitat aus dem Klavierarrangement (*auch richtig!*); lediglich das Notenbeispiel aus den Stimmen korrigierte er mit Blaustift.¹²⁶ In einem Brief an Keller vom 10. Juni 1884 bestätigte er diese Abweichung zwischen Partitur und Arrangement nochmals als beabsichtigt: „Die fragliche Stelle ist beide Male richtig; das eine ist für Clavier besser, wie das andre für Orchester.“¹²⁷ Seine Worte bezeugen nicht nur die relative Selbständigkeit, die Brahms dem Arrangement zugestand, sondern auch die vergleichsweise freie Einstellung des Komponisten zur Kunst des Arrangierens. Im gleichen Brief teilte er Keller außerdem weitere Fehler der Stimmen mit.¹²⁸

Am 15. Juni 1884 schenkte Brahms Eusebius Mandyczewski ein Exemplar der gedruckten Partitur, in das er bereits einige Korrekturen eingetragen hatte.¹²⁹

In der Folgezeit unterzog Robert Keller den Notentext des Partitur- und Stimmen-Druckes einer gründlichen Revision und schickte dem Komponisten Mitte Juli eine 28seitige, *Korrekturen u. Notizen* betitelte Korrekturliste mit Anmerkungen zu Fehlern, divergierenden Lesarten und zweifelhaften Stellen. Er unterteilte das Dokument in zwei Abschnitte – *Partitur* (mit 275 Bemerkungen) und *Orchesterstimmen* (mit 672 Bemerkungen)¹³⁰ – und gab in seinem Begleitbrief an Brahms unter anderem folgende Erläuterungen:

„Bei der Anfertigung der verschiedenen Arrangements habe ich mir alles Fehler- und Zweifelhafte in der gedruckten Partitur Ihrer dritten Symphonie angemerkt, und da dessen eine so große Menge war, ließ ich mir auch die Orchesterstimmen geben und verglich sie aufs sorgfältigste mit der Partitur. [...]

Da ich bis auf das fehlende Pünktchen über dem *i* in dem Worte *gracioso* (Fagott 1 p. 2) genau zu Werke gegangen bin, so liegt es mir durchaus fern, ihnen zumuthen zu wollen, daß Sie sämtliche 28 Seiten Correctur Punkt für Punkt nachsehen sollten (denn es ist so viel selbstverständ-

¹²¹ Briefwechsel XI, S. (55–)56 (f.).

¹²² Ebenda, S. 53 f.

¹²³ Ebenda, S. 54 (f.). Der Brief ist vom Herausgeber Kalbeck mit „[Wien, 3. April 1884]“ datiert; Brahms bezeichnete hingegen im Brieftext den „3ten“ mit „gestern“.

¹²⁴ Siehe Quellengeschichte und -bewertung, S. 149.

¹²⁵ Siehe von der Leyen, S. 56 f.

¹²⁶ Vgl. Brahms-Keller Correspondence, S. 66(–68).

¹²⁷ Vgl. ebenda, S. 69.

¹²⁸ Siehe Quellengeschichte und -bewertung, S. 151.

¹²⁹ Siehe ebenda sowie Quellenbestand und -beschreibung, S. 142 f.

¹³⁰ Vollständig transkribiert samt Brahms' Eintragungen in: Brahms-Keller Correspondence, S. 168–277. Übertragungsfehler auf S. 172, Zeile 12 der Hauptspalte: statt „gestielt“ lies „getheilt“; S. 174, Zeile 20: „p. 18“ ist doppelt unterstrichen; S. 188, Zeile 10: statt „p“ lies „f“; S. 190, Zeile 14: vor „p. 48“ fehlt „X“; S. 200, letzte Zeile: statt „riegeln“ lies „einzeln“; S. 208, Zeile 12: statt „vorziehen“ lies „vorzuziehen“; S. 222, Zeile 15: „ff“ ist mit Blaustift unterstrichen; S. 238, Notenbeispiel, T. 3^{4.1.1}: statt *f*¹ lies *d*¹; T. 6^{2.1.1-2.2.2}: Legatobogen fehlt; S. 264, Zeile 10: statt „b“ lies „b“, nach der Bemerkung fehlt Blaustift-„d“ [= „dito“: Wiederholung der Anmerkung: „wichtig!“].

lich Falsches und so viel Unbedeutendes oder bloß auf die Schönheit u. Egalität des Stiches Bezügliches darunter, womit Sie nicht behelligt zu werden brauchen); freuen würde es mich aber, wenn Sie die Güte hätten, die mit Rothstiftkreuzen bezeichneten Stellen, welche meist eine Anfrage oder einen Zweifel enthalten, zu prüfen und mir gefälligst mit einem ja! oder nein! am Rande Auskunft über Ihren Willen zu geben; auch die blau unterstrichenen oder mit „?“ oder „Hauptfehler!“ „wichtig!“ etc. bezeichneten Stellen anzusehen, möchte ich Sie bitten.

Freilich wird der ersten etwas starken Auflage wenig genug davon zu Gute kommen, aber außerdem, daß die 2^{te} Auflage nun gut vorgearbeitet ist, wird sich wohl auch Hr. Simrock bewegen lassen, die mit offenbar groben und störenden Notenfehlern behafteten Platten corrigieren u. neu drucken zu lassen. Auch ließe sich auf einem Beibogen ein Verzeichniß der derbsten Fehler zusammenstellen, nach welchem namentlich die Stimmen vor den Aufführungen revidiert werden könnten, und besonders deshalb wäre es mir angenehm, wenn Sie mir freundlichst baldigen Bescheid geben könnten, welche Verbesserungen Ihnen am nothwendigsten und dringlichsten erscheinen.¹³¹

Hierzu schrieb Brahms am 10. August zunächst an Fritz Simrock: „Daß Keller die dritte Symphonie nachträglich so gründlich revidiert hat, haben Sie wohl gehört? Es könnte sich wirklich empfehlen, ein Druckfehler-Verzeichnis auszugeben – nachzuliefern. Wie denken Sie darüber!“¹³² Erst am 11. September sandte er die 28seitige Korrekturliste an Robert Keller zurück. Dabei reagierte er lediglich auf Kellers Anfragen im Partiturtex-
t, und dies auch nur in einzelnen Fällen, wobei er seine Antworten mit Blei- und Blaustift, orangefarbenem Stift sowie lila Tinte direkt in Kellers Liste vermerkte. Zugleich dankte er Keller herzlich und fügte hinzu: „Natürlich ist sehr zu wünschen daß Hr. Simrock gebührend Notiz davon nimmt u. auch die bisherigen Käufer der S[ymphonie] in den Stand setzt, Ihr Verzeichniß benutzen zu können.“¹³³

Noch im September 1884 publizierte Simrock ein drei Seiten umfassendes Druckfehlerverzeichnis mit 52 Korrekturvermerken zum Partiturtex-
t und 225 Korrekturen zu den Stimmen. Doch auch danach teilte Brahms Keller am 26. Oktober 1884 noch zwei weitere von ihm entdeckte Fehler mit.¹³⁴

Da die erste Auflage der Partiturfassung, wie Robert Keller in seinem auf Mitte Juli 1884 zu datierenden Brief an den Komponisten bemerkt hatte, „etwas stark“¹³⁵ war, bereitete Simrock erst achteinhalb Jahre nach dem Erstdruck der Symphonie (und anderthalb Jahre nach Kellers Tod) auf Brahms' Anregung hin eine Neuauflage vor. Zuvor hatte Brahms ihn am 16. Dezember 1892 um ein Exemplar der korrigierten Neuauflage der Partitur gebeten.¹³⁶ Da diese jedoch noch nicht hergestellt war, ergriff Simrock die Gelegenheit, den Komponisten nach weiteren Änderungswünschen zu befragen. Als Antwort übersandte Brahms ihm am 22. Dezember sein Exemplar des Druckfehlerverzeichnisses mit handschriftlichen Bemerkungen, die er wiederum nur für den Partiturtex-
t vorgenommen hatte. Im Begleitbrief machte er auf einige Tilgungen sowie ein neu hinzugefügtes Oktavierungszeichen aufmerksam und bat Simrock, auch die

Stimmen „besehen“ zu lassen.¹³⁷ Wann genau daraufhin die Neuauflage erfolgte und zum Verkauf angeboten wurde, läßt sich nicht mehr rekonstruieren.¹³⁸

Zum Arrangement für ein Klavier zu vier Händen

Bereits am 10. April 1884 hatte Brahms in einem Brief an Fritz Simrock vorgeschlagen, daß Theodor Kirchner die 3. *Symphonie* für ein Klavier zu zwei und zu vier Händen arrangieren solle.¹³⁹ Obgleich Simrocks Antwortschreiben nicht erhalten ist, wird aus Brahms' Brief vom 19. April ersichtlich, daß Simrock unbedingt den als Lektor für ihn tätigen Robert Keller mit den Arrangements beauftragen wollte oder ihn schon beauftragt hatte.¹⁴⁰ Kellers Brief an Brahms von Mitte Juli zeigt, daß er damals an „verschiedenen Arrangements“ der 3. *Symphonie* arbeitete. Gegen Ende September ließ Fritz Simrock dem Komponisten dann Kellers bereits gestochenes Arrangement für ein Klavier zu vier Händen zukommen, dessen Erhalt Brahms am 27. September bestätigte.¹⁴¹ Doch Kellers Arbeit stellte Brahms nicht zufrieden, so daß er Simrock und Keller im Oktober anbot, das Arrangement seinerseits gründlich zu überarbeiten und es dadurch „leichter“ und „spielbarer“ zu machen.¹⁴² Noch im Oktober muß er die Überarbeitung, die alle vier Sätze betraf, vorgenommen haben.¹⁴³

¹³¹ Briefmanuskript in A-Wgm; vgl. *Brahms-Keller Correspondence*, S. 70 f.

¹³² Vgl. *Briefwechsel XI*, S. 65–69, hier S. 66. Der Brief ist dort fälschlich auf den 18. August datiert; die Korrektur gemäß Briefmanuskript (D-Hs) wird bestätigt durch Simrocks auf den 13. August datierten Brief, der die Antwort hierauf bildet (*Simrock-Brahms Briefe*, Nr. CXXXVII, S. 195 f.).

¹³³ *Brahms-Keller Correspondence*, S. 73.

¹³⁴ Vgl. ebenda, S. 83 f.

¹³⁵ Ebenda, S. 71.

¹³⁶ *Briefwechsel XII*, S. (89–)90.

¹³⁷ Ebenda, S. 90 (f.); vgl. Editionsbericht, passim.

¹³⁸ Weiteres dazu siehe in Quellengeschichte und -bewertung, S. (151–)152.

¹³⁹ Vgl. *Briefwechsel XI*, S. (55–)56 (f.); korrigiert nach dem Briefmanuskript (US-Wc).

¹⁴⁰ Ebenda, S. (57–)58 (f.). Bereits im Zusammenhang mit Kellers zweihändigen Arrangements der 1. und 2. *Symphonie* hatte sich Brahms gegenüber Simrock generell über Zweck und künstlerisches Niveau solcher Klavierreduktionen geäußert: „Sie müssen ja besser wissen als ich, ob so ein Arrangement für Mädchenpensionate nötig ist! Ich hätte ein zweihändiges Arrangement nur für interessant gehalten, wenn es ein besonderer Virtuos machte. Etwa wie Liszt die Beethovenschen Symphonien.“ (*Briefwechsel X*, S. 143 [f.], Brief vom März 1880). Über Brahms' Einstellung zu Arrangements für zwei Klaviere zu acht Händen ist nichts bekannt.

¹⁴¹ *Briefwechsel XI*, S. (71–)72.

¹⁴² *Brahms-Keller Correspondence*, S. 75(–80); vgl. *Briefwechsel XI*, S. 73, 76. Eine genauere Dokumentation und Erörterung von Kellers Arrangement für ein Klavier zu vier Händen und der Überarbeitung aller vier Sätze durch Brahms bleibt der Edition der Arrangements zur 3. *Symphonie* vorbehalten (Serie IA, Band 2).

¹⁴³ Siehe dazu *Brahms-Keller Correspondence*, S. 75, 82; vgl. *Briefwechsel XI*, S. 76. Zu korrigieren ist dementsprechend die wiederholt anzutreffende Aussage, Brahms habe Kellers Arrangement nur im 1. und 3. Satz überarbeitet (siehe u. a. Simrocks *Thematisches Verzeichniss sämtlicher im Druck erschienenen Werke von Johannes Brahms*, Berlin 1887, S. 92 [so auch in den späteren Ausgaben von 1897, 1902, 1903, 1904 und 1910]; *Hofmann, Erstdrucke*, S. 191; *BraWV*, S. 373).

Robert Kellers Bearbeitungen der Symphonie für Klavier zu zwei Händen und für zwei Klaviere zu acht Händen wurden bereits im Oktober 1884 veröffentlicht (Plattennummer 8458 bzw. 8472). Das von Brahms überarbeitete Arrangement für ein Klavier zu vier Händen erschien – ohne Hinweis auf Brahms' Mitwirkung – im November 1884 mit der Plattennummer 8466. Am 11. Dezember 1884 bat Brahms den Verleger, seine „3 Symphonien à 4 ms. an Frl. Maria Cossel, Hamburg, Steinstr. 1, zu schicken“, und schlug in einem zweiten Brief vom gleichen Tag vor, „die 3te Symphonie à 4 ms.“ auch an Klaus Groth zu senden. Am 26. Dezember war die Familie Schumann an der Reihe: „Sie schicken doch die Symphonien à 4 ms. an Frau Schumann? und lieber 2 Exemplare, daß die Fräuleins auch eines haben.“¹⁴⁴

Danksagung

In erster Linie danke ich meinen wissenschaftlichen Kollegen im Vorstand der Johannes Brahms Gesamtausgabe, Professor Dr. Dr. h. c. Friedhelm Krummacher und Professor Dr. Otto Biba für ihre Anregung und Unterstützung meiner Arbeiten an der vorliegenden Edition.

Den Institutionen, in denen die im vorliegenden Band verwendeten Brahms-Quellen aufbewahrt werden, sowie ihren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern danke ich herzlich für ihr Entgegenkommen, für die gewährten Arbeitsmöglichkeiten, für die Erlaubnis zur Auswertung und Abbildung der Quellen und für die Förderung der Arbeit durch hilfreiche Informationen: Gesellschaft der Musikfreunde in Wien; The Library of Congress (Washington, D. C.); Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck; Das Meininger Theater (Bibliothek der Hofkapelle Meiningen); British Library (London); London University Library; Library of the Royal Academy of Music (London); Conservatoire Library of the University of Central England (Birmingham); Orchestral Library of the City of Birmingham Symphony Orchestra. Peter Poltun (Musikarchiv der Wiener Staatsoper) stellte freundlicherweise Richard Barths Widmungsexemplar der 3. *Symphonie* aus seinem eigenen Besitz für Forschungen zur Verfügung.

Die University of Wales Bangor und die AHRB (Arts and Humanities Research Board UK) förderten dankenswerterweise die Arbeit durch die Bewilligung von Freisemestern wesentlich.

Für ihre Hilfe bei der Lösung einzelner Probleme bin ich Professor Dr. Stanley Boorman (New York), Dr. Rosemary Firman (Trinity College London), Philip Weller (Nottingham), Dr. Eckhard John (Deutsches Volksliedarchiv, Freiburg im Breisgau), Eva Bruckner und Ernst Schusser (Volksmusikarchiv und Volksmusikpflege des Bezirks Oberbayern, Bruckmühl) sehr zu Dank verpflichtet. Michael Zimmermann, Eva-Marie Gräfin von Matuschka und Gerhard Fischl sei für ihre umsichtige Erstellung des Notentextes sowie des Text- und Band-Layouts herzlich gedankt, ebenso Dr. Norbert Gertsch für seine kooperative und effiziente Arbeit als Verlagslektor.

Mein besonders herzlicher Dank gilt den Mitarbeitern an der Forschungsstelle der Johannes Brahms Gesamtausgabe an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Dr. Salome Reiser autopsierte den Meininger Stimmsatz und machte wichtige Vorschläge für die Einleitung sowie für Teile des Kritischen Berichtes, ehe sie an die Forschungsstelle der Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy wechselte. Ihre Nachfolgerin Dr. Katrin Eich beteiligte sich mit besonders problembewußtem und zielorientiertem Engagement am Korrekturlesen. Ihr Kollege an der Kieler Brahms-Forschungsstelle hat mit seinem charakteristischen tiefgreifenden Denken das gesamte Manuskript überprüft, Fragen gestellt, Diskussionen geführt und dadurch wesentlich dazu beigetragen, die editorische Qualität zu optimieren. Als Dankeszeichen und in größter Verehrung für ihn als Musikwissenschaftler und Freund widme ich die vorliegende Edition daher Dr. Michael Struck.

*Nottingham und Bangor,
im Winter 2003/2004*

Robert Pascall

¹⁴⁴ Briefwechsel XI, S. 83–85.