

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 III KLAVIERWERKE

BAND 7 KLAVIERWERKE OHNE OPUSZAHL

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

JOHANNES BRAHMS

KLAVIERWERKE OHNE OPUSZAHL

**HERAUSGEGEBEN VON
CAMILLA CAI**

2007

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

Der Rákóczi-Marsch (© 1995, hrsg. von Michael Töpel) ist nach § 71 des Urheberrechts geschützt.
Sämtliche Aufführungs- und Reproduktionsrechte liegen beim Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel,
der die Wiedergabe im Rahmen der vorliegenden Neuedition freundlich genehmigte.

Die Übungen [a], [c] und [f-x] aus Anhang 1d sowie die Übungen aus Anhang 1e (© 2002,
hrsg. von Johannes Behr im Anhang „mit 30 weiteren, größtenteils erstveröffentlichten Übungen“ zu den
51 Übungen WoO 6, dort Übungen 4, 6 und 8–17) sind nach § 71 des Urheberrechts geschützt.
Sämtliche Aufführungs- und Reproduktionsrechte liegen bei der Wiener Urtext Edition,
Musikverlag Ges.m.b.H. & Co. KG, Wien, die die Wiedergabe im Rahmen der vorliegenden
Neuedition freundlich genehmigte.

Gavotte WoO posth. 3 Nr. 2: Robert Pascalls Komplettierung des Fragmentes (© 1979)
ist nach § 64 des Urheberrechts geschützt. Sämtliche Aufführungs- und Reproduktionsrechte liegen beim
Verlag Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky) KG, Wien–München,
der die Wiedergabe im Rahmen der vorliegenden Neuedition freundlich genehmigte.

INHALT

	<i>Seite</i>
Vorwort	VII
Abkürzungen und Sigel	IX
Einleitung	
Ungarische Tänze WoO 1 Nr. 1–10, Fassung für Klavier zu zwei Händen	
Vor- und Entstehungsgeschichte	XIII
Frühe Aufführungsgeschichte und Rezeption	XV
Publikationsgeschichte	XVII
51 Übungen WoO 6	
Vor- und Entstehungsgeschichte	XVIII
Publikationsgeschichte	XX
Frühe Rezeption	XXII
Rákóczi-Marsch a-Moll Anh. III Nr. 10	XXIII
2 Suitenfragmente in a-Moll und h-Moll WoO posth. 3–5	
Entstehungsgeschichte	XXIV
Aufführungs-, Rezeptions- und Publikationsgeschichte	XXV
Varia	
Albumblatt Anh. III Nr. 5 über Nr. 7 f-Moll aus	
Robert Schumanns Papillons op. 2	XXVI
Klavierstück (Fragment?) B-Dur Anh. III Nr. 4	XXVII
Albumblatt Anh. III Nr. 6 über Nr. 4 fis-Moll (erstes „Albumblatt“)	
aus Robert Schumanns Bunten Blättern op. 99	XXVII
Kadenzen zu Klavierkonzerten von Johann Sebastian Bach, Ludwig van	
Beethoven und Wolfgang Amadeus Mozart WoO posth. 11–15	
Zum Bestand	XXVIII
Zu Entstehung und frühen Aufführungen der Kadenzen	
WoO posth. 11–13 sowie WoO posth. 15	XXVIII
Brahms’ und Clara Schumanns Kadenzen zum 1. und 3. Satz von	
Mozarts Klavierkonzert d-Moll KV 466 und die Entstehung von	
Brahms’ Version von Clara Schumanns Kadenz (frühere Fassung)	
zum 1. Satz WoO posth. 14	XXIX
Die Brahms irrtümlich zugeschriebenen Kadenzen Anh. IV Nr. 4 und 7 ..	XXXII
Publikationsgeschichte	XXXII
Danksagung	XXXIII
Zur Gestaltung des Notentextes	XXXIV

Ungarische Tänze WoO 1 Nr. 1–10, Fassung für Klavier zu zwei Händen	1
51 Übungen WoO 6	38
Rákóczi-Marsch a-Moll Anh. III Nr. 10	110
Suitenfragment a-Moll	
Sarabande a-Moll/A-Dur WoO posth. 5 Nr. 1	
Fassung mit a-Moll-Vorzeichnung	115
Fassung mit A-Dur-Vorzeichnung	116
Gavotte I a-Moll WoO posth. 3 Nr. 1	117
Gavotte II A-Dur WoO posth. 3 Nr. 2 (Fragment)	118
Gigue a-Moll WoO posth. 4 Nr. 1	120
Suitenfragment h-Moll	
Sarabande h-Moll WoO posth. 5 Nr. 2	123
Gigue h-Moll WoO posth. 4 Nr. 2	124
Albumblatt Anh. III Nr. 5 über Nr. 7 f-Moll aus Robert Schumanns Papillons op. 2	127
Klavierstück (Fragment?) B-Dur Anh. III Nr. 4	127
Kadenz WoO posth. 11 zum 3. Satz von Bachs Cembalokonzert d-Moll BWV 1052	129
Kadenzen WoO posth. 12 zu Beethovens Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur op. 58	
Kadenz zum 1. Satz	130
Kadenz zum 3. Satz	135
Kadenzen WoO posth. 13 zu Mozarts Klavierkonzert G-Dur KV 453	
Kadenz zum 1. Satz	137
Kadenz zum 2. Satz	139
Gekürzte Kadenz zum 2. Satz	140
Kadenz WoO posth. 15 zum 1. Satz von Mozarts Klavierkonzert c-Moll KV 491 ..	141
Anhang 1: Ergänzungen zu den 51 Übungen WoO 6	
1a: Von Clara Schumann notierte frühere Version von WoO 6 Nr. 12–14	147
1b: Frühere Version von WoO 6 Nr. 17 und Nr. 18a	149
1c: Nicht in die Druckfassung von WoO 6 eingegangene Übung	150
1d: Weitere von Brahms' Hand überlieferte Übungen und Übungsvarianten . .	151
1e: Fantasiestücke in Callot's kühnster Manier	156
1f: Von Eugenie Schumann aus ihrem Unterricht bei Brahms mitgeteilte Übungen und Übungsvarianten	158
Anhang 2: Brahms' und Clara Schumanns Kadenzen zu Mozarts Klavierkonzert d-Moll KV 466	
2a: Brahms' Version von Clara Schumanns Kadenz (frühere Fassung) zum 1. Satz WoO posth. 14	160
2b: Abbildung von Clara Schumanns Niederschrift von Kadenzen (frühere Fassung) zum 1. und 3. Satz	164
2c: Transkription dreier Passagen aus Clara Schumanns Niederschrift der Kadenzen (frühere Fassung) zum 1. und 3. Satz	166
2d: Abbildung des Beginns der Kadenz zum 3. Satz aus Clara Schumanns Handexemplar der von ihr publizierten Kadenzen (spätere Fassung) ..	168
Anhang 3: Albumblatt Anh. III Nr. 6 über Nr. 4 fis-Moll (erstes „Albumblatt“) aus Robert Schumanns Bunten Blättern op. 99	
Kritischer Bericht	171
Verzeichnis der Abbildungen	224

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 ebensowenig konsultiert wie die – zumeist zeitgleich mit den Partituren erschienenen – Stimmen oder die vom Komponisten selbst erstellten Klavierauszüge und Klavierarrangements. So beschränken sich die „Revisionsberichte“ der Bände in vielen Fällen auf die Nennung des Handexemplars und sind insgesamt kaum zureichend. Außerdem ging die alte Gesamtausgabe an Brahms' Bearbeitungen eigener Kompositionen weithin vorbei, obgleich die Fassungen für oder mit Klavier für die Verbreitung seines Schaffens einst höchst bedeutsam waren und sie pianistisch zweifellos attraktiv sind. Die alte Gesamtausgabe ist aber auch deshalb unvollständig, weil eine Reihe von Werken und Werkfassungen erst nach 1927 veröffentlicht wurde; einige weitere sind bis heute unpubliziert. Ebenso blieb ein weiter Bereich der Bearbeitungen und Aufführungsfassungen unberücksichtigt, die Brahms von Werken verschiedener anderer Komponisten anfertigte.

Die neue Johannes Brahms Gesamtausgabe (JBG) orientiert sich am heutigen Stand musikwissenschaftlicher Editionstechnik. Sie legt alle musikalischen Werke von Johannes Brahms vor. Darin eingeschlossen sind alternative Werkfassungen, die der Komponist unveröffentlicht ließ,

sowie die von ihm angefertigten Bearbeitungen. Ferner wird die JBG die Authentizität der erwähnten Aufführungsfassungen von Werken anderer Komponisten prüfen und sie in exemplarischen Fällen edieren.

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

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

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

Die Wiedergabe des Notentextes erfolgt in moderner Partituranordnung. Über einzelne weitere behutsame Modernisierungen geben die Ausführungen „Zur Gestaltung des Notentextes“ und der Kritische Bericht Rechenschaft. Gesangstexte und sonstige authentische Worttexte werden bei Wahrung des ursprünglichen Lautstandes in heutiger Orthographie wiedergegeben. Das scheint für die relativ wenigen heute veralteten orthographischen Formen um so mehr gerechtfertigt zu sein, als die älteren Lesarten (*Thal, thun*) schon bald nach Brahms' Tod außer Gebrauch kamen. Unangetastet bleiben dagegen altertümliche Wortformen, die vom Komponisten bewußt gewählt wurden (*trauren, Hülfe*). Sofern notwendig, wird auch die Interpunktion behutsam modernisiert; sinnverändernde Auswirkungen sind dabei ausgeschlossen. Damit sucht die JBG der historischen Stellung der Werke von Johannes Brahms und ihrer heutigen Wirkung gerecht zu werden.

DIE EDITIONSLEITUNG

ABKÜRZUNGEN UND SIGEL

<i>Albrecht</i>	Otto E. Albrecht: <i>A Census of Autograph Music Manuscripts of European Composers in American Libraries</i> , Philadelphia 1953.		<i>erstveröffentlichten Übungen</i> , hrsg. von Johannes Behr, Wien und Mainz 2002.
<i>AmZ</i>	<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.	<i>Brahms, Volksweisen-Faksimile</i>	<i>Johannes Brahms: Volksweisen. Für Clara Schumann zum 8. Juni 1854. Faksimile nach der Handschrift im Robert Schumann-Haus, Zwickau</i> , hrsg. und mit einer Einleitung versehen von Gerd Nauhaus, Hildesheim, Zürich und New York 1997.
<i>AMz</i>	<i>Allgemeine (Deutsche) Musik-Zeitung</i> .		
<i>A-Wgm</i>	Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.	<i>BraWV</i>	Margit L. McCorkle: <i>Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis</i> , München 1984.
<i>A-Wn</i>	Wien, Österreichische Nationalbibliothek.		
<i>A-Wst</i>	Wienbibliothek im Rathaus (vormals Wiener Stadt- und Landesbibliothek).	<i>Briefwechsel I–XVI</i>	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , 16 Bde., Berlin (1906) 1907–1922 (Reprint Tutzing 1974).
<i>Badura-Skoda, Brahms-Kadenz</i>	Paul Badura-Skoda: <i>Eine ungedruckte Brahms-Kadenz zu Mozarts d-Moll-Konzert KV 466</i> , in: <i>Österreichische Musikzeitschrift</i> , Jg. 35 (1980), H. 3, S. 153–156.	<i>Briefwechsel I</i>	Band I: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 1, Berlin ¹ 1921.
<i>Behr, Klavier-übungen</i>	Johannes Behr: <i>Entstehungsgeschichtliche Untersuchungen zu den Klavierübungen von Johannes Brahms</i> , Magisterarbeit, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg 2000 (masch.).	<i>Briefwechsel III</i>	Band III: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reinthaler, Max Bruch, Hermann Deiters, Friedr. Heimsoeth, Karl Reinecke, Ernst Rudorff, Bernhard und Luise Scholz</i> , hrsg. von Wilhelm Altmann, Berlin ² 1912.
<i>Behr, Entstehung</i>	Johannes Behr: <i>Zur Entstehung der 51 Übungen für Pianoforte von Johannes Brahms</i> , in: <i>Musik, Wissenschaft und ihre Vermittlung. Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Tagung der Hochschule für Musik und Theater Hannover</i> , 26.–29. September 2001, hrsg. von Arnfried Edler und Sabine Meine, Augsburg 2002, S. 227–231.	<i>Briefwechsel IV</i>	Band IV: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit J. O. Grimm</i> , hrsg. von Richard Barth, Berlin ² 1912.
<i>Biba, Kupfer</i>	Otto Biba: <i>William Kupfer. Ein Hamburger Musiker im Wiener Brahms-Kreis</i> , in: <i>Österreichische Musikzeitschrift</i> , Jg. 52 (1997), H. 4, S. 41–45.	<i>Briefwechsel V/VI</i>	Band V/VI: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim</i> , hrsg. von Andreas Moser, Bd. 1, Berlin ³ 1921, Bd. 2, Berlin ² 1912.
<i>Bozarth, Posthumous Compositions</i>	George S. Bozarth: <i>Brahms's Posthumous Compositions and Arrangements: Editorial Problems and Questions of Authenticity</i> , in: <i>Brahms 2. Biographical, Documentary and Analytical Studies</i> , hrsg. von Michael Musgrave, Cambridge 1987, S. 59–94.	<i>Briefwechsel IX/X</i>	Band IX/X: <i>Johannes Brahms. Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 1 und 2, Berlin 1917.
<i>Brahms-Keller Correspondence</i>	<i>The Brahms-Keller Correspondence</i> , hrsg. von George S. Bozarth in Zusammenarbeit mit Wiltrud Martin, Lincoln und London 1996.	<i>Briefwechsel XI/XII</i>	Band XI/XII: <i>Johannes Brahms. Briefe an Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 3 und 4, Berlin 1919.
<i>Brahms, Kleine Stücke</i>	<i>Johannes Brahms: Kleine Stücke für Klavier</i> , hrsg. von Robert Pascall, Wien und München 1979.	<i>Briefwechsel XIV</i>	Band XIV: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel, Bart[h]olf Senff, J. Rieter-Biedermann, C. F. Peters, E. W. Fritzsche und Robert Lienau</i> , hrsg. von Wilhelm Altmann, Berlin 1920.
<i>Brahms, Rákóczi-Marsch</i>	<i>Johannes Brahms: Rákóczi-Marsch für Klavier</i> , hrsg. von Michael Töpel, Kassel u. a. 1995.	<i>Briefwechsel XVI</i>	Band XVI: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Philipp Spitta und Otto Dessoff</i> , hrsg. von Carl Krebs, Berlin 1920/22.
<i>Brahms, Sarabanden</i>	<i>Johannes Brahms: Zwei Sarabanden für Klavier. Nachgelassenes Werk</i> , hrsg. von Max Friedländer, mit einem Faksimile des Manuskripts, Berlin [1917] (Ausgabe der Deutschen Brahms-Gesellschaft m. b. H.).	<i>Briefwechsel Familie</i>	<i>Johannes Brahms in seiner Familie. Der Briefwechsel</i> , hrsg. von Kurt Stephenson, Hamburg 1973 (<i>Veröffentlichungen aus der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek</i> , Bd. 9).
<i>Brahms, Übungen</i>	<i>Johannes Brahms: 51 Übungen für das Piano-forte (WoO 6) mit 30 weiteren, größtenteils</i>	<i>Bülow-Brahms Briefe</i>	<i>Hans von Bülow: Die Briefe an Johannes Brahms</i> , hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Tutzing 1994.
		<i>Bülow, Briefe VI</i>	<i>Hans von Bülow. Briefe. VI. Band. Meinungen. 1880–1886</i> , hrsg. von Marie von Bülow, Leipzig 1907 (= <i>Hans von Bülow. Briefe und Schriften</i> , Bd. VII).

<i>Cai, Probleme</i>	Camilla Cai: <i>Historische und editorische Probleme bei den Ungarischen Tänzen von Johannes Brahms</i> , in: <i>Johannes Brahms. Quellen – Text – Rezeption – Interpretation. Internationaler Brahms-Kongreß Hamburg 1997</i> , hrsg. von Friedhelm Krummacher und Michael Struck in Verbindung mit Constantin Floros und Peter Petersen, München 1999, S. 179–190.	<i>Hofmann, Bibliothek</i>	Kurt Hofmann: <i>Die Bibliothek von Johannes Brahms. Bücher- und Musikalienverzeichnis</i> , Hamburg 1974.
<i>CDN</i>	Canada.	<i>Hofmann, Chronologie</i>	Renate und Kurt Hofmann: <i>Johannes Brahms als Pianist und Dirigent. Chronologie seines Wirkens als Interpret</i> , Tutzing 2006.
<i>CH</i>	Schweiz.	<i>Hofmann, Erstdrucke</i>	Kurt Hofmann: <i>Die Erstdrucke der Werke von Johannes Brahms. Bibliographie. Mit Wiedergabe von 209 Titelblättern</i> , Tutzing 1975.
<i>Dedel</i>	Peter Dedel: <i>Johannes Brahms: A Guide to his Autograph in Facsimile</i> , Ann Arbor 1978 (= <i>MLA Index and Bibliography Series</i> , Nr. 18).	<i>Hofmann, Marginalien</i>	Kurt Hofmann: <i>Marginalien zum Wirken des jungen Johannes Brahms</i> , in: <i>Österreichische Musikzeitschrift</i> , Jg. 38 (1983), H. 4–5, S. 235–244.
<i>Deutsch, First Editions</i>	Otto Erich Deutsch: <i>The First Editions of Brahms</i> , in: <i>The Music Review</i> , Jg. 1 (1940), Nr. 2, S. 123–143; Nr. 3, S. 255–278.	<i>Hofmann, Zeittafel</i>	Renate und Kurt Hofmann: <i>Johannes Brahms. Zeittafel zu Leben und Werk</i> , Tutzing 1983.
<i>Dietrich</i>	Albert Dietrich: <i>Erinnerungen an Johannes Brahms</i> , Leipzig 1898.	<i>Horne, Blätter</i>	William Horne: <i>Brahms's Op. 10 Ballades and his Blätter aus dem Tagebuch eines Musikers</i> , in: <i>The Journal of Musicology</i> , Bd. 15 (1997), H. 1, S. 98–115.
<i>D-B</i>	Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz.	<i>Horne, Giges</i>	William Horne: <i>Through the Aperture: Brahms's Giges, WoO 4</i> , in: <i>The Musical Quarterly</i> , Bd. 86 (2002), H. 3, S. 530–581.
<i>D-Hs</i>	Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky.	<i>Horne, Suite Study</i>	William Horne: <i>Brahms's Düsseldorf Suite Study and his Intermezzo Opus 116 No. 2</i> , in: <i>The Musical Quarterly</i> , Bd. 73 (1989), H. 2, S. 249–283.
<i>D-LEm</i>	Leipzig, Städtische Bibliotheken, Musikbibliothek.	<i>Hübbe, Fingerübung</i>	Thomas Hübbe: <i>Eine Fingerübung von Johannes Brahms</i> , in: <i>Zeitschrift für Musik</i> , Jg. 109 (Januar 1942), H. 1, S. 29.
<i>D-LEu</i>	Leipzig, Universitätsbibliothek.	<i>Hübbe, Hamburg</i>	Walter Hübbe: <i>Brahms in Hamburg</i> , Hamburg 1902.
<i>D-LÜbi</i>	Lübeck, Brahms-Institut an der Musikhochschule.	<i>JBG, Symphonie Nr. 3</i>	<i>Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I, Band 3: Symphonie Nr. 3 F-Dur opus 90</i> , hrsg. von Robert Pascall, München 2005.
<i>Dunkl</i>	Johann Nepomuk Dunkl: <i>Aus den Erinnerungen eines Musikers</i> , Wien 1876.	<i>Joachim, Briefwechsel I/II</i>	<i>Briefe von und an Joseph Joachim</i> , hrsg. von Johannes Joachim und Andreas Moser, Bd. I, Berlin 1911, Bd. II, Berlin 1912.
<i>D-Zsch</i>	Zwickau, Robert-Schumann-Haus.	<i>Joß</i>	Victor Joß: <i>Der Musikpädagoge Friedrich Wieck und seine Familie. Mit besonderer Berücksichtigung seines Schwiegersohnes Robert Schumann</i> , Dresden 1902.
<i>Gádor/Ebert</i>	„In fliegender Eile möchte ich Ihnen sagen ...“. <i>Johannes Brahms. 22 Briefe nach Ungarn</i> , hrsg. von Ágnes Gádor und Wolfgang Ebert, Mürzzuschlag 1993.	<i>Kalbeck I/1–2</i>	Max Kalbeck: <i>Johannes Brahms</i> , Bd. I, 1. und 2. Halbband, Berlin ⁴ 1921 (Reprint Tutzing 1976).
<i>GB-Ob</i>	Oxford, The Bodleian Library.	<i>Kalbeck II/2</i>	Max Kalbeck: <i>Johannes Brahms</i> , Bd. II, 2. Halbband, Berlin ³ 1921 (Reprint Tutzing 1976).
<i>Geiringer 1974</i>	Karl Geiringer: <i>Johannes Brahms. Sein Leben und Schaffen</i> , Kassel u. a. 1974 (Taschenbuchausgabe der 2. erweiterten Auflage 1955, 1. Auflage: 1934).	<i>Kalbeck III/1</i>	Max Kalbeck: <i>Johannes Brahms</i> , Bd. III, 1. Halbband, Berlin ² 1912 (Reprint Tutzing 1976).
<i>Grove, Second Edition 11</i>	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , Second Edition, hrsg. von Stanley Sadie und John Tyrrell, Bd. 11, Oxford, New York 2001.	<i>Köchel</i>	Jürgen Köchel: <i>Brahms und Mozart</i> , in: <i>Brahms-Studien</i> , Bd. 14, Tutzing 2005, S. 101–137.
<i>Grove, Second Edition 20</i>	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , Second Edition, hrsg. von Stanley Sadie und John Tyrrell, Bd. 20, Oxford, New York 2001.		
<i>Heuberger</i>	Richard Heuberger: <i>Erinnerungen an Johannes Brahms. Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897</i> , hrsg. von Kurt Hofmann, Tutzing ² 1976.		

<i>Koch</i>	Lajos Koch: <i>Brahms-Bibliográfia</i> , Budapest 1943.	<i>Sämtliche Werke</i>	<i>Johannes Brahms: Sämtliche Werke. Ausgabe der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien</i> , hrsg. von Eusebius Mandyczewski und Hans Gál, 26 Bände, Leipzig [1926–1927] (revidierter Reprint Wiesbaden [1965]).
<i>Litzmann II/III</i>	Berthold Litzmann: <i>Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen</i> , Bd. II, Leipzig ³ 1907, Bd. III, Leipzig ⁴ 1920.	<i>Schumann-Brahms Briefe I/II</i>	<i>Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896</i> , hrsg. von Berthold Litzmann, Bd. 1 und 2, Leipzig 1927 (Reprint Hildesheim 1989).
<i>May 1905 I</i>	Florence May: <i>The Life of Johannes Brahms</i> , Bd. 1, London ¹ 1905.	<i>Schumann E., Erinnerungen</i>	Eugenie Schumann: <i>Erinnerungen</i> , Stuttgart 1925.
<i>May 1925 I/II</i>	Florence May: <i>Johannes Brahms</i> , aus dem Englischen übersetzt von Ludmille Kirschbaum, 2 Teile, Leipzig ² 1925.	<i>Signale</i>	<i>Signale für die musikalische Welt</i> .
<i>McCorkle, Quellen</i>	Margit L. McCorkle: <i>Die erhaltenen Quellen der Werke von Johannes Brahms. Autographe, Abschriften, Korrekturabzüge</i> , in: <i>Musik – Edition – Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle</i> , hrsg. von Martin Bente, München 1980, S. 338–354.	<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>Michelmann, Jugendliebe</i>	Emil Michelmann: <i>Agathe von Siebold. Johannes Brahms' Jugendliebe</i> , Stuttgart und Berlin, 2. neubearbeitete und erweiterte Auflage 1930.	<i>Simrock, Verzeichnis</i>	<i>Thematisches Verzeichniss sämtlicher im Druck erschienenen Werke von Johannes Brahms. Nebst systematischem Verzeichniss und Registern</i> , Berlin 1897 (erweiterter Reprint als: <i>The N. Simrock Thematic Catalog of the Works of Johannes Brahms</i> , New Introduction, including Addenda and Corrigenda by Donald M. McCorkle, New York 1973).
<i>NZfM</i>	(<i>Neue</i>) <i>Zeitschrift für Musik</i> .	<i>Stephenson, Otten</i>	Kurt Stephenson: <i>Johannes Brahms und Georg Dietrich Otten</i> , in: <i>Festschrift Karl Gustav Fellerer zum sechzigsten Geburtstag am 7. Juli 1962 überreicht von Freunden und Schülern</i> , hrsg. von Heinrich Hüsch, Regensburg 1962, S. 503–518 (Reprint in Verbindung mit einem Faksimile-Druck der <i>Sarabande</i> WoO posth. 5 Nr. 2 als Jahresgabe 1972 der Brahms-Gesellschaft Hamburg e. V.)
<i>Orel</i>	Alfred Orel: <i>Ein eigenhändiges Werkverzeichnis von Johannes Brahms. Ein wichtiger Beitrag zur Brahmsforschung</i> , in: <i>Die Musik</i> , Jg. XXIX, 2. Halbjahresband, Nr. 8 (Mai 1937), S. 529–541.	<i>Stephenson, Ungarische Lieder</i>	Kurt Stephenson: <i>Der junge Brahms und Reményis „Ungarische Lieder“</i> , in: <i>Studien zur Musikwissenschaft</i> , Bd. 25 (1962): <i>Festschrift für Erich Schenk</i> , S. 520–531.
<i>Pascall, Clarinet Quintet</i>	Robert Pascall: <i>Brahms underway to the Adagio of his Clarinet Quintet: A story of stylistic assimilations and enrichment</i> , in: <i>Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte. Festschrift für Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag</i> , hrsg. von Bernd Sponheuer, Siegfried Oechsle und Helmut Well unter Mitarbeit von Signe Rotter, Kassel u. a. 2001, S. 337–356.	<i>US-BEm</i>	Berkeley, University of California, Music Library.
<i>Pascall, Gavottes</i>	Robert Pascall: <i>Unknown Gavottes by Brahms</i> , in: <i>Music and Letters</i> , Jg. 57 (1976), H. 4, S. 404–411.	<i>US-NYp</i>	New York, Public Library, Music Division.
<i>Pascall, Nachklang</i>	Robert Pascall: <i>Die erste in Wien aufgeführte Musik von Brahms und deren Nachklang im Brahms'schen Schaffen</i> , in: <i>Brahms-Kongreß Wien 1983, Kongreßbericht</i> , hrsg. von Susanne Antonicek und Otto Biba, Tutzing 1988, S. 439–448.	<i>US-NYpm</i>	New York, The Pierpont Morgan Library.
		<i>US-Wc</i>	Washington (D. C.), The Library of Congress.
		<i>Wiedemann</i>	Hans-Rudolf Wiedemann: <i>Briefe und Albumblätter großer Komponisten und Interpreten in Handschriften</i> , Lübeck 1990.

EINLEITUNG

Ungarische Tänze WoO 1 Nr. 1–10 Fassung für Klavier zu zwei Händen

Vor- und Entstehungsgeschichte

Noch heute werden „Ungarische Tänze“ mißverständlich als Musik der Roma bzw. als ungarische Volksmusik angesehen. Doch handelte es sich bei derartigen Tänzen, die im 18. Jahrhundert in Ungarn aufkamen, ursprünglich um auskomponierte, rhythmisch markante Instrumentalstücke im 2/4-Takt, die später auch Verbunkos genannt wurden, weil sie bei der militärischen Rekrutierung Verwendung fanden. Beeinflußt und erweitert wurde dieses Repertoire durch Melodien aus dem Unabhängigkeitskrieg unter Führung des Fürsten Rákóczi (1703–1711), in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch durch den Csárdás sowie durch Kunstlieder. Zur Verbreitung in Europa trugen wesentlich Zigeuner bei, die in Ensembles oder als Sologeiger in Cafés, auf Festen oder bei anderen Gelegenheiten auftraten, aber auch professionelle ungarische Musiker. Dabei wurde dieses Repertoire mit seinen zunehmend fließenden Grenzen zwischen Kunst- und Volksmusik sowie Komposition und Improvisation unter Bezeichnungen wie „ungarische Lieder“ bzw. „Tänze“, „ungarische Volksweisen“ oder „Zigeunermusik“ bekannt.¹

Brahms kam bereits früh mit derartiger Musik in Berührung, denn im Zuge der ungarischen Revolution 1848/49 strömten zahlreiche ungarische Flüchtlinge nach Hamburg, darunter Musiker, die dieses Repertoire verbreiteten.² Hierzu gehörte der Geiger Eduard Reményi. Als Brahms mit dem ungarisch-jüdischen Musiker im Frühjahr 1853 seine erste Konzertreise unternahm, begleitete er Reményi bei dessen Spiel „Ungarischer Lieder und Tänze“.³ Brahms' Interesse für diese Musik wurde zudem durch den ebenfalls aus Ungarn stammenden Geiger Joseph Joachim befördert,⁴ den er während der Konzertreise mit Reményi in Hannover kennenlernte. Noch 1897 schrieb Joachim an Max Kalbeck, daß Brahms und Reményi „gemeinsam für ungarische Musik (wie für alle Volkslieder)“ schwärmten, „als ich sie 1853 bei mir sah.“⁵ Ein von Brahms verfaßtes und von Reményi mit Eintragungen versehenes Geschenkautograph dreier ungarischer Melodien im Klaviersatz (Anh. Va Nr. 21),⁶ das die Reisenden im April 1853 in Hannover Joseph Joachim übergaben, dokumentiert auf anschauliche Weise das gemeinsame Interesse der drei Musiker.⁷

Wohl während seiner Reise mit Reményi im Frühjahr 1853 hielt Brahms fünfzehn *Ungarisch* betitelte Melodien fest (Quelle AS₁),⁸ darunter incipitartige Notate zu den späteren *Ungarischen Tänzen* WoO 1 Nr. 3 und Nr. 7. Diese beiden Tänze und acht weitere der in AS₁ enthaltenen Weisen nahm er auch in sein zum 8. Juni 1854 angefertigtes Geschenkautograph mit *Volksweisen* für Clara Schumann auf (Quelle AS₂),⁹ wo sie allerdings in stärker ausgearbeiteter Gestalt und anderer Reihenfolge erscheinen.

Da Brahms für die ungarischen Weisen in den beiden Sammlungen keine Texte notierte, dürfte er sie primär in instrumentaler Gestalt kennengelernt haben. Er selbst trug zwar wiederholt Ungarische Tänze auf dem Klavier vor,¹⁰ doch blieb deren Niederschrift wohl lange zweitrangig. Unbekannt ist, ob er die während der Konzertreise mit Reményi gespielten Klavierbegleitungen der „Ungarischen Lieder und Tänze“ überhaupt schriftlich fixierte. Bis spätestens Mitte Oktober 1858 hatte Brahms jedoch Ungarische Tänze für Klavier zu zwei Händen notiert. Denn im Herbst und Winter dieses Jahres führte Clara Schumann „Tänze in ungarischer Weise“ von Brahms aus einem heute verschollenen Manuskript auf, das er ihr zuvor zur Ansicht überlassen haben muß.¹¹ Wie Brahms später dem Verleger Jakob Melchior Rieter-Biedermann versicherte, hatten diese von

¹ Siehe Janka Szendrei, Dezső Legány, János Kárpáti, Melinda Berlász, Péter Halász, Bálint Sárosi und Irén Kertész Wilkinson: Artikel *Hungary*, in: *Grove, Second Edition 11*, S. 846–871, insbesondere S. 851 f. Siehe auch *Cai, Probleme*, S. 179 f.

² Siehe hierzu unter anderem *May 1905 I*, S. 91 f.; *May 1925 I/II*, S. 88; *Hofmann, Marginalien*, S. 238.

³ *Hofmann, Zeittafel*, S. 12–14; siehe auch *May 1905 I*, S. 95 f.; *May 1925 I/II*, S. 92; *Hofmann, Chronologie*, S. 22 ff.

⁴ Siehe zur Herkunft Joseph Joachims exemplarisch Beatrix Borchard: *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte*, Wien 2005, S. 74–77.

⁵ Zitiert nach *Kalbeck I/1*, S. 66.

⁶ Zählung gemäß *BraWV*, S. 743 f.

⁷ Das Manuskript mit Brahms' Schlußvermerk „Hannover April 1853“ und dem von Reményi ergänzten Titel „Magyar dalok!“ befindet sich in *D-Hs* (Signatur BRA: Aa8).

⁸ Siehe Quellenbeschreibung, S. 174, sowie Quellengeschichte und -bewertung, S. 177–180. Enthalten sind sie in einer autographen Sammlung, die in *BraWV* (S. 699–715) als Anh. Va Nr. 3 verzeichnet ist. Dieses Konvolut erweiterte Brahms über einen längeren Zeitraum hinweg. Konnte das darin festgehaltene Material einerseits – etwa dem Sammeln von Schmetterlingen oder Ähnlichem vergleichbar – ein Sammlerinteresse befriedigen und als Gedächtnisstütze dienen, ließ es sich andererseits für Kompositionen und Bearbeitungen nutzen.

⁹ Siehe Quellenbeschreibung, S. 174, sowie Quellengeschichte und -bewertung, S. 177–180. Brahms schenkte Clara Schumann die in *BraWV* (S. 697–699) als Anh. Va Nr. 2 verzeichnete Sammlung zum 44. Geburtstag Robert Schumanns (siehe u. a. *Litzmann II*, S. 319). Bereits am 2. Oktober 1853 hatte er im Hause Schumann „verschiedene sehr eigentümliche ungarische Volkslieder“ vorgespielt (Clara Schumanns Tagebucheintrag, ebenda, S. 281 f.).

¹⁰ Siehe S. XV f.

¹¹ Die erste dieser Aufführungen ist für den 15. Oktober 1858 belegt; siehe hierzu S. XV; vgl. auch *BraWV*, S. 661 (Anh. IIa Nr. 16), dort irrtümlich: 14. Oktober. Möglicherweise wurde Brahms durch Clara Schumann angeregt, ungarische Tänze niederzuschreiben. Als Antwort auf einen verschollenen Brief Clara Schumanns aus Pest (Budapest) schrieb er am 26. Februar 1856 aus Düsseldorf: „Recht erfreut habe ich mich [...], daß Sie die Zigeuner gehört. Das wünsche ich mir lange! Da wollt' ich studieren, behalten und notieren! [...] Von Reményi konnte ich nicht das Rechte lernen, er brachte zuviel Lüge hinein.“ (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. [178–]179 f.). Clara Schumann hatte in diesem Zusammenhang über die „Zigeuner“ in ihr Tagebuch notiert: „überwältigend, rührend, diese Kinder der Natur musizieren zu hören [...] und dann dieses wunderbare Improvisieren und immer Zusammenfinden! [...] Wieviel mußte ich an Johannes dabei denken, wie hätte Den das entzückt!“ (*Litzmann II*, S. [401–]402).

Clara Schumann solistisch vorgetragenen Tänze allerdings nichts mit seiner späteren Sammlung WoO 1 (für Klavier zu vier bzw. zwei Händen) zu tun: „In den ‚Ungarischen‘, die jetzt herauskommen sollen [= für Klavier zu vier Händen], ist nicht eine Note von denen, die früher Frau Schumann hatte und öffentlich spielte. Diese waren wirklich von mir komponiert; jene neuen sind Ungarische National-Melodien, von mir nur gesetzt.“¹²

Wann genau Brahms „jene neuen“ *Ungarischen Tänze* WoO 1 Nr. 1–10, die er zunächst für Klavier zu vier Händen konzipierte, niederschrieb, ist unbekannt. Einem Bericht Kalbecks zufolge bot er zwar anlässlich seiner Konzerte in Pest (Budapest) am 22. und 26. April 1867¹³ dem Verlag Rózsavölgyi és Társa Ungarische Tänze zum Druck an.¹⁴ Doch welche Tänze Brahms publizieren wollte und in welcher Gestalt sie zu diesem Zeitpunkt vorlagen, ist unklar.¹⁵ Der Umstand, daß der Verlagsteilhaber Johann Nepomuk Dunkl eine Publikation ablehnte,¹⁶ könnte Brahms möglicherweise erst dazu bewogen haben, die Tänze WoO 1 Nr. 1–10 für Klavier zu vier Händen zu konzipieren, zumal sie sich in dieser Gestalt nicht nur für professionelle Interpreten, sondern auch für Amateure im privaten Bereich eigneten.

Im Herbst 1868 muß Brahms sein Manuskript mit den älteren zweihändigen Ungarischen Tänzen, aus dem Clara Schumann zuvor mehrfach öffentlich musiziert hatte, zurückgefordert haben. Doch die Freundin antwortete am 15. Oktober: „Deine ungarischen Tänze habe ich aber schon längst nicht mehr, auch sonst nichts Ungarisches, die hast Du mir vor Jahren ’mal abverlangt und nie wiedergegeben, was mir schon oft recht leid getan – ich spielte sie immer so gern.“¹⁷ Wann er die Tänze von Clara Schumann schon einmal erbeten hatte, läßt sich nicht ermitteln. Vermutlich hat Brahms alle Niederschriften vernichtet, da er im Januar 1869 an Rieter-Biedermann schrieb: „es gibt in der Welt kein Exemplar mehr!“¹⁸ Doch deutet seine Anfrage an die Freundin darauf, daß er sich spätestens im Herbst 1868 mit der ersten Serie *Ungarischer Tänze* WoO 1 Nr. 1–10 (für Klavier zu vier Händen) beschäftigte. Als Brahms seinem Verleger Simrock schließlich am 6. Dezember die *Ungarischen Tänze* für Klavier zu vier Händen ankündigte, stellte er zugleich eine zweihändige Fassung in Aussicht.¹⁹

Nachdem die *Ungarischen Tänze* Nr. 1–10 für Klavier zu vier Händen ca. Anfang März 1869²⁰ ohne Opuszahl²¹ erschienen waren, muß Simrock wegen der von Brahms angekündigten zweihändigen Fassung nachgefragt haben. Denn der Komponist antwortete im Dezember 1869: „Die Ungarischen kann ich nicht gut leicht aufschreiben. Es sind meistens Konzertstücke und einige an Tausig zu empfehlen.“²² Dennoch nahm er die Arbeit auf, wie er im April 1870 Simrock berichtete: „Apropos ‚Schreibtisch‘, habe ich an diesem versucht, von den Ungarischen für 2 Hände zu schreiben. Es ist das eine üble Arbeit. Einige spiele ich allein, jedoch so frei – in jeder Beziehung, daß man schwer aufschreiben kann. Andere habe ich so entschieden 4 händig gesetzt, daß ich

– ditto. Doch sollen sie werden.“²³ Vom September 1871 stammt ein Brahmsches Albumblatt mit dem zweihändig notierten Beginn von WoO 1 Nr. 3.²⁴ Doch erst Ende 1871 reichte Brahms dem Verlag schließlich die in vielen kompositorischen Details von der vierhändigen Fassung abweichende autographe Stichvorlage der zweihändigen Fassung ein.²⁵ Noch während der Drucklegung bekräftigte Brahms gegenüber Simrock am 3. Februar 1872: „Was man so lange und wild bloß gespielt hat, ist un bequem aufzuschreiben, und es sollte so praktisch wie möglich sein.“²⁶

Im März 1880 kündigte Brahms gegenüber Simrock eine zweite Serie *Ungarischer Tänze* für Klavier zu vier Händen an.²⁷ Der Verleger muß diesmal wegen einer zweihändigen Fassung bereits gedrängt haben, als sich die Tänze WoO 1 Nr. 11–21 noch im Druck befanden.

¹² Brief vom 19. Januar 1869 (*Briefwechsel XIV*, S. [167–]168). Daß die von Clara Schumann 1858 gespielten Ungarischen Tänze nicht mit WoO 1 Nr. 1–10 in Verbindung standen, bestätigt auch ihr Brief an Brahms vom 9. Dezember 1858. Darin erklärte sie die verhaltene Reaktion des Pester Publikums auf die von ihr dort im November 1858 gespielten Brahmschen Tänze folgendermaßen: „gewiß lag der Fehler am Publikum selbst, wenn sie ihnen nicht den erwarteten Eindruck machten, weil sie ungarische bekannte Melodien zu hören hofften.“ (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 231 [f.]). Siehe auch S. XV mit Anmerkung 37.

¹³ Siehe zu den Konzerten *Hofmann, Zeittafel*, S. 78 und 80.

¹⁴ *Kalbeck I/1*, S. 68.

¹⁵ Siehe hierzu auch S. XV.

¹⁶ Gemäß *Kalbeck I/1*, S. 68. Allerdings finden sich weder in den erhaltenen Briefen, die Brahms 1867 an Dunkl richtete, noch in den gedruckten Erinnerungen Johann Nepomuk Dunkls Anhaltspunkte hierfür (siehe *Gádor/Ebert*, S. 8–20 [Brahms’ Briefe von ca. Februar, Anfang und Ende März, vom 16. April sowie von Anfang und Mitte Oktober 1867] sowie *Dunkl*).

¹⁷ *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 597–601, hier S. 600.

¹⁸ Brief vom 19. Januar 1869 (*Briefwechsel XIV*, S. [167–]168).

¹⁹ *Briefwechsel IX*, S. 60 f., siehe auch *Simrock-Brahms Briefe*, S. 45 (Simrocks Antwort vom 9. Dezember 1868), sowie unten S. XVII. Für ausführliche Informationen zur Entstehung der *Ungarischen Tänze* WoO 1 Nr. 1–10 für Klavier zu vier Händen siehe den Band „Werke für Klavier zu vier Händen“, Serie III, Band 3.

²⁰ *Simrock, Verzeichnis*, S. 148; *Deutsch, First Editions*, S. 265; siehe auch *Signale*, Jg. 27, Nr. 21 (1. März 1869), S. 334; vgl. dagegen *Hofmann, Erstdrucke* (S. 271) sowie *BraWV* (S. 501), jeweils mit Erscheinungsmonat Februar.

²¹ An seinen Verleger Simrock schrieb Brahms während der Drucklegung der vierhändigen *Ungarischen Tänze* WoO 1 Nr. 1–10: „Opuszahl is nich. Da ich bei Ähnlichem (Kinderlieder, Volkslieder usw.) auch keine habe. Auch da ich schon selbst Ungarische fabriziert hatte, die als verloren gegangene von Freunden zitiert werden, aber diese Bastarde nicht als legitim aufkommen lasse.“ (Brief vom Februar 1869, *Briefwechsel IX*, S. 64 [f.]).

²² Ebenda, S. 90–92, hier S. 91. Brahms’ Hinweis auf den Pianisten Carl Tausig zielt zweifellos auf die spieltechnischen Schwierigkeiten der zweihändigen Fassung. Möglicherweise bezog er sich zugleich ironisch auf Tausigs *Ungarische Zigeunerweisen* für Klavier zu zwei Händen, die im Mai 1867 im Verlag von Bartholf Senff in Leipzig erschienen waren (siehe *Signale*, Jg. 25, Nr. 28 [23. Mai 1867], S. 488).

²³ *Briefwechsel IX*, S. 93 f.

²⁴ Siehe Quellenbeschreibung, S. 174.

²⁵ Siehe S. XVII.

²⁶ *Briefwechsel IX*, S. 114 f.

²⁷ *Briefwechsel X*, S. 143 f. Im Oktober 1874 hatte der Simrock-Verlag bereits Brahms’ Orchesterfassung der *Ungarischen Tänze* WoO 1 Nr. 1, 3 und 10 publiziert.

Denn während Brahms auf die Korrekturfahnen wartete, beschwichtigte er Simrock am 6. Juni 1880: „Mit den Arrangements der Ungarischen übereilen Sie es doch nicht gar zu sehr! Sobald sie kommen, werde ich rasch sehen, ob ich sie zweihändig setzen mag.“²⁸ Am 22. Juni ergänzte er skeptisch: „Und wegen Arrangements sehen Sie dann zu. [Robert] Keller macht sie doch facile und agréable; so wäre ja später etwa mein eigenes nicht überflüssig – aber hat man sich denn um die vorigen zu zwei Händen irgend gekümmert? Und die waren eigentlich zweihändig, während die neuen einen feinen vierhändigen Schick haben.“²⁹ Schließlich trat Brahms die Arbeit jedoch an Theodor Kirchner ab.³⁰

Frühe Aufführungsgeschichte und Rezeption

Ob Brahms während seiner Reise mit Reményi im Frühjahr 1853 oder in den folgenden Jahren Ungarische Tänze als Solist öffentlich vortrug, ist nicht belegt.³¹ Am 15. Oktober 1858 spielte jedoch Clara Schumann in Düsseldorf „ungarische Tänze“ von Brahms aus dem „Manuscript“,³² ebenso „Tänze in ungarischer Weise“ am

28. November in Pest und am 17. Dezember 1858 in Wien.³³ Hierbei handelte es sich um heute verschollene Tänze für Klavier zu zwei Händen, die Brahms vor den *Ungarischen Tänzen* WoO 1 Nr. 1–10 komponierte und deren Manuskript er schließlich von der Freundin zurückforderte.³⁴ Bezeichnenderweise kamen sie sowohl in Düsseldorf³⁵ als auch in Wien besser an als in Pest.³⁶ Clara Schumann meinte am 9. Dezember 1858 hierzu: „ge- wiß lag der Fehler am [Pester] Publikum selbst [...], weil sie ungarische bekannte Melodien zu hören hofften.“³⁷

Im April 1867 führte Brahms in Pest selbst Ungarische Tänze auf,³⁸ erzielte jedoch ähnlich wie zuvor Clara Schumann offenbar keinen Erfolg.³⁹ Um welche Tänze es sich hierbei handelte, läßt sich nicht eindeutig rekonstruieren. Doch da Brahms unter anderem eine „Improvisation über den Luise-Czárdás“⁴⁰ vortrug, der für seinen *Ungarischen Tanz* WoO 1 Nr. 8 Vorlage war, dürften es bereits Tänze aus WoO 1 in freiem solistischem Vortrag gewesen sein. Im folgenden Jahr 1868 trug Brahms am 7. November in Bremen⁴¹ und am 11. und 15. November in Hamburg „Ungarische Weisen“ vor.⁴² Da die *Ungarischen Tänze* WoO 1 Nr. 1–10 für Klavier zu vier Händen zu diesem Zeitpunkt kurz

²⁸ Ebenda, S. 150 (f.).

²⁹ Ebenda, S. (151–)152; vgl. S. (154–)155. Simrock hatte 1876 eine von Robert Keller angefertigte erleichterte Bearbeitung von WoO 1 Nr. 1–10 für Klavier zu zwei Händen publiziert. Eine entsprechende Bearbeitung Kellers von WoO 1 Nr. 11–21 erschien 1881.

³⁰ Siehe Brahms' Brief an Simrock vom 8. September 1880 (ebenda, S. 156). Zunehmend deutlich mißbilligte er, daß Simrock die Bearbeitungen vornehmlich unter verkaufstaktischen Aspekten betrachtete. So schrieb Brahms am 2. Oktober 1880 ungehalten an Simrock: „Die zwei- und achthändigen Arrangements wünsche ich aber nicht im geringsten zu sehen – sie werden schon gut sein. Wozu nur diese Eile immer mit all den verfl[uchten] Arrangements. [...] So sehen Sie nicht ein, daß ein gutes vierhändiges Stück nicht auf Kommando auch was gutes anderes werden kann. [...] Kirchner wird's Ihnen wohl machen, aber ich glaube immer, es ist besser, Sie warten noch ein wenig – er, ich oder ein anderer geht vielleicht von selbst und aus Liebhaberei daran.“ (ebenda, S. 156–158, hier S. 157). Siehe hierzu auch *Cai, Probleme*, S. 184.

³¹ Clara Schumanns Tagebucheintragen vom 31. Mai und 5. Juni 1854 zufolge tat er dies immerhin in privatem Rahmen (*Litzmann II*, S. 318 f.). Der Verleger Johann Nepomuk Dunkl berichtete etwa aus der Zeit um 1863/64: „Unvergesslich bleibt mir jener Abend in Folge eines Wettstreites zwischen Brahms und Tausig. Es handelte sich nämlich darum, wer von beiden mehr Strauß'sche und Lanner'sche Tänze auswendig wisse. Sodann mußte Brahms mit ungarischen Melodien dem unversiegbaren Quell seines Gedächtnisses freien Lauf lassen.“ (*Dunkl*, S. 52).

³² *Signale*, Jg. 16, Nr. 45 (Oktober 1858), S. 423; *NZfM*, [Jg. 16], Bd. 49, Nr. 19 (5. November 1858), S. 206; vgl. *Litzmann III*, S. 621. In ihrem Brief an Brahms vom 8. November 1858 rechtfertigte sich Clara Schumann dafür, daß sie den Freund nicht vorher über diese Aufführung in Kenntnis gesetzt hatte, und fügte hinzu: „Ich denke sie in Wien und Pest auch zu spielen, nur bin ich nicht ganz einig, ob alle, oder ohne den in C moll? Ich ließ letzteren in Düsseldorf weg, doch kam mir's etwas kurz vor. Dann nannte ich sie ‚ungarische Tänze‘. Soll ich das auch dort? oder ‚Tänze in ungarischem Stile?‘“ (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. [227–]229, vgl. S. 228 mit Anmerkung 4; dort irrtümlich mit dem 14. Oktober als Konzertdatum).

³³ Siehe Clara Schumanns Programm-Sammlung im Robert-Schumann-Haus Zwickau (*D-Zsch*), Archiv-Nr.: 10463, Nr. 486 und 491; vgl. Clara Schumanns Briefe vom 8. November sowie 9. und 20. Dezember 1858 (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. [227–]229, S. 231[–233], S. 233–239, hier S. 236). In einem Schreiben an Julius Otto Grimm

vom Dezember 1858 berichtete Brahms in diesem Zusammenhang: „Meine ungarischen Tänze standen einmal [...] als Bengalische angezeigt“. (*Briefwechsel IV*, S. [85–]86; vgl. hierzu auch eine Notiz in: *NZfM*, [Jg. 16], Bd. 49, Nr. 24 [10. Dezember 1858], S. 266).

³⁴ Siehe oben S. XIV.

³⁵ Siehe *Signale*, Jg. 16, Nr. 45 (Oktober 1858), S. 423: „Die [...] höchst charakteristischen und originellen Tänze [...] zündeten wahrhaft beim Publicum [...]“.

³⁶ Siehe Clara Schumanns Brief an Brahms vom 20. Dezember 1858 aus Wien (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 233–239, hier S. 236): „Deine Tänze gefielen weit mehr hier als in Pest.“

³⁷ Ebenda, S. 231(–233). Da sie zudem schrieb: „Mit den ungarischen Tänzen hast Du unrecht, rhythmisch sind sie es doch sehr, das sagten mir auch selbst Ungarn [...]“, muß sie sich auf einen nicht dokumentierten Einwand von Brahms bezogen haben (möglicherweise seine Reaktion auf ihren Brief vom 8. November; siehe Anmerkung 32). Siehe auch S. XIII f.

³⁸ Dabei handelte es sich um die Zugabe, die Brahms in seinem Pester Konzert vom 22. April 1867 gab. Der *Pester Lloyd* (Jg. 1867, Nr. 97 [24. April 1867]) teilte lediglich mit, daß Brahms nach dem offiziellen Programm „noch Weiteres“ spielte (zitiert nach *Gádor/Ebert*, S. [36–]38). Der Zeitschrift *Pesti Napló* (Jg. 1867, Nr. 4, S. 24) zufolge „bedankte“ sich Brahms für den „Applaus ohne Ende [...] mit dem Vortrag einiger ungarische[r] Lieder.“ (zitiert nach *Koch*, S. 24).

³⁹ Kalbeck bemerkte hierzu: „Die Ungarn aber wiesen die Germanisierung ihrer Nationalmelodien mit Protest zurück“ (*Kalbeck II/1*, S. 68). Clara Schumann hatte hingegen prognostiziert: „[...] welch ein Enthusiasmus im Publikum, wenn Du ihnen einen Ungarischen zugibst!“ (Brief vom 26. April 1867 [*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 558–561, hier S. 559]).

⁴⁰ Gemäß der Zeitschrift *Zenészet Lapok*, Jg. 1867, S. 465–469 (zitiert nach Wolfgang Ebert: *Brahms in Ungarn. Nach der Studie „Brahms Magyarorságon“ von Lajos Koch*, in: *Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 37 [1986], S. 103–163, hier S. 143).

⁴¹ *Hofmann, Chronologie*, S. 113; siehe auch *Signale*, Jg. 27, Nr. 2 (Januar 1869), S. 27 (ohne Angabe des Konzertdatums): „Als Zugabe“ spielte Brahms „eigene Transcriptionen über ungarische Tanzweisen“.

⁴² Siehe *NZfM*, Bd. 64 [= Jg. 31], Teil II, Nr. 49 (27. November 1868), S. 425 (nur mit dem Hinweis auf das Konzert am 11. November 1868); *AmZ*, Jg. 3, Nr. 48 (25. November 1868), S. 383 (Beginn der Konzertkritik in Nr. 47 [18. November 1868], S. 375); *Signale*, Jg. 26, Nr. 50 (19. November 1868), S. 1031.

vor der Drucklegung standen, ist anzunehmen, daß er in diesen Konzerten die neuen, für den Druck vierhändig gesetzten Tänze bzw. Teile daraus in einer solistischen zweihändigen Version spielte.⁴³

Am 1. November 1868 musizierte Brahms mit Clara Schumann Ungarische Tänze für Klavier zu vier Händen erstmals vor Publikum bei einer Gesellschaft in Oldenburg.⁴⁴ Bereits hier zeichnet sich die außerordentlich erfolgreiche Resonanz⁴⁵ der vierhändigen *Ungarischen Tänze* WoO 1, insbesondere von Nr. 1–10, ab.⁴⁶ Brahms spielte weiterhin *Ungarische Tänze* auch als Solist, so am 20. Februar und 2. März 1869 in Wien⁴⁷ sowie am 15. März 1869 erneut in Pest.⁴⁸

Bedingt durch das Genre und die primär hausmusikalische Ausrichtung der vierhändigen Tänze, läßt sich weder für die vier- noch für die zweihändigen *Ungarischen Tänze* WoO 1 Nr. 1–10 eine offizielle Uraufführung nachweisen. Zudem wurden öffentlich eher einzelne Tänze oder eine Auswahl aufgeführt. Auch nachdem 1872 Brahms' zweihändige Fassung erschienen war, kam meist die vierhändige Fassung zu Gehör. Dies dürfte vor allem daran gelegen haben, daß die zweihändige Fassung große spieltechnische Anforderungen stellt. So lassen sich während der ersten Jahre nach dem Erscheinen der zweihändigen Fassung nur wenige solistische Aufführungen *Ungarischer Tänze* belegen.⁴⁹

Wie groß die Resonanz auf Brahms' *Ungarische Tänze* WoO 1 Nr. 1–10 war, belegen nicht zuletzt die zahlreichen Erstdruck-Auflagen der vierhändigen Fassung. Doch auch die zweihändige Fassung erschien in einer

Reihe von Auflagen.⁵⁰ Bemerkenswert ist ebenfalls die außergewöhnlich hohe Anzahl der zu Brahms' Lebzeiten erschienenen Fremdbearbeitungen.⁵¹ Waren diese einerseits eine bedeutende Einnahmequelle für den Simrock-Verlag, zeugen sie zugleich von den vielfältigen hausmusikalischen Aktivitäten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Zur frühen Rezeption der *Ungarischen Tänze*, zumal der ersten Serie WoO 1 Nr. 1–10, gehören allerdings auch verschiedene Plagiatsstreitigkeiten.⁵² Noch vor der Drucklegung der *Ungarischen Tänze* WoO 1 Nr. 1–10 für Klavier zu vier Händen hatte Brahms gegenüber seinem Verleger zwar betont: „Es sind übrigens echte Pußta- und Zigeunerkinde. Also nicht von mir gezeugt, sondern nur mit Milch und Brot aufgezogen.“⁵³ Entsprechend stand im Titel des Erstdruckes, daß die *Tänze* von ihm „gesetzt“ seien.⁵⁴ Dennoch beanspruchten etwa Brahms' früherer Duopartner Reményi und der Dirigent und Komponist Kéler Béla (1820–1882) die Urheberschaft einiger Tänze,⁵⁵ und auch der Verlag Rózsavölgyi erhob Ansprüche.⁵⁶ Fritz Simrock zog Brahms darüber hinaus ab 1876 in einen Rechtsstreit mit dem Verlag André hinein. Der Offenbacher Verlag hatte zehn *Ungarische Tänze op. 175* für Klavier zu zwei Händen des Pianisten und Komponisten Wilhelm Kuhe (1823–1912) veröffentlicht, die nach Simrocks Ansicht nach Brahms' Modell gestaltet waren.⁵⁷

Ein einzigartiges Rezeptionsdokument stellt die von Brahms am 2. Dezember 1889 im Hause Fellingner in Wien eingespielte Phonogramm-Aufnahme dar,⁵⁸ durch

⁴³ Siehe *NZfM*, Bd. 64 [= Jg. 31], Teil II, Nr. 49 (27. November 1868), S. 425; *Signale*, Jg. 26, Nr. 50 (19. November 1868), S. 1031: Hier ist jeweils von „Ungarischen Weisen“ die Rede, die Brahms „übertragen“ habe. Entsprechend *Signale*, Jg. 27, Nr. 2 (Januar 1869), S. 27, mit dem Hinweis auf Brahms' „Transcriptionen“. Dies deckt sich mit Brahms' eigener Aussage über die 1869 bei Simrock publizierten vierhändigen Tänze WoO 1 Nr. 1–10: „[...] jene neuen sind Ungrische National-Melodien, von mir nur gesetzt.“ (*Briefwechsel XIV*, S. [167–]168).

⁴⁴ *Litzmann III*, S. 224 f. Siehe auch *Dietrich*, S. 55 (dort irrtümlich mit der Jahresangabe 1866).

⁴⁵ Clara Schumann schrieb am 1. November 1868 in ihr Tagebuch: „Heute Abend war Gesellschaft bei Herrn von Bolieu (Beaulieux?) wo wir, Johannes und ich die wundervollen ungarischen Tänze spielten und mit Lorbeeren und Toasten gefeiert wurden“ (*Litzmann III*, S. 224 f.). Siehe auch *Dietrich*, S. 55.

⁴⁶ Siehe exemplarisch die Rezensionen von Hermann Deiters in: *AmZ*, Jg. 4, Nr. 14 (7. April 1869), S. 108 f., und von Louis Köhler in: *Signale*, Jg. 27, Nr. 63 (22. November 1869), S. 997. Kalbeck wies darauf hin, daß Brahms erst durch seine *Ungarischen Tänze* wirklich populär geworden sei (*Kalbeck II/1*, S. 63). Für ausführliche Angaben zur Rezeption der vierhändigen *Ungarischen Tänze* WoO 1 siehe den Band „Werke für Klavier zu vier Händen“, Serie III, Band 3.

⁴⁷ Zum Konzert vom 20. Februar siehe *Signale*, Jg. 27, Nr. 21 (1. März 1869), S. 330, und Nr. 22 (4. März 1869), S. 342. Über Brahms hieß es hier, daß „ein Zigeuner-Orchester unter seinen Fingern aufzuleben“ schien (ebenda, S. 330). Zu beiden Wiener Konzerten, in denen die *Ungarischen Tänze* „besonders ansprachen“, siehe *AmZ*, Jg. 4, Nr. 12 (24. März 1869), S. 93.

⁴⁸ *Hofmann, Chronologie*, S. 118; siehe auch *Koch*, S. 22, sowie Isabelle Emerson: *Brahms in Budapest. Concerts of 1867 and 1869*, in: *The Piano Quarterly*, Bd. 36, Nr. 143 (1988), S. 29–34, insbesondere S. 32.

⁴⁹ Zu Aufführungen durch Brahms siehe insbesondere *Hofmann, Chronologie*, passim. Brahms' Plan, in seinem Breslauer Konzert vom 2. Januar 1875 „Ungrische“ zu spielen (Brahms' Brief an Bernhard Scholz vom 16. Dezember 1874 [*Briefwechsel III*, S. (196–)197]), zerschlug sich offenbar. Darüber hinaus berichtete Fritz Simrock zum Beispiel in seinem Brief an Brahms vom 22. Februar 1873 über eine Gesellschaft am 19. Februar: „[...] in Bremen entpuppte sich [Max] Bruch urplötzlich als Klavierspieler, trug etliche Ihrer Ungarischen (alles zweihändig) [...] ganz famos [...] vor [...]“ (*Simrock-Brahms Briefe*, S. 56 [f.]). In einer Matinée des Magdeburger Musikfestes im Frühjahr 1874 spielte Karl Heinrich Barth als Solist einen *Ungarischen Tanz* (*NZfM*, Bd. 70 [= Jg. 37], Teil I, Nr. 25 [19. Juni 1874], S. 248).

⁵⁰ Siehe hierzu Quellengeschichte und -bewertung, S. 173 ff.

⁵¹ Großer Beliebtheit erfreute sich dabei die im Herbst 1871 im Simrock-Verlag erschienene Bearbeitung für Violine und Klavier von Joseph Joachim.

⁵² Siehe hierzu ausführlich den Band „Werke für Klavier zu vier Händen“, Serie III, Band 3.

⁵³ Brahms' Brief vom 6. Dezember 1868 (*Briefwechsel IX*, S. [60–]61).

⁵⁴ Vgl. Brahms' Brief vom 2. Januar 1869 (ebenda, S. 61–63, hier S. 62); siehe auch Quellengeschichte und -bewertung, S. 179.

⁵⁵ Siehe hierzu vor allem *Kalbeck II/1*, S. 63–68.

⁵⁶ Siehe Brahms' Brief an Simrock vom 1. Juni 1876 (*Briefwechsel IX*, S. 223 f.).

⁵⁷ Siehe hierzu insbesondere Simrocks Schreiben vom 24. März 1876 (*Simrock-Brahms Briefe*, S. 75–77) und Brahms' erste Antwort vom 26. März 1876 (*Briefwechsel IX*, S. 215) sowie die sich daran anschließende Korrespondenz. Siehe auch *Kalbeck III/1*, S. 141–146.

⁵⁸ Siehe u. a. die CD-Produktion *Brahms spielt Klavier, aufgenommen im Hause Fellingner 1889*, Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv: Historische Stimmen aus Wien, Vol. 5, hrsg. von Dieter Schüller (OEA W PHA CD 5), Wien 1997.

die ein vom Komponisten gespieltes Fragment des *Ungarischen Tanzes* WoO 1 Nr. 1 überliefert ist.⁵⁹

Publikationsgeschichte

Als Brahms seinem Verleger Fritz Simrock am 6. Dezember 1868 die *Ungarischen Tänze* WoO 1 Nr. 1–10 für Klavier zu vier Händen brieflich ankündigte, schrieb er bereits, daß sie „auch wohl 2 händig“ erscheinen sollten.⁶⁰ Die autographe Stichvorlage der vierhändigen Tänze sandte er aus Wien am 2. Januar 1869 an den Simrock-Verlag ab, nicht ohne auf die zweihändige Fassung und eine spätere Fortsetzung hinzuweisen:

„Ferner lege ich 2 Hefte Ungarische bei. Wohl der praktischste Artikel, den ich unpraktischer Mensch liefern kann. Der Titel lautet: Ungarische Tänze für das Pianoforte zu 4 Händen gesetzt von J. B. Seinerzeit kann unten bemerkt werden: ‚Ausgabe für das Pianoforte zu 2 Händen‘. Oder ein besonderer Titel? 1–5 erstes, 6–10 zweites Heft. Es darf eingerichtet werden, daß auf den Titel auch ein 3tes und 4tes Heft kommen kann. Einstweilen wünschte ich diese Heftordnung, später könnte namentlich die 2 händige einzeln kommen. Als Honorar wünsche ich 40 Friedrichsdors für das Heft und würde für die 2 händigen auch nicht gern anders wünschen. Es ist hier jetzt jedes einzelne ein praktisches Konzertstück.“⁶¹

Am 22. Februar 1869 schickte Brahms den Korrekturabzug und einen Brief mit Anmerkungen an Simrock zurück.⁶² Schließlich erschienen die vierhändigen *Ungarischen Tänze* Nr. 1–10 ca. Anfang März 1869 in einer Auflage von 200 Exemplaren.⁶³

Über die Drucklegung der zweihändigen Fassung ist nur wenig bekannt.⁶⁴ Erst gegen Mitte Dezember 1871 schrieb Brahms an Simrock:⁶⁵

„Wie stehe ich da! Zu welchen Hoffnungen berechtigt es, wenn ich die Ungarischen nicht einmal wenigstens zu Weihnacht schicke! Ich wollte erinnert haben, daß es praktisch sein möchte, den Stich danach einzurichten, daß die einzelnen Nummern gegeben werden können, denn wir müssen auf neue Tausige hoffen, die sie beliebt machen. Ferner möchte ich um einen exemplarmäßigen Abzug zur Revision bitten, damit ich sie alsdann o[r]dentlich genau spielen und ansehen kann.“⁶⁶

Demnach schickte Brahms mit diesem Schreiben die Stichvorlage der zweihändigen Fassung an den Verlag. Am 17. Dezember diskutierte er Einzelheiten der Publikation: „Die Ungarischen gäben wohl zusammen ein gar zu starkes Heft? Mir ist’s aber einerlei. Nur meine ich, man sollte sich auf ein und das andere Favorit richten.“⁶⁷ Aus Hamburg bestätigte er dem Verleger am 3. Februar 1872: „Ich bekam soeben die Korrektur der Ungarischen.“⁶⁸ Doch lag ihm nicht der gewünschte exemplarmäßige Abzug vor, da er schrieb:

„Nun hatte ich aber seinerzeit recht sehr gebeten, mir einen exemplarmäßigen Abzug zu schicken, damit ich die Geschichte besser am Klavier betrachten und bessern kann. [...] Würde es Sie nicht zu lange aufhalten, wenn Sie mir noch einen Abzug besorgen? Nützlich wäre es. [...] Ich bleibe also fürs erste hier, und hoffentlich besorgen Sie mir den gewünschten Abzug, der dann sehr schnell expediert werden soll.“⁶⁹

Ob Brahms den gewünschten exemplarmäßigen Abzug tatsächlich erhielt, ist unklar. Doch noch im selben Mo-

⁵⁹ Siehe hierzu *Klänge um Brahms. Erinnerungen von Richard Fellingner. Neuauflage mit Momentaufnahmen von Maria Fellingner*, hrsg. von Imogen Fellingner, Mürrzuschlag 1997, S. 80–84, sowie exemplarisch Robert Pascall: „Machen Sie es wie Sie es wollen, machen Sie es nur schön“. *Wie wollte Brahms seine Musik hören?*, 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. 26 f. (mit weiterführenden Literaturhinweisen); W. Wayt Gibbs: *Making Wavelets. New math resurrects Brahms and compacts computer data*, in: *Scientific American*, Juni 1993, S. 137 f.

⁶⁰ Brahms schrieb an Simrock: „Die ungarischen Tänze hatte ich Ihnen zugedacht – obwohl Herr Rieter einiges seufzen wird, der mich oft welche spielen hörte und darum bat.“ (*Briefwechsel IX*, S. 60 f., siehe auch Simrocks Antwort vom 9. Dezember [*Simrock-Brahms Briefe*, S. 45]). Wie Brahms’ beschwichtigender Brief an den Verleger Jakob Melchior Rieter-Biedermann vom 19. Januar 1869 zeigt, hatte dieser tatsächlich auf Ungarische Tänze spekuliert (*Briefwechsel XIV*, S. 167 f.).

⁶¹ *Briefwechsel IX*, S. (61–)62 f. Der Brief überschneidet sich mit Simrocks Anfrage vom 2. Januar 1869, ob Brahms ihm nicht die „Ungarischen Tänze, 4 u. 2 mains“ zuschicken wolle (*Simrock-Brahms Briefe*, S. 46). Simrock rechnete demnach zu diesem Zeitpunkt noch damit, daß Brahms ihm die Tänze sogleich auch in der Fassung für Klavier zu zwei Händen liefern werde.

⁶² Siehe *Briefwechsel IX*, S. 65 f. (dort irrtümlich mit dem Datum: 13. Februar, korrigiert nach Briefmanuskript [Privatbesitz, Paris]).

⁶³ *Signale*, Jg. 27, Nr. 21 (1. März 1869), S. 334; *Simrock-Brahms Briefe*, S. 48 f. (Simrocks Schreiben an Brahms vom 25. Februar 1869). Für ausführliche Informationen zur Drucklegung der *Ungarischen*

Tänze WoO 1 Nr. 1–10 für Klavier zu vier Händen siehe den Band „Werke für Klavier zu vier Händen“, Serie III, Band 3.

⁶⁴ Als sich Brahms in Baden-Baden aufhielt, fragte Simrock am 26. September 1871: „Die Ungarischen Tänze sind im Druck – soll ich Ihnen nach dort oder nach Wien senden?“ (*Simrock-Brahms Briefe*, S. 51 [f.]). Margit L. McCorkle vermutete, daß Simrock nicht den Druck, sondern den Stich der zweihändigen Fassung meinte, und Brahms also die Stichvorlage bereits eingereicht hatte (*BraWV*, S. 499; vgl. *Simrock-Brahms Briefe*, S. [51–]52 mit Anmerkung 6). Da der Verleger jedoch fragte, wohin er die für Brahms bestimmten Exemplare senden solle, muß es sich vielmehr um Joseph Joachims im Herbst 1871 in zwei Heften erschienene Bearbeitung für Violine und Klavier gehandelt haben. Daß Brahms diese tatsächlich wenig später erhielt, geht aus seinem auf „Okt: 71.“ datierten Brief an Joachim hervor: „Einstweilen u. bis ich sie von Dir höre macht mir der Anblick der Ungarischen [...] große Freude [...]“ (nicht in *Briefwechsel VI* enthalten, vor dem 16. Oktober, zitiert nach Briefmanuskript in *D-Zsch*).

⁶⁵ In *Briefwechsel IX*, S. 109 f., ist das Schreiben irrtümlich auf den 12. November datiert. Während es sich bei der Datierung auf November statt Dezember um einen Lese- bzw. Druckfehler handelt, muß offen bleiben, ob dies auch auf die Tagesangabe zutrifft (letzter Nachweis des derzeit unzugänglichen Briefmanuskriptes: Bernard Oger und Etienne Dumont, Katalog zur Auktion vom 6.–9. November 1996, Paris 1996, Nr. A 7, S. 19).

⁶⁶ *Briefwechsel IX*, S. 109 f. Brahms Hinweis auf „neue Tausige“ bezieht sich auf den Pianisten Carl Tausig, der am 17. Juli 1871 gestorben war.

⁶⁷ Ebenda, S. 110 f.

⁶⁸ Ebenda, S. 114 (f.).

⁶⁹ Ebenda, S. 114 f. Vgl. ebenda, S. 109 f.

nat erschienen die zweihändigen *Ungarischen Tänze* WoO 1 Nr. 1–10 in zwei Heften im Druck.⁷⁰ Gemäß seinem Taschenkalender erhielt Brahms 80 Friedrichsdors Honorar.⁷¹

51 Übungen WoO 6

Vor- und Entstehungsgeschichte

Eine gängige Verdienstmöglichkeit für Pianisten und Komponisten bestand im 19. Jahrhundert darin, Klavierunterricht zu erteilen. Sowohl für den Unterricht als auch für das unabhängige Studium entstanden vielfach Sammlungen von Fingerübungen. Mit Etüden, Studien oder anderen Stücken, die technische Problemstellungen einbinden, haben derartige Übungen kaum etwas gemein. Der bekannteste Komponist vor Johannes Brahms, der solche Klavierübungen veröffentlichte, war wohl Franz Liszt, dessen *Technische Studien für Piano-forte* 1886 im Verlag J. Schubert & Co. erschienen. Anders als Liszt wählte Brahms für seine schließlich 1893 publizierte entsprechende Sammlung den Titel „Übungen“, da er den Terminus „Studien“ unter anderem bereits für seine Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten für Klavier zu zwei Händen Anh. Ia Nr. 1 verwendet hatte.⁷²

Klavierübungen beschäftigten Brahms fast sein ganzes Leben lang. Durch das frühe Klavierstudium waren ihm grundlegende Strategien des Einsatzes von Übungen

fraglos vertraut. Eigene Fingerübungen, die er zunächst gelegentlich niederschrieb, zu einem großen Teil jedoch wohl ausschließlich im Gedächtnis behielt,⁷³ entwickelte er für verschiedenste Zwecke: für seine eigene pianistische Tätigkeit, für die Ausbildung von Schülern und dabei insbesondere für die Lösung individueller spieltechnischer Probleme sowie als praktische Hilfe für unterrichtende Freunde und Kollegen. Erst verhältnismäßig spät entschied er sich hingegen für eine Publikation.

Es liegt nahe, daß Brahms nach Bedarf Übungen erdachte und spielte, wenn er sich auf Konzertauftritte als Pianist vorbereitete.⁷⁴ Daß er seiner Klaviertechnik jedoch nicht stetig hohe Bedeutung beimaß, kann man einem Brief aus dem Jahre 1862 an den Dirigenten und Komponisten Albert Dietrich entnehmen: „mein Gedächtniß erlaubt mir viel, und die Finger kommen schon nach.“⁷⁵ Am 24. Januar 1879 gestand er hingegen in einem Brief an Joseph Joachim: „Dein herrliches Spiel aber hat doch etwas Konzertlust in mir geweckt. Ich möchte für nächstes Jahr meine Finger mehr in Ordnung bringen.“⁷⁶

Darüber hinaus dokumentieren Berichte ehemaliger Schüler, daß Brahms für seine Tätigkeit als Klavierlehrer⁷⁷ Übungen konzipierte. Minna Völckers etwa gab an: „Meine schwache Seite beim Spielen war immer ‚trillern‘. Brahms hatte solche Gabe zu lehren, daß ich es nach einigen Übungen bei ihm konnte.“⁷⁸ Über ihre Klavierstunden bei Brahms 1871 in Baden-Baden berichtete Florence May: „Denselben Tag fing er an, mich allmählich durch den ganzen Kursus technischer Ausbildung

⁷⁰ Siehe *Signale*, Jg. 30, Nr. 11 (20. Februar 1872), S. 174, und Nr. 14 (8. März 1872), S. 221 (hier jeweils: „Ungarische[...] Tänze von Johannes Brahms für Pianoforte solo gesetzt vom Autor“), sowie *NZfM*, Bd. 68 [= Jg. 35], Teil I (1. März 1872), Nr. 10, S. 106. Vgl. Clara Schumanns Brief an Brahms vom 27. Februar 1872: „Soeben habe ich mir Deine Ungarischen 2händig von Simrock ausgebeten“ (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. [7–]8). Zur späteren, von einem fremden Herausgeber überarbeiteten Prachtausgabe (im *BraWV* [S. 502] als „Zweite Ausgabe“ bezeichnet) siehe den Kritischen Bericht, S. 179 f.

⁷¹ Original in A-Wst; siehe *Orel*, S. 536. Als Simrock am 6. Januar 1869 für die Zusendung der autographen Stichvorlage der *Ungarischen Tänze* WoO 1 Nr. 1–10 für Klavier zu vier Händen dankte, fragte er bereits: „Soll ich nun für die Zweihändigen auch 40 Friedrichsdors [pro Heft] bezahlen?“ (*Simrock-Brahms Briefe*, S. 47). Brahms antwortete darauf: „Bei den zweihändigen hoffe ich freilich auf gleiches Honorar. Möchte aber abwarten, wie die vierhändigen den Leuten einleuchten, und ob es Ihnen alsdann nicht zu hoch erscheint. Kurz, [ich] möchte Sie nicht übereilen.“ (*Briefwechsel IX*, S. [63–]64).

⁷² Siehe Brahms’ Äußerung in einem Brief an Fritz Simrock vom 17. November 1893: „Bei dem Titel ‚Übungen‘ müssen wir wohl bleiben. ‚Studien‘ habe ich zudem schon bei Senff herausgegeben, und mir wäre es allerdings sehr recht, wenn diese Übungen das letzte Heft jener Studien wären.“ (*Briefwechsel XII*, S. 109[–]110).

⁷³ Siehe zum Problem der Schriftlichkeit bzw. Nicht-Schriftlichkeit der Übungen insbesondere *Behr, Entstehung*.

⁷⁴ Exemplarisch können hierfür die Erinnerungen Richard Heubergers herangezogen werden. Heuberger berichtete von einer Begegnung zwischen Brahms und Eugen d’Albert, nachdem d’Albert am 14. November 1886 in Wien Brahms’ *Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur op. 83* gespielt hatte: „Es kamen Fragen der ‚Fingergymnastik‘ [...] an die Reihe und Brahms meinte, nachdem sich d’Albert [...] über diese oder jene Übung geäußert hatte [...], er mache zu Zeiten, da er sich für das Konzertspiel vorbereite, Übungen dieser Art.“ (*Heuber-*

ger, S. 32). Vgl. zu diesem Komplex ausführlich *Behr, Klavierübungen*, S. 10–42.

⁷⁵ *Dietrich*, S. 38. Vgl. auch Julius Stockhausens Brief an Clara Schumann vom 22. März 1868: „[...] ein Clavierspieler wird er [Brahms] nie; jede Uebung langweilt ihn so sehr, daß er nur – spielt.“ (*Litzmann III*, S. 218). Wie ambivalent Brahms’ Üben wirken konnte, schilderte Eugenie Schumann: „[...] gleich darauf hörten wir seine beiden fünften Finger [...] mit ungeheurer Energie einsetzen, und nun ging es ununterbrochen in Gegenbewegung durch gebrochene Akkorde aller Art. Interessant war dies Üben durch die Modulationen, aber es hatte etwas Widerhaariges, Feindseliges an sich!“ (*Schumann E., Erinnerungen*, S. 268).

⁷⁶ *Briefwechsel VI*, S. 154.

⁷⁷ Die Angabe Max Kalbecks, Brahms habe „von 1847 an auch durch Lektionen“ Geld „verdient[...]“ (*Kalbeck I/1*, S. 20), scheint zuzutreffen (vgl. *Hofmann, Zeittafel*, S. 6; Kurt Hofmann: „*Sehnsucht habe ich immer nach Hamburg...*“. *Johannes Brahms und seine Vaterstadt: Legende und Wirklichkeit*, Reinbek 2003, S. 38–41). In einem von Kalbeck überlieferten Bericht gab die Pianistin und Komponistin Louise Langhans (geb. Japha) nur eine ungefähre Zeit an: „Brahms’ Bekanntschaft machte ich zuerst in Hamburg, als er etwa elf oder zwölf Jahre alt war. [...] Danach sah ich ihn mehrere Jahre gar nicht, bis wir uns eines Tages wieder zufällig in einer Pianofortefabrik zusammenfanden. [...] Oft klagte er über seine faulen und dummen Schüler“ (*Kalbeck I/1*, S. 35 f.). Auch einem von Kalbeck mitgeteilten Brief des Komponisten Franz von Holstein vom Dezember 1853 läßt sich nur allgemein entnehmen, daß Brahms „von Unterrichten“ gelebt habe, bevor er Joseph Joachim kennenlernte (ebenda, S. 138). Bis 1872 unterrichtete Brahms über dreißig Schülerinnen und Schüler (siehe *Behr, Klavierübungen*, S. 82).

⁷⁸ Minna Stone, geb. Völckers: *Johannes Brahms als Lehrer. Zum Gedächtnis an seinen 25. Todestag am 3. April*, in: *Hamburger Nachrichten*, Ausgabe vom 3. April 1922. Der Unterricht fand zwischen Februar 1861 und Herbst 1862 statt.

zu führen, indem er mir zeigte, wie ich am besten zur Erreichung meines Zieles an Tonleitern, Arpeggien, Trillern, Doppelgriffen und Oktaven arbeiten sollte. [...] Er glaubte nicht, daß es nützlich für mich sei, die gewöhnlichen Fünffingerübungen zu machen, sondern zog es vor, aus den Stücken oder Etüden, mit denen ich mich gerade beschäftigte, Übungen zu bilden.“⁷⁹ Ähnliches beschrieb auch Eugenie Schumann, die Brahms im Jahr darauf unterwies.⁸⁰

Der früheste bekannte Hinweis auf von Brahms niedergeschriebene Klavierübungen stammt von Brahms' jüngerem Bruder Fritz. Nachdem ihm der Ältere von Göttingen aus „Noten“ zugeschickt hatte, bedankte sich Fritz am 29. Juli 1853: „Die Übungen sind mir ganz neu, doch so vortrefflich, daß ich keinen Tag hingehen lasse, ohne sie zu üben.“⁸¹

Darüber hinaus schrieb Brahms Terzen- und Sextenübungen mit dem Titel *Fantasiestücke in Callot's kühnster Manier* (Quelle A₁).⁸² Der Titel bezieht sich dabei auf E. T. A. Hoffmanns *Phantasiestücke in Callot's Manier. Blätter aus dem Tagebuch eines reisenden Enthusiasten* und die Wendung „Callot's kühnste Manier“ aus dem dazugehörigen Vorwort von Jean Paul.⁸³ Brahms' Titelwahl hängt eng mit seinem Pseudonym „Joh. Kreisler junior“⁸⁴ zusammen, das auf Hoffmanns Figur des Kapellmeisters Kreisler zurückgeht und das der junge Komponist vornehmlich zwischen 1852 und 1855 benutzte. Ab Mitte des Jahres 1854 griff Brahms immer seltener auf das Pseudonym zurück. Hierzu dürfte beigetragen haben, daß Joachim im Juni 1854 Brahms' Vorschlag, eine Sammlung mit Klavierwerken „Blätter

aus dem Tagebuche eines Musikers. Herausgegeben vom jungen Kreisler“ zu nennen, kritisiert hatte.⁸⁵ So könnte die nicht anders als ironisch zu wertende Titelwahl für die Fingerübungen darauf deuten, daß Brahms die Übungen möglicherweise zwischen Mitte 1854 und 1855 notierte. Zu dieser Zeit hielt er sich vorwiegend in Düsseldorf auf und stand in engem Kontakt mit Clara Schumann; zumal ab 1855 verwandte er einen wesentlichen Teil seiner Zeit auf Klavierunterricht und Konzertvorbereitungen.⁸⁶ Der Zweck der *Fantasiestücke* läßt sich jedoch ebensowenig eindeutig bestimmen wie deren genaue Entstehungszeit.

Zusammen mit Clara Schumann notierte Brahms weitere Übungen, die teils von seiner Hand, teils von der Hand Clara Schumanns stammen (Quelle A₂/CS-A).⁸⁷ Einige Übungen aus der Sammlung WoO 6 gehen auf die von Clara Schumann festgehaltenen Übungen zurück.⁸⁸ Möglicherweise stammen auch diese Übungen aus der Zeit um ca. 1855, als der Austausch zwischen den beiden Künstlern hinsichtlich des Unterrichtens und Konzertierens noch relativ neu war. Obwohl Brahms wie auch Clara Schumann ihre eigenen technischen Übungen in der Regel nicht notiert haben dürften,⁸⁹ läßt sich annehmen, daß sie in diesem Fall die Übungen austauschten und möglicherweise spielten.⁹⁰ Wahrscheinlich wurden sie auch für Schüler verwendet. Denn eine Übung, die aus dem Klavierunterricht Friederike Wagners bei Brahms überliefert wurde,⁹¹ ähnelt einer Übung aus dieser gemischten Handschrift deutlich.⁹²

Weitere frühere Versionen von Übungen, die schließlich in die Sammlung WoO 6 eingingen, stammen hingen-

⁷⁹ May 1925 I, S. 9 f.

⁸⁰ Schumann E., *Erinnerungen*, S. 228–231. In ihren Erinnerungen gab sie neben konkreten Notenbeispielen genaue Beschreibungen der Übungen, die Brahms sie spielen ließ. Siehe Anhang 1f des vorliegenden Bandes, S. 158 f.

⁸¹ Briefwechsel Familie, S. 46. Die Niederschrift ist nach derzeitiger Kenntnis verschollen.

⁸² Siehe Quellengeschichte und -bewertung, S. 185, sowie Anhang 1e des vorliegenden Bandes, S. 156–158.

⁸³ Gemäß Hofmann, *Bibliothek*, S. 54, besaß Brahms die *Phantasiestücke in Callot's Manier. Blätter aus dem Tagebuch eines reisenden Enthusiasten*. Mit einer Vorrede von Jean Paul, Berlin 1827 (E. T. A. Hoffmanns ausgewählte Schriften, Bd. 7). Auf dem Vorsatz befindet sich Hofmann zufolge der Eintrag: „Johs. Kreisler jun. Hamburg Januar 1854.“

⁸⁴ Varianten dieses Pseudonyms waren „Kreisler“, „Joh. Kreisler“, „Kreisler jun.“, „junger Kreisler“ oder „Jean de Krösel le jeune“. Siehe hierzu vor allem Constantin Floros: *Brahms und Bruckner. Studien zur musikalischen Exegetik*, Wiesbaden 1980, S. 84–98.

⁸⁵ Briefwechsel V, S. 44–47, hier S. 46 (Brahms' Brief vom 19. Juni 1854) und S. (48–)51 (Joachims Antwort vom 27. Juni 1854). Brahms plante den „anonymen Titel“ für die Werke „nur des Witzes wegen und weil sie Gelegenheitsstücke sind“, Joachim mahnte hingegen: „heutzutage ist Ähnliches so sehr zur Form herabgesunken durch den bedeutungslosen Gebrauch, den fast jeder junge Dichterling, ja selbst ‚Rezensenten – Hun. [...] davon gemacht haben, daß Du es nicht encouragieren darfst durch Dein Beispiel.“ Siehe auch S. XXIV.

⁸⁶ Siehe zur Datierung auch Behr, *Klavierübungen*, S. 54–61.

⁸⁷ Siehe Quellengeschichte und -bewertung, S. 185, sowie Anhang 1a und 1d des vorliegenden Bandes, S. 147 f. und 151–156.

⁸⁸ Siehe hierzu Quellengeschichte und -bewertung, S. 185, sowie Anhang 1a des vorliegenden Bandes, S. 147 f. (mit je einer früheren Version der Übungen WoO 6 Nr. 12–14).

⁸⁹ Siehe Eugenie Schumanns Darstellung der Art und Weise, wie ihre Mutter und Brahms übten (Schumann E., *Erinnerungen*, S. 33–35 sowie S. 268).

⁹⁰ Kalbecks auf den Sommer 1855 bezogene Bemerkung, der „Konzertflügel, der im Zimmer Klara Schumanns stand, erscholl in Abwesenheit der Herrin Tag für Tag von seinen [Brahms'] Übungen“ (Kalbeck I/1, S. 251), dürfte sich zwar auf Üben allgemein, nicht auf konkrete Übungen beziehen. Brahms könnte jedoch gerade in Vorbereitung seiner ersten größeren Konzertsaison 1855/56 verstärkt Übungen eingesetzt und sich mit Clara Schumann darüber verständigt haben.

⁹¹ Friederike (Friedchen) Wagner, die eine führende Rolle im Hamburger Frauenchor einnahm, wurde von Brahms in Hamburg etwa von Mitte der 1850er Jahre an bis zu seinem Weggang nach Wien im September 1862 phasenweise unterrichtet. Der genaue Beginn des Unterrichts ist nicht eindeutig belegt. In ihren von ihrem Sohn Kurt Sauer mann maschinenschriftlich wiedergegebenen Erinnerungen heißt es, sie habe Brahms, der damals in der Fuhlentwiete wohnte, im Hause Otten kennengelernt und bereits kurz darauf von ihm Unterricht erhalten (gemäß dem Exemplar im Nachlaß Sophie Drinker, Smith College, Northampton, Massachusetts; vgl. Sophie Drinker: *Brahms and His Women's Choruses*, Merion 1952, S. 9 f., 74 f.). Demgemäß wäre der Unterricht nicht vor dem Umzug der Familie Brahms in die Fuhlentwiete im Frühjahr 1857 (siehe Hofmann, *Zeittafel*, S. 34) begonnen worden. Hingegen setzte ihr eigener Klavierschüler Walter Hübbe den Beginn des Unterrichts auf 1855 fest (Hübbe, *Hamburg*, S. 8 f.).

⁹² Die Übung aus Friederike Wagners Unterricht teilte ihr Neffe Thomas Hübbe als kommentiertes Notenbeispiel mit (Hübbe, *Fingerübung*). Siehe im vorliegenden Band Anhang 1d mit der von Brahms in Quelle A₂/CS-A festgehaltenen Übung [1], S. 153 mit Anmerkung; siehe auch Quellengeschichte und -bewertung, S. 185. Vgl. darüber hinaus auch Übung WoO 6 Nr. 33a/b.

gen vermutlich eher aus späteren Jahren (Quelle A₃).⁹³ Vergleicht man die Übungen mit der Schilderung Eugenie Schumanns, „Triller ließ mich Brahms ebenfalls in Triolen üben“,⁹⁴ könnte man annehmen, daß sie im Zusammenhang mit ihrem Unterricht bei Brahms im Sommer 1872 notiert worden sind,⁹⁵ doch ist auch in diesem Fall eine eindeutige chronologische und zweckgebundene Zuordnung nicht möglich.⁹⁶

Publikationsgeschichte

Erst nachdem Brahms seine pädagogische Tätigkeit und weitgehend auch seine pianistische Aktivität aufgegeben hatte, schien er eine Veröffentlichung von Übungen in Betracht gezogen zu haben.⁹⁷ Hierzu könnte der Austausch mit Clara Schumann beigetragen haben, die seit 1878 mit Hilfe ihrer Töchter Marie und Eugenie am Hochschen Konservatorium in Frankfurt am Main unterrichtete.⁹⁸ Ende März 1878 empfahl Brahms, wohl aufgrund einer durch Clara Schumann übermittelten Anfrage Marie Schumanns,⁹⁹ für den Unterricht unter anderem die *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule op. 500* von Carl Czerny.¹⁰⁰ Auf Claras Anfrage hin schickte er den Schumanns im Dezember 1878 seine eigenen Bände der Schule mit Eintragungen zu.¹⁰¹ Als sich für Clara Schumann die Möglichkeit einer von ihr herauszugebenden Auswahlangabe aus der *Pianoforte-Schule* im Verlag August Cranz, Hamburg, ergab,¹⁰² bat sie am 8. Juli 1880 Brahms um seine Meinung und fragte, ob er die „Schule“, aus der Marie Schumann bereits eine „Auswahl“ getroffen habe, bis „Ende Juli“ durchsehen

könne.¹⁰³ Nachdem sie ihm das Lehrwerk nach Bad Ischl übermittelt und ihn am 26. Juli an ihre Bitte erinnert hatte,¹⁰⁴ muß Brahms wenig später das geprüfte Material zurückgesandt haben,¹⁰⁵ da sich Clara Schumann am 7. August für die Rücksendung bedankte.¹⁰⁶

Bezeichnenderweise schickte Brahms noch im August 1880 aus Bad Ischl ein eigenes Manuskript mit Klavierübungen an Simrocks Lektor Robert Keller¹⁰⁷ und schrieb dazu:

„Hr. Simrock meint Sie würden vielleicht beifolgende Arbeit für uns in Ordnung bringen. [...] Sehr gern hätte ich sogleich 2 Copieen. Vielleicht läßt es sich machen daß jeder einzelne, in Ordnung gebrachte Bogen, sogleich von einem zweiten Schreiber copirt wird? Diskretion ist selbstverständlich, – daß keiner von den dummen Einfällen gestohlen wird. Dabei aber eine letzte Bitte. Sie sind vielleicht in der betr[effenden] Litteratur bewandert? In dem Fall möchte ich bitten mir ganz beliebig u. beiläufig Einiges zu äußern, welche der Nummern etwa schon [...] vorhanden u. wo u. bei wem *etc. etc.* Hoffentlich ist das Manuscript so weit verständlich als nöthig. Alles, meine ich, braucht nicht ausgeschrieben zu werden. *etc.* in Klammer u. % genügt wohl oft.“¹⁰⁸

Zu diesem Zeitpunkt könnte Brahms demnach eine Veröffentlichung von Übungen in Betracht gezogen haben.¹⁰⁹

Bereits am 30. August 1880 sandte Keller seine Abschrift von insgesamt 35, wohl bereits von Brahms nummerierten Übungen nach Bad Ischl, ohne allerdings Brahms' Wunsch nach zwei Exemplaren zu entsprechen.¹¹⁰ In seinem beigefügten Brief merkte Keller an,

⁹³ Siehe hierzu Quellengeschichte und -bewertung, S. 185 f., sowie Anhang 1b, S. 149 f. (mit je einer früheren Version der Übungen WoO 6 Nr. 17 und Nr. 18a); vgl. Anhang 1c, S. 150 f. des vorliegenden Bandes.

⁹⁴ Schumann E., *Erinnerungen*, S. 231.

⁹⁵ Auf diesen Zusammenhang machte Johannes Behr aufmerksam (Behr, *Klavierübungen*, S. 80–82).

⁹⁶ Mit den Autographen bzw. Teilautographen der diversen Klavierübungen (A₁, A₂/CS-A, A₃) ist ein weiteres Autograph überliefert (US-NYp), das im *BraWV* (S. 519) entsprechend unter den Autographen aufgelistet ist, die im Zusammenhang mit den *51 Übungen* WoO 6 stehen. Doch handelt es sich dabei nicht um eine auf Repetitionsmustern basierende Übung, sondern um eine Klavieretüde (Fragment?) oder freie technische Studie. Wann und zu welchem Zweck Brahms diese Niederschrift anfertigte, ist unklar. Möglicherweise stammt das Stück nicht von Brahms selbst. Marie Schumann vermerkte auf Bl. 1r: *Nach Joachim*. [mittels Rasur geändert aus: *Nach Joachims*] *Fragment*. / *Wahrscheinlich als Uebung zu wiederholtem / Anschlagen derselben Noten*. Eine ausführliche Problemdarstellung und Edition erfolgt im Band „Supplement“ (Serie X, Abteilung „Varia“).

⁹⁷ Siehe Behr, *Klavierübungen*, S. 42. Daß Brahms wegen einer Herausgabe lange unschlüssig war, läßt sich u. a. seinem Brief an Philipp Spitta vom 5. Dezember 1893 entnehmen. Darin schrieb er ironisch, die „51 aufrichtige[n] Fingerübungen“ seien „uralt (im Verhältnis zu mir) u. ich habe sie so oft herausgeben als zerreißen wollen. Zu Letzterem kam es nie, nur wurden es alle Jahre weniger – ehe sie nun auf diese Weise ganz verschwinden, gebe ich sie alle rasch.“ (*Briefwechsel XVI*, S. [94]–95; korrigiert nach dem Faksimile in: *Wiedemann*, S. 257–263, insbesondere S. 261, 263).

⁹⁸ Siehe hierzu ausführlich Behr, *Klavierübungen*, S. 94–99.

⁹⁹ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 138–140, hier S. 139 (Clara Schumanns Brief an Brahms vom 21. März 1878).

¹⁰⁰ Ebenda, S. 136 f. (Brahms' Antwort auf Clara Schumanns Anfrage vom 21. März).

¹⁰¹ Ebenda, S. 162–164, hier S. 162, 164 (Brahms' Brief vom Dezember des Jahres 1878). Vgl. Schumann E., *Erinnerungen*, S. 265.

¹⁰² Siehe Clara Schumanns Brief an Brahms vom 8. Juli 1880 aus München (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 214–216, hier S. 214 f.).

¹⁰³ Ebenda, hier S. 215. Ein Antwortschreiben von Brahms ist nicht dokumentiert.

¹⁰⁴ Ebenda, S. 216 f.

¹⁰⁵ Die dreibändige Ausgabe mit Brahms' Eintragungen befindet sich heute in *D-Zsch*.

¹⁰⁶ Clara Schumann schrieb: „[...] vor allem tausend Dank für die Schule – ich habe nicht geahndet, welche Mühe ich Dir damit aufludete, sehe es erst jetzt, wie genau Du sie durchsehen mußt, um unseren Wunsch zu erfüllen.“ (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 217[–219]). Ein Antwortbrief, auf den Clara in ihrem Brief vom 13. August einging (ebenda, S. 219 f.), ist nicht erhalten. Brahms muß aber Bedenken gegen die Herausgabe vorgebracht haben, die Clara in ihrem Brief vom 13. August ebenfalls äußerte. Die Auswahlangabe mit dem Titel *Fingerübungen und Studien aus Carl Czernys großer Pianoforteschule Opus 500. Ausgewählt und herausgegeben von Clara Schumann* erschien jedoch spätestens im März 1881 im Druck (vgl. die Verlagsanzeigen in: *NZfM*, Bd. 77 [= Jg. 44], Teil I, Nr. 12 [18. März 1881], S. 132, sowie in: *Signale*, Jg. 39, Nr. 28 [März 1881], S. 447, jeweils mit dem Hinweis, sie sei „soeben“ erschienen).

¹⁰⁷ Dafür, daß Brahms für sein an den Kopisten gesandtes Autograph auf bereits vorhandene Niederschriften von Übungen zurückgegriffen hat, gibt es keine Belege.

¹⁰⁸ *Brahms-Keller Correspondence*, S. 44. Brahms datierte das Schreiben lediglich auf: „Aug 80“.

¹⁰⁹ Vgl. dagegen *BraWV*, S. 518: „Ob Brahms damals schon an eine Veröffentlichung dachte, ist ungewiß.“

¹¹⁰ Dies geht aus Kellers Brief an Brahms vom 30. August 1880 hervor (*Brahms-Keller Correspondence*, S. 45–47). Der Brief liefert zudem wichtige Hinweise auf die Gestalt der Übungen. Siehe hierzu ausführlich Quellengeschichte und -bewertung, S. 186 f.

welche der Übungen seiner Ansicht nach bereits bekannt seien bzw. „wegbleiben könnten“, und machte Vorschläge für eine systematische Umgruppierung.¹¹¹ Am 4. September, kurz vor seiner Abreise nach Alt-Aussee, bestätigte Brahms, daß er das „Paquet“ erhalten habe, und bedankte sich bei Keller für die „große Mühe“, die dieser „dem Zeug gewidmet“ habe.¹¹² Zugleich bat er Simrock, sich um Kellers Honorar zu kümmern.¹¹³

Brahms beschäftigte sich daraufhin offenbar mit der „Kopie“¹¹⁴ Kellers und dessen Anregungen, da er Ende Oktober Simrock bat, ihm Muzio Clementis *Gradus ad Parnassum* zu schicken,¹¹⁵ und im August 1881 den Verleger um „ein Exemplar“ von Robert Eitners *Hilfsbuch beim Klavierunterricht* ersuchte.¹¹⁶ Darüber hinaus sprach er von den Übungen auch in seinem Freundeskreis. Gegenüber dem Ehepaar Herzogenberg muß er sich ironisch geäußert haben, denn Elisabeth von Herzogenberg erinnerte Brahms am 14. Dezember 1880 in Hinblick auf dessen geplanten Besuch im Januar: „Auch die melodischen Übungsstücke vergessen Sie nicht!“¹¹⁷ Daraufhin schrieb Brahms am 24. Dezember an Heinrich von Herzogenberg: „Ich lasse Ihnen [...] melodische Klavierübungen“ zugehen, darüber „möchte ich in Leipzig plaudern hören.“¹¹⁸ Im September 1881 kam Brahms gegenüber Simrock erstmals, allerdings wiederum ironisch, auf die Möglichkeit der Publikation zu sprechen: „Peters [...] könnte [...] einmal gelegentlich ein paar schlechte Lieder kriegen, und denke ich allerdings an ihn für meine Sammlung Übungsstücke! Die paßt eigentlich in die Edition!“¹¹⁹

Bis zum Frühjahr 1882 hatte Brahms eine zweite Abschrift der ersten Übungsserie anfertigen lassen.¹²⁰ Außerdem hatte er eine weitere Gruppe von Übungen zu-

sammengestellt,¹²¹ von denen er eine Abschrift wünschte, denn am 12. Mai 1882 schickte er die neuen Übungen an Simrock und schrieb:

„[...] dabei liegen ein paar Klavierübungen. Ich komme wieder zu Herrn Keller mit der Frage, ob er wohl die Geduld und (was sonst alles!) hätte, sie mir wie die vorigen in Ordnung zu bringen? [...] Außer für übriges wäre ich Herrn Keller auch dankbar, wenn er mir bei einer und der andern Übung sagen könnte, daß und wo er sie schon gedruckt gesehen hat!“¹²²

Simrock übermittelte Keller am 14. Mai Brahms' Wunsch und dessen neue Vorlage.¹²³ Wohl erst im Anschluß daran schrieb Brahms an Keller hinsichtlich der weiteren Übungen:

„Ihre vorige Abschrift ist leider durchaus nicht mehr im Stande vorgelegt werden zu können! Von einer späteren Copie lege ich ein Blatt hier bei, das Ihnen deutlich genug sagen wird wie u. was ich wünsche. Möglichst viel Platz für meine Bemerkungen, Zusätze, Aenderungen; Abkürzungen, wie sie dem Stecher verständlich sind – weiter fällt mir nichts ein. Nun bin ich Ihnen aber sehr dankbar daß Sie mir die Mühe abnehmen. Wenn ich versuche derlei auszuschreiben, führe ich vor Ungeduld u. Langeweile nichts wie falsche Noten u. die Mühe ist ganz vergeblich. Daher m. unbescheidene Bitte!“¹²⁴

Da sich Kellers Arbeit verzögerte, bat Brahms am 24. Juli von Bad Ischl aus: „Ich hätte gern zum 1^{ten} August den Ihnen übersandten Bogen der Uebungen; für das, was Sie ihm an Neuem beilegen könnten wäre ich Ihnen sehr dankbar. Ist Ihnen aber die Arbeit überhaupt zu entsetzlich, so geniren Sie sich doch nicht, sondern schicken mit Protest zurück?“¹²⁵ Wann Keller seine Abschrift der zweiten Übungsserie geschickt hat, ist nicht belegt, jedoch bat Brahms in seinem Brief an Sim-

¹¹¹ *Brahms-Keller Correspondence*, S. 45–47, hier S. 45 f.

¹¹² Ebenda, S. 50 (Brahms' Korrespondenzkarte aus Bad Ischl vom 4. September 1880).

¹¹³ *Briefwechsel X*, S. (154–)155 (Brahms' Brief vom 6. [recte: 4.?] September 1880). Simrock antwortete am 9. Oktober: „Keller berechnet für die geleistete Arbeit 45 Mark, die ich Ihrem Konto debitiere.“ (*Simrock-Brahms Briefe*, S. [154–]155).

¹¹⁴ *Briefwechsel X*, S. 155.

¹¹⁵ Ebenda, S. 158 (Brahms' Schreiben vom 27. Oktober 1880).

¹¹⁶ Ebenda, S. (180–)182 (Brahms' Brief vom 8. August 1881). Siehe auch *Simrock-Brahms Briefe*, S. (170–)172 (Simrocks Antwort vom 9. August 1881). Brahms wollte zudem das 1882 in sechs Heften erschienene Lehrwerk von Emil Krause, *Ein Beitrag zum Studium der Technik des Clavierspiels in 100 Übungen op. 38*, einsehen. Er fragte zunächst – allerdings vergebens – bei Hans von Bülow an, ob dieser ihm „ein oder das andere Heft davon“ zuschicken könne, und begründete dies spöttelnd: „Ich schaue doch etwas neugierig aus, ob mir denn Jemand die Haupt-Aufgabe meines Lebens vorweg nimmt!“ Siehe *Bülow-Brahms Briefe*, S. 101 mit Anmerkung 2 bzw. *Bülow, Briefe VI*, S. 187 mit Anmerkung 1 (Ausschnitt aus Brahms' Anfrage nach dem 9. Juni 1882), sowie *Bülow-Brahms Briefe*, S. 41(–43) bzw. *Bülow, Briefe VI*, S. 187(–188) mit Hans von Bülows Antwort vom 23. Juni 1882). Gemäß *Hofmann, Bibliothek*, S. 156, befand sich das Lehrwerk schließlich in Brahms' Bibliothek.

¹¹⁷ *Briefwechsel I*, S. 130–132, hier S. 131.

¹¹⁸ Ebenda, S. 132. Der Ankündigung schloß sich Brahms' auch gegenüber Keller geäußerte Bitte um Diskretion an. Elisabeth von Herzogenberg schrieb wiederum in ihrem Brief an Brahms vom 28. Dezember: „Daß Sie Guter auch auf die melodischen Übungen [...] nicht vergessen, ist gar zu lieb“ (ebenda, S. 133–135, hier S. 134).

¹¹⁹ *Briefwechsel X*, S. 184 (Brahms' Schreiben vom [14.] September 1881). Zu dieser Zeit stand Brahms mit dem Direktor des Peters-Verlages, Max Abraham, in Verhandlungen über die Publikation diverser Werke.

¹²⁰ Siehe *Brahms-Keller Correspondence*, S. 59 f. (Brahms' Schreiben an Keller vom Mai 1882, siehe unten). Bei dem namentlich nicht genannten Kopisten handelte es sich vermutlich um William Kupfer. Aus der frühen Zeit der Zusammenarbeit mit dem Kopisten ist zwar wenig bekannt. Daß Kupfer jedoch bereits 1881 für Brahms gearbeitet hat, geht aus dessen eigenhändigem, in der dritten Person verfaßtem Lebenslauf hervor: „Seit dem Jahre 1881 beschäftigt sich Kupfer auch als Nebenerwerb mit dem Notencopieren und zwar für den berühmten Komponisten seinen lieben Landsmann, weiland Dr. Johannes Brahms.“ (zitiert nach: *Biba, Kupfer*, S. 42). Die zweite Abschrift wurde wahrscheinlich aufgrund von Revisionen, die Brahms in der Kellerschen Abschrift vorgenommen hatte, notwendig. Siehe hierzu Quellengeschichte und -bewertung, S. 187.

¹²¹ Möglicherweise war dies zum Teil eine Folge der Konzertsaison 1881/82, in der Brahms häufig als Pianist, zumal als Solist seines *Klavierkonzertes Nr. 2 op. 83*, auftrat. Vgl. hierzu *Behr, Klavierübungen*, S. 112 f.

¹²² *Briefwechsel X*, S. 207 f.

¹²³ Simrock schrieb: „Brahms möchte, daß Sie ihm die beif[olgenden] Clavierübungen wie die vorigen in Ordnung bringen [...]“ (*Brahms-Keller Correspondence*, S. 61).

¹²⁴ *Brahms-Keller Correspondence*, S. 59 f. Nicht auszuschließen ist allerdings, daß dieses Schreiben und das darin erwähnte Beispielblatt Brahms' Brief an Simrock vom 12. Mai sogleich beigelegt waren (siehe ebenda, S. 59, Bemerkung des Herausgebers George S. Bozarth).

¹²⁵ Ebenda, S. 61 f.

rock vom 11. Oktober darum, „nicht zu vergessen, Herrn Keller um freundliche Rechnung zu bitten“. Zugleich spöttelte er: „Daß Sie auf dies, mein schönstes Opus, nicht brennen, nämlich die berühmten Übungen!“¹²⁶ In seiner Antwort vom 13. Oktober 1882 bekundete Simrock großes Interesse an der Sammlung.¹²⁷ Zwar schrieb Brahms daraufhin, er wolle wegen der Übungen „doch endlich Ernst machen.“¹²⁸ Allerdings reagierte er kaum mehr auf Simrocks bis zum August 1885 folgende Nachfragen, ob er ihm die Übungen zukommen lassen könne.¹²⁹

Nachdem Brahms möglicherweise durch Robert Kellers Tod am 16. Juni 1891 an die Übungen erinnert wurde, kam er im August 1891 gegenüber Simrock auf die Publikation zu sprechen.¹³⁰ Doch erst am 12. November 1893 sandte er schließlich die von William Kupfer angefertigte und durch Brahms überarbeitete Stichvorlage der *51 Übungen* an Simrock:¹³¹

„Ich schicke hier wirklich die schon zum Märchen u. mindestens 25 Jahr alt gewordenen höchst melodischen Uebungen. Nicht daß Sie sie kaufen u. drucken, nur daß Sie Ihren Kennerblick einen Augenblick darauf verweilen lassen. Außer den Melodien kann Sie höchstens der Umfang (?) reizen u. das Titelblatt, das sehr bunt u. schön werden müsste. Ich denke mir alle möglichen Folterinstrumente, von den Daumschrauben bis zur eisenen Jungfrau darauf angebracht, auch viell. einiges Anatomische u. alles in schönen Blutroth u. Flammengelb. [...] Die Uebungen könnnten auch in 2 Heften erscheinen, No 1–25 u. 26–51. Der Titel wäre: 51 Uebungen f. d. Pf. von J. B. Opuszahl is nich! Die berühmte Vorrede is leider auch nich! [...] Die Uebungen sollten genau nach der Vorlage gestochen werden, namentl. alle Abkürzungen (Taktzahlen, etc. %/ u. s. w.) Soweit möglich: enger Druck u. besondre Rücksicht auf das Umwenden versteht sich.“¹³²

Wann Brahms den Auftrag erteilt hatte, auch die 1882 von Keller ausgeschriebenen Übungen (zweite Serie) zu kopieren und möglicherweise zu ergänzen, ist ungewiß.¹³³

Nachdem Simrock die Stichvorlage erhalten und mit einigen Einträgen versehen hatte, übermittelte er sie sogleich an die Leipziger Stecherei C. G. Röder. Bereits am 15. November schickte die Stecherei Blatt 31 der Stichvorlage bezüglich einer Nachfrage zurück an den Simrock-Verlag.¹³⁴ Am 17. November schrieb Brahms an Simrock:

„Zu der Anmerkung bei Nr. 1 der Übungen setzen Sie doch als zweiten Absatz: ‚Abwechslung in Zeitmaß und Tonstärke bleiben dem Spieler überlassen.‘ Die zweite Anmerkung bei Nr. 3 oder 4 (wegen höherer und tieferer Oktave) ist wohl besser gesagt: ‚Nach Belieben in weiteren Oktaven.‘ Schwierig für die Sticheinrichtung ist wohl, daß eine Übung auf der rechten Seite immer schließen muß – denn umblättern kann man nicht wohl in einer Übung. Die Zahlen (statt Noten) im Takt können natürlich eng sein. Aber die Zahl [...] vorher muß recht deutlich zu sehen sein! Vielleicht über der ersten Note (besser als über dem Taktstrich?). Bei dem Titel ‚Übungen‘ müssen wir wohl bleiben. [...] Über die M.[ille]-Frage können Sie sich den Kopf zerbrechen. Meinetwegen kann es auch eine C.[ento]-Frage sein!“¹³⁵

Sowohl Stich als auch Korrektur müssen zügig vonstatten gegangen sein, denn bereits Mitte Dezember 1893 wurden die *51 Übungen* zusammen mit den *Klavierstücken op. 118* und *op. 119* in den *Signalen* als „soeben“ erschienen angezeigt.¹³⁶ Gemäß seinem Taschenkalender erhielt Brahms 3000 Mark Honorar.¹³⁷

Die diversen in Anhang 1a–e des vorliegenden Bandes mitgeteilten Übungen gab weitgehend erstmals Johannes Behr im Jahr 2002 heraus.¹³⁸

Frühe Rezeption

Da die *51 Übungen* primär technischen Zwecken dienen,¹³⁹ konnten sich keine Rezeptions- und Aufführungstendenzen herausbilden, wie dies üblicherweise bei

¹²⁶ *Briefwechsel X*, S. (223–)224 f.

¹²⁷ „Wenn Sie aber die *Übungen* fertig haben und sie mir geben wollen (es wäre nebenbei scheußlich, wenn Sie's jetzt nicht täten!!) [...] so packen Sie nur alles schleunigst zusammen – und ich will's so billig machen, daß die Welt Purzelbäume schlägt. Das Honorar hat Keller bereits längst mit 25 Mark – die er forderte – erhalten“ (*Simrock-Brahms Briefe*, S. 184[–185]). Die Bemerkung bezieht sich demnach nicht, wie der Herausgeber Kurt Stephenson meinte, auf „Klavier-Arrangements“ von Keller [siehe ebenda, S. 185 mit Anmerkung 4]).

¹²⁸ *Briefwechsel X*, S. 225–227, hier S. 226 (Brahms' Brief vom 21. Oktober 1882).

¹²⁹ Auf Simrocks Nachfrage vom 26. Oktober 1882 (*Simrock-Brahms Briefe*, S. 186[–187]) hatte Brahms noch ironisch reagiert: „Vor Dr. Abraham schäme ich mich wirklich, und jetzt sollen wenigstens die berühmten Übungen wieder hin und her baumeln!?!–?“ (*Briefwechsel X*, S. [229–]230, Brahms' Schreiben vom 13. November; siehe auch S. XXI mit Anmerkung 119). Vgl. *Simrock-Brahms Briefe*, S. 191–193, speziell S. 192, und S. (203–)204. Simrock fragte schließlich am 20. August 1885: „[...] wann kapitulieren Sie denn mit den ‚Übungen‘ [...]??“ (ebenda, S. 204).

¹³⁰ *Briefwechsel XII*, S. 47–49, hier S. 48 (Brahms' Brief vom 10. August 1891 aus Bad Ischl).

¹³¹ Siehe auch Brahms' Ankündigung vom 11. November 1893: „Dafür schicke ich auch der Tage [...] die berühmten 51 melodischen Übungen“ (ebenda, S. [106–]107). Vor der Drucklegung sonderte Brahms noch mindestens eine heute verschollene Übung aus (siehe Robert Freund: *Memoiren eines Pianisten*, Zürich 1951, S. 19 f.; für diesen Literaturhinweis sei Dr. Michael Struck herzlich gedankt).

¹³² *Briefwechsel XII*, S. 107 f., korrigiert nach einer Kopie des Briefmanuskriptes (Privatbesitz). Brahms' Hinweis, die Übungen seien „mindestens 25 Jahr alt“, bestätigt, daß sich die Entwicklung der Übungen über einen langen Zeitraum erstreckte, der sich nicht genau eingrenzen läßt (vgl. auch *BraWV*, S. 518: „Wahrscheinlich aber ist zumindest ein Teil der Stücke noch älter.“).

¹³³ Siehe oben, S. XXI, sowie Quellengeschichte und -bewertung, S. 187.

¹³⁴ Siehe Quellenbestand und -beschreibung, S. 182.

¹³⁵ *Briefwechsel XII*, S. 109 (f.).

¹³⁶ *Signale*, Jg. 51, Nr. 66 (Dezember 1893), S. 1056. Siehe auch die Vorankündigung nach Mitte November des Jahres für die *51 Übungen* (*Signale*, Jg. 51, Nr. 60 [November 1893], S. 960). Am 27. Dezember 1893 wurde in *US-Wc* der Vorabzug der Übungen für das amerikanische Copyright registriert (siehe Quellenbestand und -beschreibung, S. 183). In *Deutsch, First Editions*, S. 266, ist als Publikationsjahr allerdings irrtümlich 1894 angegeben.

¹³⁷ Original in *A-Wst*.

¹³⁸ *Brahms, Übungen*, S. 76–95, 98–100. Johannes Behr nahm alle der von Clara Schumann in Quelle A₂/CS-A notierten Übungen auf; vgl. dagegen Anhang 1a des vorliegenden Bandes, in dem lediglich die Übungen mit Bezug zu WoO 6 berücksichtigt sind.

¹³⁹ Da Brahms kein Vorwort verfaßte (vgl. seine Briefe an Simrock vom 12. November 1893 [*Briefwechsel XII*, S. 107 f.] und an Philipp Spitta vom 5. Dezember 1893 [*Briefwechsel XVI*, S. 94 f.]) und nur in we-

Brahms'schen Kompositionen der Fall ist. Einige Rezeptionsdokumente lassen sich immerhin aus Brahms' Briefwechsel erschließen.¹⁴⁰ Insbesondere Clara Schumann und Philipp Spitta reagierten äußerst positiv und hoben insbesondere die Komplexität der *51 Übungen* hervor. Clara Schumann schrieb etwa: „Wie werden da aber die Pianisten darüber herfallen. Ich sehe mir die schwersten nur so an mit Vergnügen, für Deine neuen Sachen brauche ich sie ja nicht, mich ergötzen aber die allerlei Verschlingungen und Harmonien“.¹⁴¹ Und Philipp Spitta stellte zugleich einen Bezug zu Brahms' Klavierwerken her, indem er zu den *51 Übungen* vermerkte: „Wahre Grausamkeiten zum Teil, aber höchst belehrend und eine Art Schlüssel für Ihre freien Claviercompositionen. Manche Gestaltungen derselben in Gang und Klang verstehe ich jetzt leichter.“¹⁴²

Wie eine solche Sammlung aus Brahms' Werkstatt überraschte, zeigt zudem eine Rezension des *Music Review*:

„Brahms in the role of teacher of technique by means of curiously-wrought-out complex technical problems! [...] Brahms demands a very complex and individual form of technique [...], he has chosen to give short motives to be progressively developed and transposed, like Taussig's great technical work. [...] The most peculiar forms appear in the second book. In the development of melodic ideas as the core, many are lifted out of the sphere of the ordinary technical figure to a plane very analogous to the technical studies of the painter.“¹⁴³

In führenden deutschen Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts, insbesondere in den *Signalen*, der *AmZ* und der *AMz*, finden sich für die *51 Übungen* keine Rezensionen. Ermittelt ist allerdings eine Besprechung in der Zeitschrift *Der Klavier-Lehrer*, die den hohen Wert der Übungen für die Vorbereitung auf komplizierte Klavierwerke und Brahms' Originalität herausstellt:

„Hervorgerufen durch die gesteigerten Ansprüche der heutigen Technik, sind sie vorzugsweise geeignet, den Weg dahin zu bahnen und das Studium der grossen und schwierigen Werke der Klavierliteratur zu ermöglichen und zu erleichtern. Was sie vor allem erstreben, ist die völlige Selbständigkeit jeder Hand, sie führen von Anfang an in die schwierigsten Kombinationen der Gegenbewegung, des Zusammenspiels verschiedener Rhythmen ein [...] zumeist in Gegenbewegung bei schwierigen Passagen. Weitgriffige Gänge, chromatische Läufe mit wechselndem Fingersatz, Sprünge sind in vielen originellen Zusammenstellungen eingeführt. Ferner ist grosse Sorgfalt der Ausbildung der Finger bei liegenden Stimmen zugewandt, auf weite Spannungen Bedacht genommen, kurz, wir glauben kaum, dass ein Zweig der modernen Technik unberücksichtigt geblieben ist, und dass sich die Uebungen rasch als ein unentbehrliches Werk für den heutigen Virtuosen ausweisen werden.“¹⁴⁴

Rákóczi-Marsch a-Moll Anh. III Nr. 10

Den seinerzeit populären *Rákóczi-Marsch*, der nach bisheriger Kenntnis um 1810 entstand, allerdings auf älteren Melodien beruht,¹⁴⁵ dürfte Brahms bereits in seiner frühen Jugend kennengelernt und gespielt haben.¹⁴⁶ Den Erinnerungen Wilhelm Joseph von Wasielewskis zu-

folge spielte Brahms den Marsch im Spätsommer des Jahres 1853 anlässlich eines Besuches bei Wasielewski in Bonn mit „brillanter Wirkung“.¹⁴⁷ Am 31. Mai 1854 wiederum vermerkte Clara Schumann in ihrem Tagebuch: „Gegen Abend spielte mir Brahms einige wunderschöne ungarische Volkslieder vor, von denen besonders der ungarische Nationalmarsch ganz herrlich ist.“¹⁴⁸ Da Brahms der Freundin wenig später aus Anlaß von Ro-

nigen Fußnoten erläuternde Hinweise gab, bleibt die Art der Nutzung dem Spieler weitgehend selbst überlassen. Die relativ freie Gruppierung und die großenteils offene Notationsweise können dabei nicht zuletzt dazu animieren, einzelne Übungen herauszugreifen bzw. nach eigenem Ermessen weiterzuentwickeln. Siehe hierzu Peter Roggenkamp: *Die 51 Übungen für das Pianoforte von Johannes Brahms, ein einzigartiges Studienwerk für Fortgeschrittene*, in: *Brahms-Studien*, Bd. 14 (2005), S. 81–88.

¹⁴⁰ Siehe auch Brahms' Bitte um Belegexemplare für verschiedene Freunde und Bekannte in seinem Brief an Simrock vom 5. Dezember 1893: „Die Übungen aber bitte ich zu schicken an Frau Schumann, Ihren Heinrich Barth, [Philipp] Spitta, [Franz] Wüllner in Köln, Robert Freund in Zürich, [Eugen] d'Albert und [Hans von] Bülow.“ (*Briefwechsel XII*, S. [110–]111). An den Verleger schrieb er zudem am 15. Dezember: „[Julius] Epstein dankt mir, und ich danke Ihnen herzlich, daß Sie so freundlich hinter dem Rücken des Autors in seinem Namen versenden. Nun aber [...] bitte ich, doch auch an [Anton] Door [...] ein Exemplar [der *Klavierstücke op. 118/119*] zu senden. [...] Wollen wir mit den Übungen denn auch so liebenswürdig gegen die Professoren sein? Daß mir diese Freundlichkeit gegen meine hiesigen Kollegen sehr angenehm ist, brauche ich nicht zu sagen. Ich möchte dann wohl um vier Exemplare [der *51 Übungen*] bitten [...]. Also schicken Sie die Übungen? an Door und Epstein, mir vier Stück und ein Stück op. 118, [11]9.“ (ebenda, S. 111 f.).

¹⁴¹ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. (536–)537 (Clara Schumanns Brief vom 23. Dezember 1893). Zuvor hatte Brahms am 22. Dezember geschrieben: „[...] seitdem hast Du auch die höchst angenehmen und melodischen Übungen bekommen, die Du schon vor längster Zeit gelegentlich gesehen hast. Lasse Dich jedoch nicht verführen, sie zu spielen oder gar daran zu üben. Auch empfiehlt Deinen Schülerinnen, vorsichtig im Umgang mit ihnen zu sein; sie sind sehr geeignet, der Hand allerlei Leiden und Schaden zu tun! (Der zarteren Hand!)“ (ebenda, S. 535[–536]).

¹⁴² *Briefwechsel XVI*, S. 95–97, hier S. 96 (Brief an Brahms vom 22. Dezember 1893). Brahms hatte am 5. Dezember angekündigt: „Es ist eine schmale Wiederholung meines Dankes, wenn ich Ihnen nächstens einige Clavierstücke zugehen lasse. Liegen aber gar 51 aufrichtige Fingerübungen bei, so können Sie diese gern in d. Ecke oder einem Conservatoristen zuwerfen. Es ist aber nicht bloß möglich sondern sogar wahrscheinlich, daß auch Sie einmal fanatisch Clavier geübt haben. In diesem Fall möchte Sie doch Einiges drum u. dran interessieren. [...] Ich hätte eigentlich gern in einem Vorwort allerlei gesagt –.“ (ebenda, S. 94 f., korrigiert nach dem Faksimile in: *Wiedemann*, S. 257–263, hier S. 261, 263).

¹⁴³ *The Music Review*, Bd. 4, Nr. 2 (November 1894), S. 66.

¹⁴⁴ *Der Klavier-Lehrer*, Jg. 17 (1894), S. 265, zitiert nach Peter Roggenkamp: *Hinweise zum Studium. Der Pianist Johannes Brahms und seine 51 Übungen für das Pianoforte*, in: *Brahms, Übungen*, S. IV.

¹⁴⁵ Dezső Legány: Abschnitt *Art music, 19th Century* (= Abschnitt I/4) des Artikels *Hungary*, in: *Grove, Second Edition 11*, S. 846–871, insbesondere S. 851–853 (hier S. 852).

¹⁴⁶ Dem Tagebuch des Celler Organisten Heinrich Wilhelm Stölze zufolge spielte Eduard Reményi im zweiten mit Brahms veranstalteten Konzert in Celle am 12. Mai 1853 als Zugabe „den Ragazza Marsch“, also offenbar den Rákóczi-Marsch, vermutlich gemeinsam mit Brahms. Siehe Harald Müller: *Johannes Brahms und die Aufnahme seiner Werke in Celle. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte der Kompositionen von Johannes Brahms*, Bielefeld 1997, S. 22 (f.).

¹⁴⁷ Zitiert nach: *Kalbeck II/1*, S. (99–)100.

¹⁴⁸ *Litzmann II*, S. 318.

bert Schumanns 44. Geburtstag am 8. Juni 1854 eine autographe Sammlung von ungarischen und anderen *Volksweisen* (Anh. Va Nr. 2) schenkte,¹⁴⁹ könnte er auch das Autograph seiner Bearbeitung des *Rákóczi-Marsches* für Klavier Anh. III Nr. 10 spätestens zu dieser Zeit für Clara Schumann angefertigt und ihr geschenkt haben¹⁵⁰ – möglicherweise sogar zu demselben Anlaß.¹⁵¹ An einer Publikation schien Brahms jedoch kein Interesse zu haben. Denn auf eine verschollene Anfrage des Verlegers Jakob Melchior Rieter-Biedermann antwortete er am 26. März 1864: „Variationen über den Rakoczi-Marsch“ gibt es nicht von mir. Frau Schumann hat ihn wohl einfach für Klavier gesetzt von mir, in welcher Weise er jedoch schon von verschiedenen veröffentlicht ist, also nicht weiter einem längst gefühlten Bedürfnis abhelfen kann.“¹⁵² Im Druck erschien der Marsch in Brahms’ Bearbeitung erstmals 1995.¹⁵³

2 Suitenfragmente in a-Moll und h-Moll WoO posth. 3–5

Entstehungsgeschichte

Unter dem Einfluß Robert Schumanns und Johann Sebastian Bachs verfaßte Brahms in seiner Jugend eine Reihe von ‚barocken‘ Tänzen.¹⁵⁴ Die wohl frühesten Erwähnungen derartiger Tänze finden sich im Juni 1854 in Brahms’ Korrespondenz mit Joseph Joachim. Am 19. Juni 1854 bat Brahms den Freund, Kompositionen für eine geplante Sammlung mit dem Titel „Blätter aus dem Tagebuche eines Musikers. Herausgegeben vom jungen Kreisler“ zu begutachten, darunter ein „Menuett oder ? in as moll“.¹⁵⁵ Joachim ging seinerseits in seiner Antwort vom 27. Juni u. a. auf eine „Sarabande“ mit „Trio“ ein.¹⁵⁶ Doch besteht vermutlich noch kein Zusammenhang zwischen diesem brieflichen Austausch und den überlieferten Tänzen WoO posth. 3–5.¹⁵⁷

Am 12. Februar 1855 vermerkte Clara Schumann in ihrem Tagebuch: „Johannes spielte mir Kanons und Giges von sich vor; er kann doch alles, was er will!“¹⁵⁸ Und am 31. März 1855 ergänzte sie: „Er selbst hat mehrere Sarabanden, Gavotten und Giges gemacht, die mich entzücken.“¹⁵⁹ Entsprechend finden sich in Brahms’ Autograph mit den *Giguen a-Moll* und *h-Moll* WoO posth. 4 Nr. 1 und 2 sowie der *Sarabande h-Moll* WoO posth. 5 Nr. 2 (Quelle A₁) die Datierungen auf Januar 1855 (Beginn) sowie auf Februar 1855 (Ende).¹⁶⁰ Gemäß Clara Schumanns Tagebucheinträgen, in denen sie die Stücke bezeichnenderweise im Plural nennt, und dem Befund von Quelle A₁ schrieb Brahms die *Giguen* WoO posth. 4 zwischen Januar und spätestens dem 12. Februar und die *Sarabande* WoO posth. 5 Nr. 2 im Anschluß an die *Giguen* spätestens Ende Februar nieder. Hingegen läßt sich für die *Sarabande a-Moll/A-Dur* WoO posth. 5 Nr. 1 sowie die *Gavotte I a-Moll* und *II A-Dur* WoO posth. 3 Nr. 1 und 2 lediglich folgern, daß sie vor Ende März 1855 fertiggestellt waren.¹⁶¹

Einige Monate später hatte Brahms eine Suite in a-Moll konzipiert, denn Clara Schumann notierte zu ih-

rem Geburtstag am 13. September 1855 in ihr Tagebuch: „Johannes überraschte mich mit einem Präludium und Arie zu seiner A=moll=Suite, die nun vollständig“.¹⁶² Von dieser Suite zeugt auch Joachims Brief an Julius Otto Grimm vom September 1855:

„Johannes hat sich ganz in Bach vertieft, hat die Suite (Gavotte und Sarabande in A, die Du kennst) vollendet; es ist erstaunlich, wie er sich in des Großmeisters Formen eingewoben. Seine künftigen Schöpfungen werden gewiß als desto schönere Schmetterlinge ausfliegen. Ein wunderschönes Air (ein Canon) ist in der Suite, voll mildernsten Gesanges, und ein prächtiger Kunst-Canon, doppelt verlängert, im Preludium werden Dich hoch erfreuen.“¹⁶³

¹⁴⁹ Siehe hierzu S. XIII mit Anmerkung 9 sowie den Kritischen Bericht, S. 174.

¹⁵⁰ Siehe auch *Brahms, Volksweisen-Faksimile*, Vorwort von Gerd Nauhaus, S. 5.

¹⁵¹ Sowohl die autographe Sammlung von Volksweisen Anh. Va Nr. 2 als auch das Autograph des *Rákóczi-Marsches* Anh. III Nr. 10 werden heute in *D-Zsch* aufbewahrt. Einer in *D-Zsch* verwahrten maschinenschriftlichen Liste zufolge ging das Autograph des *Rákóczi-Marsches* 1940 aus dem Nachlaß Eugenie Schumanns nach Zwickau.

¹⁵² *Briefwechsel XIV*, S. 95 f.

¹⁵³ *Brahms, Rákóczi-Marsch*.

¹⁵⁴ Für mögliche Vorbilder, vor allem aus den *Suiten* Johann Sebastian Bachs, siehe insbesondere *Horne, Suite Study*, S. 256–258 und passim.

¹⁵⁵ *Briefwechsel V*, S. 44–47, hier S. 46 (zum poetischen Hintergrund des Titelvorschlags vgl. S. XIX). Brahms zufolge bestanden die „Blätter“ aus: „Ites Heft: Vier Stücke für Pianoforte (Menuett oder ? in as moll, Scherzino od. ? in h moll, Stück in d moll und Andenken an M. B. [Mendelssohn Bartholdy] in h moll). 2tes Heft: Variationen [op. 9] usw.“ (vgl. *BraWV*, S. 660: Anh. IIa, Nr. 11). Unklar ist, ob Brahms mit dem „usw.“ weitere Stücke meinte, die Joachim begutachten sollte, oder ob er damit eine mögliche spätere Ergänzung ankündigte.

¹⁵⁶ *Briefwechsel V*, S. 48–51, hier S. 50. Die von Joachim angesprochenen Stücke lassen sich bis auf eine Ausnahme auf die in Brahms’ Brief vom 19. Juni genannten (siehe ebenda, S. 46) beziehen, nur vom „Menuett“ ist nicht die Rede, sondern Joachim schrieb: „Am wenigsten ist mir die Sarabande lieb, deren Trio mir einen kleinen Beischmack von monotoner Gewöhnlichkeit hat.“ (korrigiert nach Briefmanuskript in *D-Hs*). Ob er damit das „Menuett“ meinte – dafür spräche der Hinweis auf ein Trio – oder ein Stück, das Brahms ihm geschickt, in dem Schreiben vom 19. Juni jedoch nicht benannt hat, ist nicht eindeutig bestimmbar.

¹⁵⁷ Siehe hierzu *Horne, Giges*, S. 563; *Horne, Blätter*, insbesondere S. 103–108. Vgl. hierzu *Pascall, Gavottes*; *Pascall, Clarinet Quintet*, S. 342. Auf einen – nicht belegbaren – Zusammenhang mit den „Blättern“ stützt sich die Datierung des *BraWV* (S. 510 f.) für die *Sarabande* WoO posth. 5 Nr. 1: „wahrscheinlich Frühjahr 1854, Düsseldorf“.

¹⁵⁸ *Litzmann II*, S. 366.

¹⁵⁹ Ebenda, S. 370.

¹⁶⁰ Siehe Quellenbestand und -beschreibung, S. 189, sowie Quellengeschichte und -bewertung, S. 190 f.; siehe auch *Horne, Suite Study*, S. 260. Hingegen ist das fragmentarische Autograph mit der *Sarabande a-Moll/A-Dur* WoO posth. 5 Nr. 1 und den *Gavotten a-Moll* und *A-Dur* WoO posth. 3 (Quelle A₂) undatiert überliefert.

¹⁶¹ Nicht auszuschließen ist, daß deren Niederschrift bereits früher, möglicherweise schon 1854, erfolgte.

¹⁶² *Litzmann II*, S. 387; vgl. *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 131(–133) mit Brahms’ Brief vom 20. August 1855, in dem er ihr ankündigte: „[...] ich habe doch was zum Geburtstag [...] Ihnen geschrieben.“

¹⁶³ *Joachim, Briefwechsel I*, S. 294 f. Aus dem Brief geht hervor, daß Brahms Grimm die *Sarabande a-Moll/A-Dur* WoO posth. 5 Nr. 1 und vermutlich beide *Gavotten* WoO posth. 3 zugänglich gemacht hat. Vgl. auch den Brief von Grimm an Brahms von Anfang Oktober: „Und bringe Deine Suite mit und alles, alles –“ (*Briefwechsel IV*, S. [33–]35).

Demnach gehörten zu der Suite neben dem eröffnenden Präludium und dem Air, die beide verschollen sind,¹⁶⁴ die *Sarabande a-Moll/A-Dur* WoO posth. 5 Nr. 1, vermutlich das Paar *Gavotte I a-Moll* und *Gavotte II A-Dur* WoO posth. 3 Nr. 1 und 2 und abschließend wohl die *Gigue a-Moll* WoO posth. 4 Nr. 1, wenngleich Joachim nicht ausdrücklich auf die *Gigue* hinwies.¹⁶⁵ Beiden *Gavotten* WoO posth. 3 Nr. 1 und 2 sind in Quelle A₂ die Nummern I und II zugewiesen,¹⁶⁶ und *Gavotte II A-Dur* stellt eine freie Variation der *Gavotte I a-Moll* dar. Dies deutet neben ihrer Tonartendisposition darauf hin, daß sie als Einheit gedacht waren und in der Folge I-II-I zu spielen waren. Nicht auszuschließen ist jedoch, daß nur eine der *Gavotten* oder beide in verschiedener Reihenfolge aufgeführt wurden.

Zwar sah Brahms von einer Publikation der Tänze ab. Doch konnte er sich durch sie nicht nur in kreativer Weise Bachsche Kompositionstechniken aneignen, sondern sie teilweise noch für spätere Kompositionen nutzen.¹⁶⁷ So verwendete er für das 1. Thema des 2. Satzes seines *Streichsextetts Nr. 2 G-Dur op. 36* die *Gavotte a-Moll* WoO posth. 3 Nr. 1 und für den 2. Satz des *Streichquintetts Nr. 1 F-Dur op. 88* die *Sarabande a-Moll/A-Dur* WoO posth. 5 Nr. 1¹⁶⁸ sowie die *Gavotte A-Dur* WoO posth. 3 Nr. 2 und damit indirekt auch die *Gavotte a-Moll* WoO posth. 3 Nr. 1.¹⁶⁹

Die verhältnismäßig ausgedehnten *Giguen* WoO posth. 4 Nr. 1 und 2 lassen sich noch deutlicher als die

anderen Stücke als kompositorische Studien deuten. Sie hängen eng mit den kontrapunktischen Übungen zusammen, die Brahms 1856 gemeinsam mit Joseph Joachim betrieb.¹⁷⁰ Das einzige Autograph der *Giguen* enthält zu Beginn Brahms' Notiz: „Ist der Mühe werth zu üben“.¹⁷¹ Dies deutet darauf hin, daß Brahms die Stücke zugleich als spieltechnisch sinnvolle Übungen verstand. Dabei dürfte Brahms die *Gigue h-Moll* WoO posth. 4 Nr. 2, die er (?) in Quelle A₁ allerdings ausstrich,¹⁷² zusammen mit der *Sarabande h-Moll* WoO posth. 5 Nr. 2 für eine zusätzliche, zweite Suite in h-Moll gedacht haben. Eine solche Suite ist allerdings in Brahms' Korrespondenz nicht belegt.

Aufführungs-, Rezeptions- und Publikationsgeschichte

Vermutlich wurden die *Giguen*, die der Komponist wohl nicht für geeignete Vortragsstücke hielt, zu Brahms' Lebzeiten nicht öffentlich gespielt.¹⁷³ Jedoch sind öffentliche Aufführungen von Suitensätzen sowie von nicht näher spezifizierten Stücken aus einer „Suite“ belegt, unter denen sich allerdings auch eine der *Giguen* befunden haben könnte. Wohl erstmals spielte Clara Schumann am 29. Oktober 1855 in Göttingen eine „Gavotte für Pianoforte“¹⁷⁴ von Brahms in einem öffentlichen Konzert.¹⁷⁵ Am 1. November gab Brahms in seiner Antwort auf einen Brief der Freundin seiner Überraschung darüber Ausdruck: „Daß Sie meine Gavotte gespielt haben!

¹⁶⁴ Siehe *BraWV*, S. 660: Anh. IIa Nr. 14.

¹⁶⁵ Vgl. Klaus Wolfgang Niemöller: *Suitenbildung mit alten und neuen Tänzen in der Klaviermusik von Schumann und Brahms 1853–1855*, in: „Neue Bahnen“. Robert Schumann und seine musikalischen Zeitgenossen. Bericht über das 6. Internationale Schumann-Symposium am 5. und 6. Juni 1997 im Rahmen des 6. Schumann-Festes, Düsseldorf, hrsg. von Bernhard R. Appel, Mainz u. a. 2002 (= *Schumann Forschungen*, Bd. 7), S. 328–339, hier S. 336–338.

¹⁶⁶ Siehe Quellenbestand und -beschreibung, S. 189. Allerdings sind auch die tonartlich verschiedenen *Giguen* WoO posth. 4 in A₁ entsprechend numeriert (siehe ebenda).

¹⁶⁷ Brahms dürfte Clara Schumann ungefähr im September 1878, möglicherweise bei ihrem Zusammentreffen in Hamburg anlässlich des 50jährigen Stiftungsfestes der Philharmonischen Gesellschaft, um Zusendung eines Manuskriptes mit einer „Gavotte“ gebeten haben. Denn sie schrieb ihm am 17. Oktober 1878: „ich sende Dir heute die bewußte Gavotte, nach der Du neulich frugst – ich bekomme sie doch wohl wieder?“ (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 155 [f.]). Ob es sich hierbei um Quelle A₂ mit *Gavotte I/II* WoO posth. 3 Nr. 1 und 2 handelte, ist jedoch nicht belegbar.

¹⁶⁸ Am Beginn von Teil 1 des fünfteiligen Satzes, der wie die Teile 3 und 5 auf die *Sarabande a-Moll/A-Dur* WoO posth. 5 Nr. 1 zurückgeht, griff Brahms gemäß seinem Notat der *Sarabande* in Quelle A₄ die Moll-Vorzeichnung (in *op. 88*: cis-Moll) auf. Im 5. Teil findet sich hingegen die A-Dur-Vorzeichnung gemäß Quelle A₂ (siehe Quellenbestand und -beschreibung, S. 189 f.).

¹⁶⁹ Siehe hierzu ausführlich *Pascall, Nachklang*; siehe darüber hinaus auch *Pascall, Clarinet Quintet* mit weiterführenden Überlegungen. Zur *Sarabande* in *op. 88* siehe bereits *Brahms, Sarabanden*, S. [2–5] (Vorwort von Max Friedlaender); *Geiringer 1974*, S. 226, 252; Hans Gál: *Johannes Brahms. Werk und Persönlichkeit*, Frankfurt am Main 1961, S. 107–109. William Horne betonte darüber hinaus einen Zusammenhang zwischen dem 2. Thema (T. 17 ff.) im 2. Satz des *Streichsextetts Nr. 2 G-Dur op. 36* und den *Giguen* WoO posth. 4 (*Horne, Giges*, insbesondere S. 555–560) sowie zwischen den *Sara-*

banden, insbesondere der *Sarabande* WoO posth. 5 Nr. 1, und dem *Intermezzo a-Moll op. 116 Nr. 2* (*Horne, Suite Study*).

¹⁷⁰ Siehe hierzu vor allem David Brodbeck: *The Brahms-Joachim Counterpoint Exchange; or, Robert, Clara, and „the Best Harmony between Jos. and Joh.“*, in: *Brahms Studies*, Bd. 1, hrsg. von David Brodbeck, Lincoln und London 1994, S. 30–80; siehe auch *Horne, Giges*, S. 530, 552.

¹⁷¹ Siehe Quellenbestand und -beschreibung, S. 189. Wahrscheinlich handelt es sich hierbei um einen Vermerk für Clara Schumann, der Brahms das Manuskript relativ bald überlassen haben muß.

¹⁷² Auch die *Sarabande a-Moll/A-Dur* in Quelle A₂ ist gestrichen. Dies könnte damit zusammenhängen, daß Brahms das Stück in der Fassung von A₂ durch die Fassung von Quelle A₄ (ohne Vorzeichnung gemäß dem Kontext der a-Moll-Suite) ersetzte (*Pascall, Gavottes*, S. 406). Siehe Quellenbestand und -beschreibung, S. 189.

¹⁷³ In der umfangreichen Konzertprogramm-Sammlung in *A-Wgm* finden sich die Stücke nicht. Auch das in der Forschungsstelle Kiel durchgeführte Projekt zur Brahms-Rezeption in vier deutschen Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts erbrachte hierzu keine konkreten Erkenntnisse. Siehe auch *Hofmann, Chronologie*.

¹⁷⁴ *Litzmann II*, S. 388 f. Am 27. Oktober 1855 brach Clara Schumann nach dem Abschied von Brahms in Hannover zu der Konzertreise auf, die sie zunächst nach Göttingen führte (siehe ebenda; vgl. auch *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 137 [f.], mit Brahms' Brief vom 28. Oktober 1855 aus Hamburg). Das Datum des Konzertes ist belegt durch das Konzertprogramm in der Programm-Sammlung Clara Schumanns in *D-Zsch*, Archiv-Nr.: 10463, Nr. 364 (siehe auch *Michelmann, Jugendliebe*, S. 109 f., dem die Abschrift eines originalen Konzertprogramms durch Marie Schumann zur Verfügung stand).

¹⁷⁵ In *Litzmann III*, S. 620, findet sich im Rahmen der Übersicht über „Studienwerke und Repertoire“ Clara Schumanns der Hinweis auf „Brahms, Gavotte. (Manuskript.)“ für das Jahr 1854. Da aus diesem Jahr kein entsprechendes Programm überliefert ist, dürfte es sich hierbei um ein Versehen Litzmanns handeln.

Wie wunderte ich mich. Doch glaube ich, die vorhergehende Sarabande wird gut tun, es macht dann erst lebhafteren Eindruck. [...] Aber mit rechter Freude hab' ich's im Geist gehört, wie schön spielten Sie's immer!¹⁷⁶ Brahms setzte seine Überlegungen um, indem er am 14. November 1855 in einer gemeinsam mit Clara Schumann und Joseph Joachim veranstalteten Soirée in Danzig eine „Sarabande und Gavotte“ spielte.¹⁷⁷ Vermutlich handelte es sich hierbei neben der *Sarabande a-Moll/A-Dur* WoO posth. 5 Nr. 1 um die *Gavotte I* und *Gavotte II* WoO posth. 3 Nr. 1 und 2,¹⁷⁸ wobei *Gavotte I* eventuell zu wiederholen war.¹⁷⁹ Clara Schumann wiederum griff wohl ebendiese Abfolge auf und spielte am 20. Januar 1856 in Wien,¹⁸⁰ am 27. Februar 1856 in Pest¹⁸¹ sowie am 17. Juni 1856 in London¹⁸² mit großem Erfolg „Sarabande und Gavotte“.¹⁸³ Bemerkenswerterweise führte Brahms noch am 30. November 1860 in einer „Musikalische[n] Abendunterhaltung des Conservatoriums für Musik“ in Leipzig „Ausgewählte Stücke aus einer Suite für das Pianoforte“ aus dem „Manuscript“ auf,¹⁸⁴ darunter vermutlich Stücke aus WoO posth. 3–5.¹⁸⁵

Keiner der Suitensätze erschien zu Brahms' Lebzeiten im Druck. Erst nachdem die Brahms-Gesellschaft 1917 die heute verschollene Quelle A₄ angekauft hatte, veröffentlichte Max Friedlaender die *Sarabanden a-Moll/A-Dur* WoO posth. 5 Nr. 1 und *h-Moll* WoO posth. 5 Nr. 2 gemäß Quelle A₄.¹⁸⁶ Im Rahmen von *Sämtliche Werke* erschienen neben den *Sarabanden* erstmals die *Giguen a-Moll* und *h-Moll* WoO posth. 4 Nr. 1 und 2,¹⁸⁷ während Robert Pascall *Gavotte I/II* WoO posth. 3 Nr. 1 und 2 und die *Sarabande a-Moll/A-Dur* WoO posth. 5 Nr. 1 gemäß Quelle A₂ schließlich 1979 erstmals herausgab.¹⁸⁸

Varia¹⁸⁹

Albumblatt Anh. III Nr. 5 über Nr. 7 f-Moll aus Robert Schumanns Papillons op. 2

Die achttaktige kanonische Studie Anh. III Nr. 5 über Nr. 7 f-Moll aus Robert Schumanns *Papillons op. 2* schrieb Brahms ca. 1854/1855 als Albumblatt für die So-

¹⁷⁶ *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 141 (f.). Dem Zitat ist zugleich zu entnehmen, daß Clara Schumann zumindest diese „Gavotte“ unter Anwesenheit von Brahms mehrfach im privaten Rahmen gespielt haben muß.

¹⁷⁷ Die Bezeichnung findet sich auf dem Konzertprogramm (siehe das Exemplar in der Programm-Sammlung Clara Schumanns in *D-Zsch*, Archiv-Nr.: 10463, Nr. 368; siehe die Abbildungen in: *Johannes Brahms. Leben und Werk*, hrsg. von Christiane Jacobsen, Wiesbaden 1983, S. 40, sowie: Dieter Boeck: *Johannes Brahms. Lebensbericht mit Bildern und Dokumenten*, Kassel 1998, S. 80). Siehe auch *Kalbeck I/1*, S. 252; *Hofmann, Zeittafel*, S. 26; *Hofmann, Chronologie*, S. 35.

¹⁷⁸ Daß es sich eventuell nur um die *Gavotte II A-Dur* WoO posth. 3 Nr. 2 handelte, wäre insofern plausibel, als Brahms diese beiden Tänze später im 2. Satz des *Streichquintetts Nr. 1 F-Dur op. 88* koppelte (siehe *Pascall, Gavottes*, S. 405–407).

¹⁷⁹ *Brahms, Kleine Stücke*, Vorwort von Robert Pascall, S. [2]. Vgl. auch *Horne, Suite Study*, S. 256–258.

¹⁸⁰ *Litzmann II*, S. 397; *Kalbeck I/2*, S. 269; siehe auch *NZfM*, Bd. 44, Nr. 9 (22. Februar 1856), S. 93.

¹⁸¹ Zu Clara Schumanns Konzertreise nach Pest siehe *Litzmann II*, vor allem S. 401 f. Auf das Konzert ging Litzmann jedoch nicht ein, ebenso verfuhr *Signale* und *NZfM*.

¹⁸² Zu Clara Schumanns Konzertreise nach England siehe *Litzmann II*, S. 405–413. Dem Verleger und Redakteur der *Signale*, Bartholf Senff, berichtete Clara Schumann am 13. Juli, sie habe „eine Sarabande und Gavotte von Brahms“ in einem ihrer „Konzerte in London mit dem allerenthusiastischen Beifall“ gespielt, „so daß sie einstimmig da capo verlangt wurden.“ (zitiert nach Briefmanuskript in *D-Zsch*). Auf diesen Brief geht ein Aufführungshinweis in den *Signalen* zurück (*Signale*, Jg. 14, Nr. 30 [24. Juli 1856], S. 348). Auch *Kalbeck* wies, allerdings ohne Angabe des Datums, auf die Aufführung hin (*Kalbeck I/2*, S. 273).

¹⁸³ Die Bezeichnung findet sich jeweils auf dem entsprechenden Konzertprogramm in der Programm-Sammlung Clara Schumanns in *D-Zsch*, Archiv-Nr. 10463, Nr. 378 (Wien) und 387 (Pest): „Sarabande und Gavotte (Manuscript) von Johannes Brahms“. Für das Londoner Konzert (Nr. 408) heißt es entsprechend: „Johannes Brahms, Sarabande und Gavotte“ mit dem wohl auf Clara Schumann zurückgehenden Zusatz „(in the style of Bach)“.

¹⁸⁴ *Signale*, Jg. 18, Nr. 50 (6. Dezember 1860), S. 622, vgl. S. 623.

¹⁸⁵ Brahms könnte durch Clara Schumann zu der Aufführung ermutigt worden sein. Auf ihre Anregung hin spielten sie und Brahms das vierhändige Arrangement der *Serenade Nr. 2 A-Dur op. 16* am 27. No-

vember vor Conrad Schleinitz, dem Direktor des Konservatoriums, auf dessen „besonderen Wunsch“ sie das Arrangement im Konservatoriumskonzert vom 30. November vortrugen (*Litzmann III*, S. 89 f.; vgl. *Signale*, Jg. 18, Nr. 50 [6. Dezember 1860], S. 622). Möglicherweise hielten Clara Schumann oder auch Brahms selbst einige der Tänze für eine passende Ergänzung zur *Serenade*.

¹⁸⁶ *Brahms, Sarabanden*, S. 8 f. Die Ausgabe enthält zusätzlich ein Faksimile dieses Manuskriptes (siehe Quellenbestand und -beschreibung, S. 190, sowie Quellengeschichte und -bewertung, S. 191).

¹⁸⁷ Für die Herausgabe der *Sarabande* WoO posth. 5 Nr. 2 in *Sämtliche Werke*, Bd. 15, wurde auch Quelle A₁ (siehe Quellenbestand und -beschreibung, S. 189, sowie Quellengeschichte und -bewertung, S. 190–192) herangezogen. Siehe zu Problemen der Herausgabe der *Giguen* und *Sarabanden* im Rahmen von *Sämtliche Werke*: *Bozarth, Posthumous Compositions*, S. 70, 72–73, 90; siehe auch Editionsbericht, S. 207 ff.

¹⁸⁸ Bereits in seinem 1976 erschienenen Aufsatz *Pascall, Gavottes* übertrug Robert Pascall gemäß Quelle A₂ (siehe Quellenbestand und -beschreibung, S. 189 f., sowie Quellengeschichte und -bewertung, S. 190–192) sowohl die von der Fassung in Quelle A₄ abweichende *Sarabande* WoO posth. 5 Nr. 1 sowie die *Gavotten* WoO posth. 3 und vervollständigte die nur fragmentarisch überlieferte *Gavotte* WoO posth. 3 Nr. 2 (S. 409–411). Alle drei Werke edierte er drei Jahre später in *Brahms, Kleine Stücke*, S. 3–5, unter dem Titel „Sarabande und Gavotte“; auch hier legte er eine (leicht modifizierte) Vervollständigung der *Gavotte II* vor.

¹⁸⁹ Über die im vorliegenden Band edierten Opera hinaus gibt es zumindest in einem Fall eine Zuschreibung eines angeblichen Klavierstückes an Brahms, ohne daß zur Zeit entscheidbar ist, ob dieses Stück tatsächlich von Brahms stammt. In einem Auktions- oder Lagerkatalog ohne Ort und Datum (Henrici?) ist als Nr. 80 der Schluß eines zweisystemig notierten Stückes in d-Moll mit Widmung an Ida Flatz faksimiliert, das mit hoher Wahrscheinlichkeit von Brahms niedergeschrieben wurde. Unter dem Faksimile ist vermerkt: „Johannes Brahms. Schluß des Manuscripts. (Stark verkleinert). / (Scherzhaftes[!] Klavierstück)“. Dieses Faksimile ist nicht im *BraWV* angegeben und der Forschungsstelle Kiel lediglich durch eine Fotokopie ohne Quellenachweis aus den Beständen des G. Henle Verlages München bekannt. Ob es sich dabei um ein Klavierstück handelt, erscheint dem Notentext zufolge fraglich; möglicherweise handelt es sich eher um eine Klavierstimme oder einen Klavierauszug eines fremden Werkes. Daher wird von einer Mitteilung des Fragments im vorliegenden Band abgesehen. Ggf. folgt nach weiteren Recherchen eine ausführlichere Darstellung im Band „Supplement“ (Serie X, Abteilung „Varia“).

pranistin Mathilde Hartmann (1817–1902),¹⁹⁰ die häufig Gast im Hause Schumann war und zu den ersten Interpreten gehörte, die Brahms' Lieder öffentlich aufführten.¹⁹¹ Bei Felix Schumanns Taufe am 1. Januar 1855 übernahm sie mit Brahms die Patenschaft für Clara Schumanns letztes Kind;¹⁹² am 28. Mai 1855 sang sie anlässlich des 33. Niederrheinischen Musikfestes in Düsseldorf, bei dem auch Brahms anwesend war, neben Jenny Lind in Robert Schumanns *Das Paradies und die Peri* op. 50.¹⁹³ Zu welcher konkreten Gelegenheit Brahms das Albumblatt schrieb, ist jedoch nicht überliefert.

Klavierstück (Fragment?) B-Dur Anh. III Nr. 4

Das 34 Takte umfassende *Klavierstück* bzw. Fragment eines *Klavierstücks* B-Dur Anh. III Nr. 4¹⁹⁴ entstand vermutlich in der Zeit, als Brahms seinen Hamburger Frauenchor leitete, etwa zwischen 1859 und 1862. Da das erhaltene Autograph den Schlußvermerk „Auch der lieben Schwägerin“ aufweist, könnte es Brahms möglicherweise Laura Garbe, einem Mitglied seines Hamburger Frauenchores, zugeordnet haben, die er scherzhaft als Schwägerin seiner Schwester Elise bezeichnet hatte.¹⁹⁵ Zudem schrieb Elise ihrem Bruder am 13. Oktober 1862: „Fräulein Garbe wünscht sich so sehr ein kleines Andenken von Dir, ein paar von Dir geschriebene Noten oder noch besser eine Haarlocke. Was sagst Du dazu? Sie ist immer für Spaß [...]“. ¹⁹⁶ Dem Stil des Stückes zufolge handelt es sich vermutlich um einen musikalischen Scherz. Die virtuose Anlage erinnert an Brahms' Transkriptionen von Werken Bachs, Webers und Chopins, ist jedoch ironisch zugespitzt. Im Druck erschien das Stück im Jahre 1979.¹⁹⁷

Albumblatt Anh. III Nr. 6 über Nr. 4 fis-Moll (erstes „Albumblatt“) aus Robert Schumanns Bunten Blättern op. 99

Robert Schumanns *Albumblatt fis-Moll* aus den *Bunten Blättern op. 99 Nr. 4* wurde zu einer kompositorischen Herausforderung für Clara Schumann wie für Brahms. Nachdem Clara Schumann das Stück 1853 ihren Robert Schumann gewidmeten *Variationen für Klavier op. 20* zugrunde gelegt hatte, schrieb Brahms im folgenden Jahr über dieselbe Schumannsche Komposition seine wiederum Clara Schumann gewidmeten *Variationen für Klavier op. 9*.¹⁹⁸

In einer aus dem Jahre 1902 stammenden Veröffentlichung über Friedrich Wieck und seine Familie, die auch Albumblätter aus dem Besitz von Marie Wieck, der Halbschwester Clara Schumanns, wiedergibt (Quelle E), ist ein Albumblatt über dasselbe Stück mit der Überschrift „Frei nach Schumann“, der Angabe „Baden, 1868“ und faksimilierter Unterschrift von Brahms abgedruckt.¹⁹⁹ Marie Wieck erwähnte das Albumblatt zudem in ihren späteren Erinnerungen an diverse Aufenthalte bei Clara Schumann in Baden-Baden und datierte es

dort ebenfalls auf das Jahr 1868.²⁰⁰ Da sich Brahms im Jahr 1868 nicht in Baden-Baden aufhielt, muß zumindest bei der Datierung ein Übertragungsfehler vorliegen. Da nach bisheriger Kenntnis kein entsprechendes Autograph von Brahms überliefert ist, läßt sich die Authentizität des Albumblattes nicht eindeutig nachweisen.²⁰¹ Daher wird es im vorliegenden Band im Anhang 3 wiedergegeben.

¹⁹⁰ Brahms erwähnte Mathilde Hartmann gegenüber Clara Schumann erstmals in seinen Schreiben vom 21. und 27. August 1854 (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 11–16, hier S. 15, sowie S. [16–]19).

¹⁹¹ Kalbeck I/1, S. (241–)242; vgl. Litzmann II, S. 388.

¹⁹² Litzmann II, S. 361.

¹⁹³ Kalbeck I/1, S. 242.

¹⁹⁴ Zur Frage, ob es sich hierbei um ein vollständiges Stück, ein Fragment oder gar eine „humorvolle Zwischenform [...] als vollständiges Stück in der Form eines Bruchstückes“ (*Brahms, Kleine Stücke*, Vorwort von Robert Pascall, S. [2]) handelt, siehe Agnes Ziffer: *Katalog des Archivs für Photogramme musikalischer Meisterhandschriften*, Wien 1967, S. 97; Gloria Riehl: *A newly-acquired Brahms autograph: Berkeley MS 937*, in: *CUM notis variorum. The Newsletter of the Music Library, University of California, Berkeley*, Nr. 10 (März 1977), S. 1; *Brahms, Kleine Stücke*, Vorwort von Robert Pascall, S. [2]. [8].

¹⁹⁵ Siehe ein Schreiben von Elise Brahms an ihren Bruder Johannes aus dem Jahr 1875, in dem sie über die fällig gewordene Laura Garbe schrieb: „Wenn sie also meine Schwägerin werden soll, wie Du sie früher immer nanntest, so muß es in nächster Zeit sein, sonst erkenne ich sie nicht als solche an“ (Auszug aus dem Schreiben in: *Geiringer 1974*, S. 74, vgl. S. 363). Vgl. zur Datierung des Schreibens *Briefwechsel Familie*, S. 218: Der Herausgeber Kurt Stephenson gibt hier den Auszug aus einem Brief von Elise Brahms an ihren Bruder vom 18. Februar 1875 wieder, in dem ebenfalls scherzhaft von Laura Garbe und Heirat die Rede ist. Insofern könnte es sich bei beiden Auszügen um verschiedene Teile ein- und desselben Schreibens handeln.

¹⁹⁶ *Briefwechsel Familie*, S. 87.

¹⁹⁷ *Brahms, Kleine Stücke*.

¹⁹⁸ Siehe *BraWV*, S. 27–29.

¹⁹⁹ Joß, S. 346. Unter dem Titel „Aus Marie Wiecks Stammbuchblättern“ (S. [337]) finden sich auf S. 339–350 in chronologischer Folge zwölf Albumblätter: fünf im Faksimile, sechs im Teil-Faksimile mit lediglich faksimilierter Unterschrift sowie eines in komplett gedruckter Form (siehe auch S. 361 f. mit dem zusätzlichen Faksimile eines Albumblattes von Robert Schumann). Siehe Anhang 3 des vorliegenden Bandes.

²⁰⁰ Sie schrieb: „Bei großem Honorar wirkte ich 1869 in einem von der [Spiel-]Bank gegebenen Konzert mit. Ich spielte Chopins E-moll-Konzert. Brahms, der anwesend war, machte mir die galante Bemerkung, daß er sich gefreut haben würde, wenn ich im letzten Satze wenigstens einmal bei den wiederkehrenden Sprüngen danebengegriffen hätte. Im vorhergehenden Jahre, als ich mich auch bei Klara aufhielt, war er so liebenswürdig, sich in mein Album mit einer Eingebung, die die Überschrift trägt: ‚Frei nach Schumann‘, einzutragen. Das kleine Stück fängt in Fis-moll an und endet in Fis-dur, ist gleichmäßigen, träumerischen Charakters und unterschrieben: ‚Für Fräulein Marie Wieck, Baden, 1868.‘“ (Marie Wieck: *Aus dem Kreise Wieck-Schumann*, 2. erweiterte Auflage, Dresden 1914, S. 40 f.).

²⁰¹ Jonathan Bellman meinte aufgrund stilistischer Kriterien, daß nicht Brahms das Stück schrieb, sondern der Autor Victor Joß sich möglicherweise einen Scherz erlaubte (Jonathan Bellman: *A Brahmsian Opus Dubium?*, in: *The American Brahms Society Newsletter*, Jg. 20, Nr. 1 [Frühjahr 2002], S. 6 f.). George S. Bozarth hielt hingegen eher für möglich, daß es sich um einen Scherz von Brahms selbst handelte (George S. Bozarth, *Another Point of View*, ebenda, S. 7).

**Kadenzen zu Klavierkonzerten von
Johann Sebastian Bach,
Ludwig van Beethoven und
Wolfgang Amadeus Mozart
WoO posth. 11–15**

Zum Bestand

Die Kadenzen zu Klavierkonzerten von Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven WoO posth. 11–15 gehören weitgehend zu Brahms' verhältnismäßig frühen Arbeiten und lassen sich insbesondere auf seine pianistische Tätigkeit zurückführen.²⁰² Insgesamt sind sechs Kadenzen von Brahms überliefert: zum 3. Satz von Bachs *Cembalokonzert d-Moll* BWV 1052 (WoO posth. 11), zum 1. und 3. Satz von Beethovens *Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur op. 58* (WoO posth. 12), zum 1. und (in 2 Fassungen) zum 2. Satz von Mozarts *Klavierkonzert G-Dur* KV 453 (WoO posth. 13) sowie zum 1. Satz von Mozarts *Klavierkonzert c-Moll* KV 491 (WoO posth. 15). Frühe Kadenzen zum 1. und 3. Satz von Mozarts *Klavierkonzert d-Moll* KV 466 gelten als verschollen – Spuren dieser Kadenzen finden sich in entsprechenden Kadenzen von Clara Schumann zu demselben Konzert.²⁰³ Die von Brahms' Hand stammende Niederschrift einer Kadenz zum 1. Satz von KV 466 (WoO posth. 14) stellt nach bisheriger Kenntnis die Überarbeitung einer Kadenz von Clara Schumann dar, die ihrerseits auf die frühe (verschollene) Brahms'sche Kadenz zu demselben Satz zurückgeht.²⁰⁴ Darüber hinaus wurden Brahms irrtümlich zwei Kadenzen zugeschrieben: eine Kadenz zum 1. Satz von Beethovens *Klavierkonzert Nr. 3 c-Moll op. 37* (Anh. IV Nr. 7) und eine Kadenz samt Kadenzfragment zum 1. Satz von Mozarts *Klavierkonzert d-Moll* KV 466 (Anh. IV Nr. 4).²⁰⁵

*Zu Entstehung und frühen Aufführungen der Kadenzen
WoO posth. 11–13 sowie WoO posth. 15*

Wann und für welchen Zweck Brahms die Kadenz WoO posth. 11 zum 1. Satz von Bachs *Cembalokonzert d-Moll* BWV 1052 niederschrieb, ist unbekannt; Aufführungen durch Brahms sind nicht belegt. Die Kadenzen WoO posth. 12 zum 1. und 3. Satz von Beethovens *G-Dur-Konzert op. 58* konzipierte er hingegen vermutlich um die Jahreswende 1855/56. Denn nachdem Brahms am 20. November 1855 in Bremen²⁰⁶ und am 24. November 1855 in Hamburg unter Georg Dietrich Otten²⁰⁷ Beethovens *Klavierkonzert Nr. 5 Es-Dur op. 73* dargeboten hatte, spielte er das *Klavierkonzert G-Dur* erstmals am 10. Januar 1856 in Leipzig.²⁰⁸ Clara Schumann berichtete er am folgenden Tag: „Gestern ging alles recht gut. Besser als ich hoffen durfte. Meine Kadenz und die Sachen Ihres Mannes wohl am besten.“²⁰⁹ Vermutlich existierte bereits zu diesem Zeitpunkt sein Autograph mit den Kadenzen zum ersten und letzten Satz. Insbesondere die Kadenz zum 1. Satz zeigt, wie intensiv sich Brahms zu dieser Zeit mit dem Schaffen Johann Seba-

stian Bachs auseinandersetzte, denn er modifizierte in dieser Kadenz das Beethovensche Hauptthema zum B-A-C-H-Motiv und hob es im Autograph durch Tonbuchstaben besonders hervor (T. 24–26).²¹⁰

Die Kadenzen WoO posth. 13 zu Mozarts *G-Dur-Konzert* KV 453 entstanden wohl während bzw. für Brahms' Tätigkeit in Detmold, wo er zwischen 1857 und 1859 unter anderem der Prinzessin Friederike Klavierunterricht erteilte.²¹¹ Brahms spielte zunächst²¹² bzw. dirigierte schließlich dort Mozartsche Klavierkonzerte. Am 26. November 1858 schrieb er an Joachim: „Mozartsche Konzerte spiele ich nicht, sondern übe sie der Prinzessin ein und dirigiere sie. [...] es ist doch angenehmer, die Prinzessin mit Lust spielen zu sehen, als selbst zu spielen und oben einen zu sehen, der sich ennuyiert.“²¹³ Entsprechend teilte er Julius Otto Grimm über sein Dirigat

²⁰² Ähnlich wie bei Brahms' Klavierübungen weisen sie zugleich auf den Austausch mit Clara Schumann hin. Die Pianistin veröffentlichte ihrerseits Anfang 1870 eine Kadenz zu Beethovens *Klavierkonzert Nr. 3 c-Moll op. 37* und zwei Kadenzen zu Beethovens *Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur op. 58* sowie Ende 1891 zwei Kadenzen zu Mozarts *Klavierkonzert d-Moll* KV 466.

²⁰³ Siehe hierzu S. XXIX–XXXII sowie den Kritischen Bericht, S. 216–219.

²⁰⁴ Zu diesem Sonderfall siehe S. XXIX–XXXII.

²⁰⁵ Siehe hierzu S. XXXII f.

²⁰⁶ Siehe Brahms' Schreiben an Clara Schumann vom 20. und 21. November 1855 aus Bremen, denen zufolge Brahms das Bremer Konzert als Vorbereitung auf die folgende Hamburger Aufführung galt (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 147 f. [in einer Anmerkung zu diesem Schreiben (S. 147) meinte Litzmann fälschlich, Brahms habe Schumanns *Klavierkonzert a-Moll op. 54* gespielt] sowie S. 148 f.). Klaus Blum (*Hundert Jahre Ein Deutsches Requiem von Johannes Brahms*, Tutzing 1971, S. 9) gab irrtümlich an, daß Brahms am 20. November in Bremen das „Klavierkonzert in G-Dur mit eigenen Kadenzen“ spielte; ebenso *BraWV* (S. 526).

²⁰⁷ Siehe Brahms' Brief an Otten vom 5. Oktober 1855: Am „24ten November komme ich! Spielen möchte ich das Es-dur-Concert von Beethoven [...]“ (*Stephenson, Otten*, S. 506 [f.]); siehe auch Brahms' Brief an Clara Schumann vom 25. November 1855: „Dann kam's Es dur-Konzert, recht schwungvoll ging's“. (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 151–153, hier S. 152). Kurt Stephenson gab an, daß Brahms in diesem Konzert „eine eigene (verschollene) Kadenz“ zu Beethovens *Klavierkonzert Nr. 5 Es-Dur op. 73* gespielt habe (*Stephenson, Otten*, S. 507). Für dieses Konzert hatte Beethoven jedoch keine Kadenz(en) vorgesehen.

²⁰⁸ *Hofmann, Zeittafel*, S. 28; siehe auch Brahms' Brief an Otten vom 8. [recte: 9.] Januar 1856: „Morgen spiele ich im Gewandhaus, das G-dur-Konzert und Sachen von Schumann.“ (*Stephenson, Otten*, S. 508 [f.]). Brahms' Biograph Kalbeck gab hingegen irrtümlich an, daß Brahms Beethovens *Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur op. 58*, zu dem er sich „eine eigene Kadenz geschrieben“ hatte, „zuerst im Dezember“ 1855 „in Bremen“ spielte (*Kalbeck I/1*, S. 254).

²⁰⁹ *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 165 (f.).

²¹⁰ Vgl. *Kalbeck I/1*, S. 255 f.; Rudolf Haase: *Brahms zitiert B-A-C-H*, in: *Musica*, Jg. 17 (1963), S. 180 f.

²¹¹ Willi Schramm: *Johannes Brahms in Detmold*, neu hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Richard Müller-Dombois, Hagen 1983, S. 25.

²¹² Siehe Brahms' Brief an Clara Schumann vom 11. Oktober 1857 aus Detmold: „Das Mozartsche Konzert neulich ging ziemlich gut. [...]“ (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 204–209, hier S. 206). Siehe auch Brahms' Schreiben an Joseph Joachim vom 5. Dezember 1857: „Trippel-Konzerte von Bach studiere ich ein, von Mozart habe ich schon zwei gespielt usw.“ (*Briefwechsel V*, S. 191–193, hier S. 192).

²¹³ Ebenda, S. 221 f.

vom 27. November 1858 mit:²¹⁴ „[...] gestern früh dirigierte ich das G-dur-Konzert von Mozart, das ich der Prß. [= Prinzeß] eingeübt hatte [...].“²¹⁵ Möglicherweise hatte Brahms demnach die Kadenzen für die Prinzesin verfaßt.

Am 27. Oktober 1859 fragte Clara Schumann bei Brahms an: „[...] wäre es nicht möglich, daß Du mir in Detmold u. a. das G-dur von Mozart spieltest? Das hörte ich so gern einmal.“²¹⁶ Als Clara Schumann Ende Januar/Anfang Februar 1861 – nachdem Brahms’ Detmolder Tätigkeit bereits beendet war – einige Tage am Detmolder Hof verbrachte, spielte sie dort die *Klavierkonzerte G-Dur* KV 453 und *A-Dur* (vermutlich KV 488), die Brahms ihr empfohlen hatte.²¹⁷ Möglicherweise verwendete auch Clara Schumann für das *G-Dur-Konzert* Brahms’ Kadenzen WoO posth. 13.²¹⁸ Für das *A-Dur-Konzert* (vermutlich KV 488, für das eine Mozartsche Kadenz gedruckt vorlag) ist hingegen keine Brahms’sche Kadenz überliefert.

Die Kadenz WoO posth. 15 zum 1. Satz von Mozarts *c-Moll-Konzert* KV 491 geht möglicherweise ebenfalls auf Brahms’ Detmolder Zeit zurück. Öffentliche Aufführungen mit Brahms als Pianist sind nicht bekannt.²¹⁹

Doch empfahl Brahms Clara Schumann das Konzert in seinem Schreiben vom 7. Februar 1861.²²⁰ Spätestens bis November 1861 hatte Brahms – möglicherweise auf die Bitte Clara Schumanns hin – eine Kadenz für den Kopfsatz dieses Konzertes verfaßt.²²¹ Denn Clara Schumann spielte das Konzert mit Brahms’ Kadenz am 23. November 1861 in Hannover²²² und am 12. Dezember 1861 unter Leitung Carl Reineckes in Leipzig.²²³

*Brahms’ und Clara Schumanns Kadenzen
zum 1. und 3. Satz von Mozarts Klavierkonzert
d-Moll KV 466 und die Entstehung von Brahms’
Version von Clara Schumanns Kadenz
(frühere Fassung) zum 1. Satz
WoO posth. 14²²⁴*

Mozarts *Klavierkonzert d-Moll* KV 466 spielte Brahms zum einzigen Mal öffentlich am 26. Januar 1856 in Hamburg.²²⁵ Für diese Aufführung konzipierte er ca. zwischen dem 9. und 26. Januar 1856 Kadenzen zum 1. und 3. Satz.²²⁶ Obwohl diese in der Presse als zu „neustylig“

²¹⁴ Siehe Hofmann, *Chronologie*, S. 48.

²¹⁵ *Briefwechsel IV*, S. 79 [f.]. Siehe auch Brahms’ Mitteilung an Clara Schumann vom 31. Dezember 1858: „Die Prinzeß hat inzwischen noch beide Konzerte von Mozart (Gdur und Adur) wiederholt [...].“ (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 239[–241]).

²¹⁶ Ebenda, S. 282–284, hier S. 283.

²¹⁷ In ihrem Tagebuch vermerkte sie: „[...] Das Hofconcert und den Vereinsabend (Concert des Gesangsvereins) besuchte ich nach Johannes Rath um das G-dur- und A-dur-Concert von Mozart kennen zu lernen [...]“ (*Litzmann III*, S. 94). Ihrem Brief an Brahms vom 1. Februar zufolge probte Clara Schumann an diesem Tag das *G-Dur-Konzert* für das tags darauf folgende Hofkonzert (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 350–353). Daß sie auch das *A-Dur-Konzert* spielte, geht aus ihrem Schreiben vom 5. Februar hervor: „Ich denke, Du ahnst, daß ich von den Mozartschen Konzerten spreche, die ich beide mit einem unbeschreiblichen Entzücken gespielt. Mein erstes Gefühl dabei war, könnte ich Dich umarmen zum Dank dafür, daß Du mir diese Genüsse verschafft!“ (ebenda, S. 353[–354]).

²¹⁸ Daß Clara Schumann während ihres Detmolder Aufenthaltes Anfang 1861 Brahms’ Kadenzen benutzte, ist nicht belegt. Am 1. Februar 1861 schrieb sie dem Freund: „Schade, daß ich vom A dur die Partitur nicht habe, ich sah heute beim Durchgehen des G dur, wie angenehm solche ist (Prinzeß hatte die Partitur –) [...]“ (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 350–353, hier S. 351). Am 5. Februar schrieb sie: „Ich wollte Dir das G dur-Konzert zurückschicken, mir ist aber, als müßte ich es festhalten.“ (ebenda, S. 353[–354]). Möglicherweise meinte sie hier eine Klavierstimme bzw. einen Klavierauszug. Daran, daß Brahms ihr einen solchen Druck überlassen hätte, schien er sich jedoch nicht zu erinnern, da er am 7. Februar antwortete: „Das G dur-Konzert behalte ja (wenn Du es von mir hast), ich brauche es nicht.“ (ebenda, S. 355[–356]).

²¹⁹ Vgl. Julius Otto Grimms Brief an Brahms vom Herbst 1858, in dem Grimm einen Vorschlag für ein im Januar/Februar 1859 in Göttingen zu veranstaltendes Konzert machte, darunter: „Konzert C-moll von Mozart, gesp. v. Joh. Brahms“. (*Briefwechsel IV*, S. 70–72, hier S. 71). Daß Brahms das Konzert zu dieser Zeit in seinem Repertoire hatte (*BraWV*, S. 530; *Köchel*, S. 112), ist aus diesem Brief nicht ohne weiteres zu schließen, zumal er ca. Anfang November antwortete: „Wegen Januar! [...] Klavierspiel geschieht nicht. Ich habe nicht die mindeste Lust, öffentlich zu spielen.“ (ebenda, S. 72–74, hier S. 73). Vgl. auch *Briefwechsel V*, S. 221 f. (Brahms’ Schreiben an Joachim vom 26. November 1858).

²²⁰ Brahms schrieb: „Solltest Du einmal öffentlich eines“ der Mozartschen Klavierkonzerte „spielen, so nimm das in C-moll. Es ist das effektivste und nun Dir ja auch noch neu.“ (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 355 [f.]).

²²¹ Clara Schumann erwähnte diese Kadenz in ihrem Brief an Brahms vom 21. November 1861 aus Hannover ausdrücklich: „wie hast Du mich heute durch Deinen lieben Brief erfreut, er kam gerade nach der Probe des Mozartschen Konzerts, wobei ich so viel Deiner gedacht – gerade wie damals in Detmold beim G dur und A dur. [...] Wir werden es nun morgen erst ordentlich studieren. Deine Kadenz gefällt Joachim sehr, bis auf den einen unaufgelösten 6/4-Akkord, den ich nun, da Du mir kleine Änderungen gestattet, aufzulösen mir erlauben werde.“ (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 383–385, hier S. 383 f.). Clara Schumanns Bemerkung könnte sich möglicherweise auf T. 13–14¹ oder auf T. 62 f. beziehen.

²²² Datum korrigiert gegenüber *BraWV* (S. 530) gemäß dem Konzertprogramm in Clara Schumanns Programm-Sammlung in *D-Zsch*, Archiv-Nr.: 10463, Nr. 591.

²²³ *NZfM*, [Jg. 22], Bd. 55, Nr. 26 (20. Dezember 1861), S. 229; *Signale*, Jg. 20, Nr. 1 (1. Januar 1862), S. 6. Am 13. Dezember 1861 schrieb sie an Brahms: „Das Konzert ist sehr gut ausgefallen, [...] ich habe doch wieder mehr Respekt vor dem Leipziger Orchester bekommen [...]“ (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 387[–389]). Genauer berichtete sie indes Joseph Joachim: „Das Mozartsche Concert neulich ist sehr gut abgelaufen, [...] nur hatte R[einecke] das Malheur, nach der Cadenz nicht einzusetzen mit dem Orchester [...]“ (Brief vom 15. und 16. Dezember 1861, in: *Joachim, Briefwechsel II*, S. 177–179, hier S. 177 f.).

²²⁴ Die Erkenntnisse dieses Abschnitts und des Berichtes zu Anhang 2 des vorliegenden Bandes gehen in besonderem Maße auf Diskussionen mit und Hinweise von Dr. Katrin Eich während der Redaktionsphase zurück.

²²⁵ Hofmann, *Zeittafel*, S. 30; siehe auch die Abbildung des Konzertprogramms in: *Köchel*, S. 108.

²²⁶ Der Hamburger Musikdirektor Georg Dietrich Otten, der das Konzert leitete, muß Brahms Anfang Januar 1856 gebeten haben, im Konzert am Vorabend von Mozarts hundertstem Geburtstag dessen *d-Moll-Konzert* zu spielen, worauf Brahms am 9. Januar antwortete: „Einen [...] Ja-Brief kann ich Dir nur schreiben [...]. Wie freue ich mich, das Mozartsche Concert zu spielen!“ (*Stephenson, Otten*, S. 508, dort irrtümlich datiert auf den 8. Januar). Vgl. oben, S. XXVIII mit Anmerkung 208.

kritisiert wurden,²²⁷ verwendete Clara Schumann sie für ihre eigene erste Darbietung des *d-Moll-Konzertes* am 1. Januar 1857 in Leipzig.²²⁸ Denn sie resümierte: „Ich spielte sehr gut, nur gelangen mir die schönen Cadenzen von Johannes nicht gut [...]“. ²²⁹ Spätestens zu diesem Zeitpunkt dürfte demnach Brahms' Autograph mit den ursprünglichen, heute jedoch verschollenen Kadenzten zum 1. und 3. Satz (Quelle [A₁]) vorgelegen haben. Zwischen 1857 und 1868 spielte Clara Schumann das Konzert noch mehrfach.²³⁰ Daß sie auch in diesen Darbietungen des Konzertes die ursprünglichen Brahms'schen Kadenzten – aus dem Manuskript bzw. in mehr oder weniger modifizierter Gestalt aus dem Gedächtnis – spielte, ist wahrscheinlich, wenngleich schwerlich zu belegen.²³¹

Wohl erst bei ihrer Hamburger Aufführung des *d-Moll-Konzertes* am 26. September 1878 (2. Konzert zum 50jährigen Jubiläum der Philharmonischen Gesellschaft)²³² verwendete Clara Schumann eigene Kadenzten,²³³ die sie gegen Mitte des Monats erstellte. Denn am 17. September schrieb sie Brahms aus Frankfurt am Main: „Seit einigen Tagen bin ich hier [...]; ich habe [...] geübt für Hamburg, mußte mir auch die Kadenzten noch zurechtmachen, was mir schrecklich sauer wurde, weil ich so schwer in die Stimmung kommen konnte. Ich habe ein paar Stellen von Dir benutzt, das durfte ich doch? [...] Ich habe viel Schmerzen in beiden Armen und weiß noch kaum, wie ich in Hamburg spielen soll! Aber gerade bei dieser Gelegenheit abzuschreiben, dazu entschlosse

ich mich nur, wenn's unmöglich anders wäre [...].“²³⁴ Demnach griff sie für ihre Kadenzten wohl partiell auf die verschollenen frühen Brahms'schen Kadenzten zurück. Unklar ist, ob ihr Brahms' ursprüngliche Kadenzten noch im Manuskript vorlagen oder ob sie „Stellen“ daraus aus der Erinnerung übernahm. Nicht eindeutig zu klären ist, warum sich Clara Schumann offenbar erst zu diesem verhältnismäßig späten Zeitpunkt eigene Kadenzten anfertigte, zumal sie das Konzert seit über 10 Jahren nicht mehr gespielt hatte. Ihre Kadenzten-Niederschrift (wohl Quelle CS-A₁) dürfte sie Brahms, der ebenfalls bei dem Musikfest anwesend war,²³⁵ vorgelegt und ihn gebeten haben, diese zu begutachten und gegebenenfalls zu überarbeiten. Dafür spricht einerseits, daß ihr deren Ausarbeitung „schrecklich sauer“ geworden war und sie daher sicherlich auf Brahms' Meinung Wert legte. Andererseits nutzte sie vermutlich die Gelegenheit, um den Freund nochmals auf die „Stellen“ aufmerksam zu machen, die sie von ihm „benutzt“ hatte.²³⁶ Brahms entsprach ihrem Wunsch offenbar und schrieb ihr zumindest die Kadenz zum 1. Satz – offensichtlich in Eile – leicht modifiziert nochmals auf (Quelle A₂).²³⁷ Ob Clara Schumann Quelle A₂ für ihre Hamburger Aufführung am 26. September 1878 bzw. spätere Aufführungen verwendete,²³⁸ ist allerdings nicht belegbar.²³⁹

Was mit Brahms' frühen, heute verschollenen Kadenzten geschah, ist unklar. Nicht zu rekonstruieren ist auch, welche Gestalt diese verschollenen Kadenzten hatten und auf welche Weise bzw. in welchem Umfang Clara

²²⁷ Zitiert nach Josef Sittard: *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart*, Altona und Leipzig 1890, S. 209 (bezogen auf den „Kritiker des Freischütz“). Vgl. *Kalbeck I/1*, S. 255: „Vor den Ohren einer hochwohlweisen Hamburger Kritik fanden die von Brahms hinzukomponierten Kadenzten keine Gnade; man tadelte ihren modernen Stil.“

²²⁸ Gemäß ihrem Tagebuchvermerk vom gleichen Tag spielte sie das Konzert an diesem „Abend [...] zum ersten Male [...]“ (*Litzmann III*, S. 17).

²²⁹ Clara Schumanns Tagebucheintrag vom 1. Januar 1857 (ebenda). Als sie im Jahre 1891 rückblickend an Brahms schreiben ließ: „Du weißt, ich habe immer zu dem D moll-Konzert von Mozart meine eigenen Kadenzten gespielt [...]“ (Clara Schumanns diktiert Brief vom 29. September, *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 461 [f.]), erinnerte sie sich anscheinend nicht mehr genau.

²³⁰ Gemäß Clara Schumanns Programm-Sammlung im Robert Schumann-Haus Zwickau (*D-Zsch*), Archiv-Nr.: 10463, lassen sich über ihre Erstaufführung hinaus bis September 1878 folgende Aufführungen nachweisen: 10. März 1857, Bremen (Nr. 432); 15. Januar 1858, Karlsruhe (Nr. 466); 19. Oktober 1858, Köln (Nr. 482); 19. Mai 1859, Manchester (Nr. 509); 20. Oktober 1859, Aachen (Nr. 519); 16. November 1859, Bonn (Nr. 522); 16. Januar 1863, Amsterdam (Nr. 641); 20. März 1867, London (Nr. 826); 5. März 1868, London (Nr. 881).

²³¹ Dies gilt auch für die Aufführung in Aachen am 20. Oktober 1859, für die ein Rezensent die „glänzende[n] Kadenzten“ hervorhob, „von denen besonders die in den letzten Satz eingelegte in Bezug auf Styl bemerkenswerth war.“ (*Echo der Gegenwart*, Jg. 1859, Nr. 300 [31. Oktober 1859], zitiert nach: Irmgard Knechtges-Obrecht: *Clara Schumanns Beziehungen zu Aachen im Spiegel ihrer Korrespondenz und der lokalen Presse*, in: *Schumanniana nova. Festschrift Gerd Nauhaus zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Bernhard R. Appel, Ute Bär und Matthias Wendt, Sinzig 2002, S. 318–343, hier S. 327).

²³² Kurt Stephenson: *Hundert Jahre Philharmonische Gesellschaft in Hamburg*, Hamburg 1928, S. 159. Siehe auch das Konzertprogramm

in Clara Schumanns Programm-Sammlung in *D-Zsch*, Archiv-Nr.: 10463, Nr. 1173.

²³³ Über die Aufführung schrieb Clara Schumann an Hermann Levi am 3. Oktober 1878: „[...] ich war sehr gefeiert im Concert, – meine Cadenzten brachten mir das allgemeine Lob der Musiker [...]“ (*Litzmann III*, S. 386).

²³⁴ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 151–154, hier S. 153.

²³⁵ Im 3. Konzert des Musikfestes am 28. September dirigierte er seine *Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 73* (siehe *Hofmann, Zeittafel*, S. 142).

²³⁶ Daß Brahms ihre Entlehnung billigte, geht nicht zuletzt aus Clara Schumanns diktiertem Brief an Brahms vom 29. September 1891 hervor. Demzufolge hatte Brahms ihr „seinerzeit“ gestattet, „aus einer“ von ihm „gemachten Kadenz einiges zu benutzen“ (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 461 [f.]). Vgl. auch ihren ebenfalls vom 29. September 1891 stammenden entsprechenden Tagebuchvermerk: „Ich war immer in dem Wahne, es sei in der ersten Cadenz nur eine Stelle von 8–10 Tacten von Brahms; ich hatte mit Johannes mal früher darüber gesprochen und er hatte gemeint, ich solle mir keine Gedanken darüber machen“ (*Litzmann III*, S. 543). Einem späteren Eintrag Clara Schumanns in Brahms' Quelle A₂ zufolge griff sie aber auch auf Brahms' (ursprüngliche) Kadenz zum 3. Satz zurück, was ihr offenbar erst nachträglich einfiel.

²³⁷ Vgl. hierzu Clara Schumanns aus dem Jahre 1891 stammenden Eintrag in Quelle A₂, dem zufolge diese Quelle unter „Benutzung einer Cadenz“ von ihr entstanden sei (siehe Quellenbestand und -beschreibung, S. 216). Siehe hierzu auch *Litzmann III*, S. 543 (Kommentar des Herausgebers); *Bozarth, Posthumous Compositions*, S. 93; Quellengeschichte und -bewertung, S. 218.

²³⁸ Ihrer Programm-Sammlung in *D-Zsch*, Archiv-Nr.: 10463, zufolge spielte sie das Konzert am 10. Oktober 1879 in Frankfurt a. M. (Nr. 1184), am 27. Januar 1880 in Köln (Nr. 1190), am 22. Februar 1880 in Basel (Nr. 1192), am 3. Februar 1881 in Leipzig (Nr. 1203), am 17. April 1885 in Berlin (Nr. 1257), am 4. Februar 1887 in Frankfurt a. M. (Nr. 1269) und am 17. Februar 1887 in Leipzig (Nr. 1270).

²³⁹ Siehe hierzu Quellengeschichte und -bewertung, S. 218.

Schumann Material daraus entlehnte. Hinweise liefert jedoch neben den verschiedenen erhaltenen Quellen die Publikationsgeschichte der 1891 unter Clara Schumanns Namen erschienenen (modifizierten) Kadenzen zum *d-Moll-Konzert* Mozarts.²⁴⁰ Zugleich bestätigen die Dokumente aus dem Jahre 1891 weitgehend die bisher rekonstruierte Entstehungsgeschichte von Brahms' und Clara Schumanns Kadenzen. Im Sommer des Jahres 1891 entschloß sich Clara Schumann, Kadenzen zum *d-Moll-Konzert* herauszugeben.²⁴¹ Nachdem sie die Stichvorlage (Quelle CS-A₂⁺) an den Verlag J. Rieter-Biedermann geschickt und die erste Korrektur erledigt hatte, erhielt sie den 2. Korrekturabzug am 29. September.²⁴² Ihrem Tagebucheintrag vom gleichen Tag zufolge war sie zuvor davon ausgegangen, daß „in der ersten Cadenz nur eine Stelle von 8–10 Tacten von Brahms“ sei, „eine besonders schöne Stelle“, bei der sie sich „vorgenommen hatte, ein J. B. hinzusetzen“.²⁴³ Wie sie ebendort vermerkte, konsultierte sie an diesem Tag „Brahms[']“ Cadenz“, die sie „von früher her“ besaß.²⁴⁴ Dabei handelte es sich allem Anschein nach um Quelle A₂ mit Brahms' Kadenz zum 1. Satz WoO posth. 14,²⁴⁵ die mit der von ihr zur Publikation vorgesehenen Kadenzversion trotz deren Abweichungen von Quelle CS-A₁ noch eine Vielzahl an Übereinstimmungen bzw. Ähnlichkeiten aufwies. Brahms' frühe, verschollene Kadenzen dürften ihr im Manuskript (Quelle [A₁]) hingegen nicht mehr vorgelegen haben, was ihr wohl die Erinnerung erschwerte. Denn da sie offenbar zu diesem Zeitpunkt Brahms' erhaltenes Kadenz-Autograph (Quelle A₂) irrtümlich für das ursprüngliche hielt, „schien“ ihr zu ihrem „großen Schrecken“, als ob sie „Vieles aus seiner Cadenz benutzt habe“ und daß sie „doch unmöglich die Kadenzen (es ist die erste namentlich) ohne Weiteres so herausgeben könne“.²⁴⁶ Daher ließ sie noch am gleichen Tag an Brahms schreiben:

„Die Kadenzen waren mir mit der Zeit so in Fleisch und Blut übergegangen, daß ich mit Ausnahme einer sehr schönen Stelle, (an der ich gedachte, die Anmerkung eines J. B. zu machen), nicht mehr wußte, daß ich viel mehr von Dir entnommen hatte. Heute [...] befällt mich der glückliche Gedanke, Deine alte Kadenz herauszusuchen, wo ich denn zu meinem Schrecken sehe, wie sehr ich mich beinahe mit fremden Federn geschmückt hätte. – Ich befinde mich nun Rieter gegenüber in furchtbarer Verlegenheit und weiß nur zwei Wege: entweder ich ziehe meine Kadenzen zurück [...] oder Du erlaubst mir, auf den Titel zu setzen: ‚mit teilweiser Benützung einer Kadenz von Johannes Brahms‘.“²⁴⁷

Da Brahms auf ihr Schreiben gelassen reagierte,²⁴⁸ erschienen die Kadenzen schließlich ohne Erwähnung seines Namens im Druck.

Ihre spontane Reaktion vom 29. September 1891 relativierte Clara Schumann jedoch in ihrem späteren, noch 1891 erfolgten Eintrag in Quelle A₂,²⁴⁹ nachdem sie sich offenbar genauer erinnert hatte – sowohl was die hierarchische Einordnung von Quelle A₂ als auch den Umfang ihrer ursprünglichen Entlehnungen von Brahms betraf:

„Cadenz z.[um 1. Satz des] Dmoll Concert[es] v.[on] Mozart v.[on] Brahms mit Benutzung einer Cadenz von mir. Wiederum benutzte ich in meiner später herausgege-

benen Cadenz [zum 1. Satz] einige Stellen aus der Brahms' schen Cadenz, und habe Diese in den hier beiliegenden Exemplaren unter .A–B C–D. bezeichnet. In der 2^{ten} Cadenz (z.[um] letzten Satze) ist die Stelle von A–B. von Brahms. [...] 1891.“²⁵⁰

Mit diesem Eintrag wollte sie vermutlich entgegen ihrer Reaktion vom 29. September untermauern, daß die von ihr publizierten Kadenzen weitgehend von ihr selbst stammten. Die bis in das Jahr 1856 zurückreichende Vorgeschichte ihrer Kadenzen-Ausarbeitung vom September 1878 zu erhellen, war ihr jedoch vermutlich aufgrund von Erinnerungslücken und des Fehlens der frühen Brahms'schen Kadenzen-Niederschrift nicht mehr möglich. Ihr Hinweis, sie selbst habe für die von ihr publizierte Kadenz zum 1. Satz auf die „Brahms' sche Cadenz“ zurückgegriffen, bezieht sich dabei, anders als ihr Eintrag suggeriert, nicht unmittelbar auf Quelle A₂,²⁵¹ sondern wie auch im Fall der Kadenz zum 3. Satz wohl auf Brahms' verschollene ursprüngliche Kadenz-Version aus den 1850er Jahren. Die erwähnten Buchstaben-Markierungen finden sich nicht nur in ihrem Erstdruck-Handexemplar der von ihr publizierten Kadenzen (Quelle CS-E_H), sondern für den 1. Satz etwas modifiziert auch in Brahms' Kadenz-Autograph (Quelle A₂).²⁵² Brahms' ursprünglichen, verschollenen Kadenzen (gemäß [A₁]) dürften dabei aufgrund der größeren zeitli-

²⁴⁰ Siehe den Bericht zu Anhang 2, S. 216 ff.

²⁴¹ Siehe ihren diktierten Brief an Brahms vom 29. September 1891: „[...] Ich bin nun seit Jahren oft angegangen worden, die Kadenzen herauszugeben, wozu ich mich denn auch diesen Sommer entschloß [...]“ (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 461 [f.]).

²⁴² Siehe ihren Tagebuchvermerk vom gleichen Tag: „Ich erhielt heute die 2. Korrektur der Kadenzen zum Mozart'schen D-moll-Conzert, die ich jetzt endlich auf vieles Zureden der Kinder herausgeben wollte.“ (*Litzmann III*, S. 543).

²⁴³ Ebenda; siehe auch *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 461 f. Ihrem Brief an Brahms vom 17. September 1878 zufolge entnahm sie bei der Ausarbeitung ihrer Kadenzen jedoch „ein paar Stellen“, also mehr als eine (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 153).

²⁴⁴ *Litzmann III*, S. 543.

²⁴⁵ Einerseits befand sich diese Quelle nachweislich in Clara Schumanns Besitz, andererseits bezog sie sich in ihren entsprechenden schriftlichen Äußerungen in diesem Kontext stets auf eine bzw. die erste Kadenz. Quelle [A₁] dürfte hingegen zwei Kadenzen enthalten haben. Was mit dieser Niederschrift geschah, ist unklar, doch lag sie offenbar 1891 nicht mehr vor.

²⁴⁶ *Litzmann III*, S. 543.

²⁴⁷ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 461 f.

²⁴⁸ Am 2. Oktober 1891 antwortete Brahms: „[...] ich bitte Dich recht herzlich, lasse ja die Kadenzen ohne weiteres mit Deinem Namen in die Welt gehn. Auch das kleinste J. B. würde nur sonderbar aussehen; [...] und ich könnte Dir manches neuere Werk zeigen, an dem mehr von mir ist als eine ganze Kadenz!“ (ebenda, S. 462 f.). Clara Schumann zeigte sich am 5. Oktober erleichtert (ebenda, S. 463 [f.]).

²⁴⁹ Die Eintragungen erfolgten vermutlich kurz nach dem Erscheinen der Kadenzen.

²⁵⁰ Clara Schumann erwähnte in ihrer Bemerkung auch eine Kadenz zum 3. Satz, die jedoch kein Bestandteil von Quelle A₂ war (2 Leerseiten des Doppelblattes hätten Raum hierfür geboten). Siehe nähere Ausführungen hierzu in Quellengeschichte und -bewertung, S. 218.

²⁵¹ Quelle A₂ hatte sie ja, wie oben erwähnt, allem Anschein nach erst konsultiert, nachdem sie die Stichvorlage CS-A₂⁺ erstellt hatte. Siehe auch Quellengeschichte und -bewertung, S. 218 f.

²⁵² Warum Clara Schumann keine entsprechenden Eintragungen in Quelle CS-A₁ vornahm, ist unklar.

chen Nähe am ehesten die Kadenz in der Fassung von Quelle CS-A₁ bzw. A₂ nahekommen. Mit Clara Schumanns Markierungen läßt sich insbesondere in Quelle CS-A₁ jeweils eine Passage der Kadenz zum 1. und zum 3. Satz erschließen, die Clara Schumann ihrer Erinnerung nach aus Brahms' frühen Kadenz-Versionen übernommen hatte (siehe hierzu Anhang 2b–d des vorliegenden Bandes). Weder läßt dies jedoch eindeutige Schlüsse auf die frühe Brahms'sche Gestalt dieser Passagen zu, noch kann man ausschließen, daß Clara Schumann nicht noch weitere Passagen von Brahms entlehnte.²⁵³

*Die Brahms irrtümlich zugeschriebenen
Kadenz Anh. IV Nr. 4 und Nr. 7*

In Bd. 15 von *Sämtliche Werke* veröffentlichte Eusebius Mandyczewski unter Brahms' Namen eine Kadenz zum 1. Satz von Beethovens *Klavierkonzert Nr. 3 c-Moll op. 37* (Anh. IV Nr. 7). Seinem Revisionsbericht zufolge sei eine „in der Wiener Stadtbibliothek befindliche Abschrift der Originalhandschrift von Brahms“ Vorlage für die Edition gewesen.²⁵⁴ Obwohl er die Handschrift, die erstmals 1908 als Brahms-Autograph im Auktionshandel angeboten wurde,²⁵⁵ als nicht von Brahms' Hand stammend identifizierte und ihm kein Brahms'sches Au-

tograph dieser Kadenz vorlag, zweifelte Mandyczewski Brahms' Autorschaft nicht an. Eine Reihe weiterer Ausgaben übernahm diese Zuschreibung. 1977 machte jedoch Richard Davis darauf aufmerksam, daß die Kadenz von Ignaz Moscheles stammt, und wies darauf hin, daß sie bereits in den 1840er Jahren im Druck erschienen sei.²⁵⁶

Darüber hinaus wurde zeitweilig eine Handschrift mit einer Kadenz und einem Kadenzfragment zum ersten Satz von Mozarts *Klavierkonzert d-Moll KV 466*,²⁵⁷ die sich 1962 in der Leipziger Stadtbibliothek anfangs²⁵⁸ irrtümlich Brahms zugeschrieben (Anh. IV Nr. 4).²⁵⁹ Entsprechend publizierte Paul Badura-Skoda die Kadenz und das Kadenzfragment 1980 unter Brahms' Namen.²⁶⁰ Margit McCorkle rubrizierte diese Handschrift im Anhang ihres Werkverzeichnisses jedoch unter den zweifelhaften und untergeschobenen Werken.²⁶¹ Anhaltspunkte für eine Verbindung mit Brahms gibt es nicht.

Publikationsgeschichte

Keine der Kadenz WoO posth. 11–15 erschien zu Brahms' Lebzeiten im Druck. Erstmals publizierte die Deutsche Brahms-Gesellschaft im Jahre 1907 die Kadenz WoO posth. 12 zu Beethovens *Klavierkonzert Nr. 4*

²⁵³ Siehe hierzu ausführlicher Quellengeschichte und -bewertung, S. 218 f.

²⁵⁴ *Sämtliche Werke*, Bd. 15, S. V.

²⁵⁵ Siehe zur Provenienz der Handschrift George S. Bozarth: *A Brahms Cadenza by Moscheles*, in: *The Musical Times*, Jg. 121 (Januar 1980), S. 14; Bozarth, *Posthumous Compositions*, S. 77.

²⁵⁶ Richard Davis: *Moscheles Brahms*, in: *The Musical Times*, Jg. 118 (Dezember 1977), S. 1006. Darüber hinaus erschien sie im Juni 1855 im Verlag von Bartholf Senff (später: Simrock) in Leipzig (siehe *Musikalisch-literarischer Monatsbericht neuer Musikalien, musikalischer Schriften und Abbildungen*, hrsg. im Verlag Friedrich Hofmeister, Leipzig, Juni 1855, S. 775; siehe auch Wilhelm Altmann: *Orchester-Literatur-Katalog. Verzeichnis von seit 1850 erschienenen Orchester-Werken*, Bd. 1: 1850–1925, Leipzig 1926, S. 208 [unter Angabe des Verlages Simrock]). Davies zufolge wurde bereits in einer aus dem Jahre 1963 stammenden russischen Ausgabe von ausgewählten Kadenz zu Beethovens *c-Moll-Konzert*, darunter von Moscheles' Kadenz, ein Hinweis auf die fälschliche Zuschreibung dieser Kadenz in *Sämtliche Werke*, Bd. 15, gegeben.

²⁵⁷ Das nicht von Brahms' Hand stammende Manuskript ohne Titel oder Widmung (*D-LEu*) ist undatiert und unsigniert (siehe das Faksimile in: Paul Badura-Skoda: *Eine Brahms-Kadenz zu Mozarts d-Moll-Konzert KV 466 und andere unbekannte Musikerhandschriften aus der Leipziger Universitätsbibliothek*, in: *Das Orchester*, Jg. 28, Nr. 11 [November 1980], S. 887–890, hier S. 889). Der zum Teil stark abbreviatorische und flüchtige Notentext (Bl. 1v über Kopf) ist mit dunkelbrauner, heute teilweise verblichener Tinte und Bleistift auf einem hellbräunlichen, zehnzeilig rastrierten, wasserzeichenlosen Blatt (Querformat, 22,45 x 31,2) geschrieben, das ursprünglich Teil eines Doppelblattes war. Bl. 1r enthält eine ursprünglich 26 Takte umfassende Kadenz, die oben links um den Tutti-Takt und einen weiteren Takt ergänzt wurde sowie unten rechts mit einem Schlußschnörkel versehen ist. Bl. 1v enthält ein 19 Takte umfassendes Kadenzfragment (1 weiterer Takt ist gestrichen), wobei ein oben links notiertes Kreuz offenbar auf einen anderswo notierten Kadenzbeginn verweist. Aufgrund der Flüchtigkeit sowie der Änderungen und Streichungen handelt es sich offenbar nicht um eine Abschrift, sondern um ein Arbeitsmanuskript.

²⁵⁸ Zur Entdeckung und Provenienz der Quelle siehe Badura-Skoda, *Brahms-Kadenz*, S. 153: „In einem Spind der Leipziger Stadtbibliothek fand Johannes Müller 1962 bei Aufräumarbeiten unter einem

Stoß alter Papiere eine beachtliche Anzahl von Musikerhandschriften und seltenen Erstdrucke aus der ehemaligen Sammlung Taut, die dort jahrelang unbeachtet gelegen hatten [...]“. Darunter befand sich auch die Kadenz-Handschrift. In einem ebenda, S. 153 f., teilweise abgedruckten Brief schrieb der ehemalige Leiter der Leipziger Universitätsbibliothek, Johannes Müller: „Nach seinem [= Kurt Tauts] Tode kaufte 1941 die Universitätsbibliothek Leipzig von der Witwe die Privatsammlung Tauts. Aus einem mir nicht ganz ersichtlichen Grunde [...] wurden die normalen Kapseln DIN A 4 [...] erst nach dem Kriege in der UB [= *D-LEu*] aufgestellt. Meine Funde betrafen die Teile der Sammlung Taut, die größeres Format als die Kapseln besaßen und in dem alten Spind der Stadtbibliothek aufbewahrt wurden, d. h. offensichtlich bei der Überführung in die UB vergessen worden waren.“ Diese Bestände wurden daraufhin in *D-LEu* untergebracht (siehe ebenda, S. 154).

²⁵⁹ Die laut Badura-Skoda (ebenda, S. 153) auf Johannes Müller zurückgehende und von Badura-Skoda übernommene Zuschreibung dieser Handschrift an Brahms könnte damit zusammenhängen, daß sich in der Taut-Sammlung (größere Formate) auch Brahms' Partiturautograph des Vokalquartetts *O schöne Nacht! op. 92 Nr. 1* (frühere Fassung) befindet (*D-LEu*). Da dieses Partiturautograph zunächst im Besitz von Elisabeth von Herzogenberg war – Brahms hatte es ihr am 12. Dezember 1877 als „schlechten Witz“ geschickt (siehe *Briefwechsel I*, S. [35–]36) –, ist nicht auszuschließen, wenn gleich spekulativ, daß ihr auch zeitweilig die anonyme Kadenz-Handschrift gehörte.

²⁶⁰ *Brahms. Kadenz zu Mozarts Klavierkonzert d-Moll, KV. 466. Erstdruck*, hrsg. von Paul Badura-Skoda, Wien und München (Doblinger) 1980, Verlagsnummer D. 16. 166. Diese in verschiedener Hinsicht problematische Erstveröffentlichung bietet dem Herausgeber zufolge (ebenda, erste Notenseite) eine „genaue Übertragung nach dem Autograph“ sowie eine „Ausführung und Ergänzung der unvollständig notierten Teile“ der Kadenz von Bl. 1r sowie eine Edition des Kadenzfragments von Bl. 1v, das laut Badura-Skoda alternativ statt T. 19 ff. (bzw. gemäß dem Vorwort eventuell statt T. 17 ff.) der Kadenz von Bl. 1r zu spielen wäre (siehe auch Badura-Skoda, *Brahms-Kadenz*, S. 154).

²⁶¹ *BraWV*, S. 687; siehe auch George S. Bozarth: „*Leider nicht von Johannes Brahms*“, in: *The American Brahms Society Newsletter*, Jg. 3, Nr. 1 (Frühjahr 1985), S. [3] f.; Bozarth, *Posthumous Compositions*, S. 77 f.

G-Dur op. 58,²⁶² nachdem Max Kalbeck bereits 1904 die erste Notenseite des Autographs faksimiliert wiedergegeben hatte.²⁶³ Die Kadenzen WoO posth. 11 sowie WoO posth. 13–15 erschienen – teilweise mit nicht unerheblichen Abweichungen gegenüber den überlieferten Autographen – erstmals in *Sämtliche Werke*, Bd. 15 (1927). In diesen Band wurde ebenfalls die irrtümlich Brahms zugeschriebene, jedoch von Moscheles stammende Kadenz Anh. IV Nr. 7 zu Beethovens *Klavierkonzert Nr. 3 c-Moll op. 37* aufgenommen.²⁶⁴

Danksagung

Während der Arbeit an der vorliegenden Edition erfuhr die Herausgeberin vielfältige Hilfe, für die sie herzlich danken möchte.

Folgende Einrichtungen und ihre Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter gewährten großzügige Arbeitsmöglichkeiten, stellten Ablichtungen von Quellen zur Verfügung, gaben die Erlaubnis zu deren Auswertung und Abbildung und förderten die Arbeit durch weiterführende Informationen: Gesellschaft der Musikfreunde in Wien; Robert-Schumann-Haus Zwickau; Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck; The Library of Congress, Washington, D. C.; New York Public Library, Music Division, New York; The Pierpont Morgan Library, New York; University of California, Music Library, Berkeley; Smith College, Northampton, Massachusetts; Kenyon College Library Consortium, Gambier, Ohio; Boston University; The Bodleian Library, Oxford; Nasjonalbiblioteket Oslo; Österreichische Nationalbibliothek, Wien; Wienbibliothek im Rathaus (vormals Wiener Stadt- und Landesbibliothek); Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky; Universitätsbibliothek Leipzig; Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz. Wertvolle Hilfe leisteten dabei insbesondere Archivdirektor Prof. Dr. Otto Biba (Wien), Dr. Gerd Nauhaus, Dr. Thomas Synofzik und Dr. Ute Bär (Zwickau), Prof. Dr. Wolfgang Sandberger (Lübeck), Kevin LaVine und Elizabeth H. Auman (Washington, D. C.), Dr. Bernhard Stockmann und Dr. Jürgen Neubacher (Hamburg), Karen V. Kukil (Northampton, Massachusetts), Carmen King (Gambier, Ohio).

Für die Bereitstellung bzw. die Überlassung von Ablichtungen verschiedener Werk- und Briefquellen sei Wolfram M. Burgert (Itingen, Schweiz), Margit M. McCorkle (Vancouver, Kanada) und Dr. Michael Struck (Bordesholm/Kiel) gedankt. Prof. Dr. Dr. Friedhelm Krummacher beförderte das Editionsprojekt nachdrücklich. Freundliche Hilfe bei der Lösung einzelner Probleme kam von Prof. Renate und Prof. Kurt Hofmann (Lübeck), Prof. Dr. Dr. Robert Pascall (Nottingham), Dr. Christiane Wiesenfeldt (Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck), Dr. Johannes Behr (Kiel), Ingrid Zinnow (Johannes-Brahms-Gesellschaft Hamburg), Dr. Maria Hübbe (Hamburg), Andreas Boy-

de (London), Prof. Dr. Dr. Virginia Hancock (Portland, Oregon), Prof. Dr. Dr. William Horne (New Orleans, Louisiana), Prof. Dr. Dr. Valerie Woodring Goertzen (Hattiesburg, Mississippi), Prof. Dr. Dr. Walter Frisch (New York) und Prof. Dr. Dr. George S. Bozarth (Seattle, Washington). In der Redaktionsphase ermöglichte Ilka Hecker (Brahms-Gesellschaft Baden-Baden) einen Arbeits-Aufenthalt im anregenden Brahms-Haus-Studio. Für finanzielle Zuwendungen bin ich darüber hinaus folgenden Institutionen zu Dank verpflichtet: Kenyon College, Gambier, Ohio; The National Endowment for the Humanities; The American Council of Learned Societies; The Centre for Advanced Study, Oslo.

Cheflektor Dr. Norbert Gertsch danke ich für die kooperative Betreuung, Junior-Lektor Norbert Müllemann für eine Rohübersetzung von Einleitung und Kritischem Bericht sowie Michael Zimmermann und Gerhard Fischl für die sorgfältige Erstellung des Notentextes sowie des Text- und Bandlayouts.

Den früheren Mitarbeiterinnen in der Forschungsstelle Kiel, Dr. Carmen Debryn (Kiel) und Dr. Salome Reiser (Leipzig), möchte ich für die Bereitstellung von Material und verschiedene Hilfe- und Weichenstellungen bei der Erarbeitung der Edition herzlich danken. Anngret Wenzel M. A., Cand. phil. Katharina Loose, Kathrin Messerschmidt M. A., Almut Jedicke und Dr. des. Jakob Hauschildt (Kiel) wirkten engagiert bei redaktionellen Arbeiten und beim Korrekturlesen mit. Viele förderliche Hinweise, insbesondere zu werkhistorischen und editorischen Einzelfragen, gab mir darüber hinaus Dr. Michael Struck. Einen besonderen Dank möchte ich meiner Redakteurin in der Kieler Forschungsstelle, Dr. Katrin Eich, für ihren umfassenden Einsatz bei der Konzeption und Erstellung der Druckfassung, die endgültige Übersetzung sowie für zahlreiche Recherchen und Anregungen aussprechen.

Während der Arbeit an diesem Band erfuhr ich über viele Jahre hinweg fachliche und persönliche Unterstützung durch meinen Mann, Dr. Michael T. Field, durch Prof. Dr. Dr. John Daverio (†), Dr. Herbert Lin, Dr. William Adrion, Prof. Dr. Kenneth Taylor (†), meine Kollegen am Kenyon College, die Assistentinnen Judy Brandenburg und Donna Maloney, Ellsbury Spotsworth III., Esq. und Partner, sowie nicht zuletzt durch meine Eltern, Prof. Dr. Dr. Einar Haugen (†) und Eva Haugen, geb. Lund (†).

Farmington, Maine, im August 2006

Camilla Cai

²⁶² Die Edition der Deutschen Brahms-Gesellschaft weist eine Reihe von Abweichungen gegenüber dem Autograph (Quelle A) auf, die vor allem Artikulation, Dynamik und Rhythmus-Orthographie betreffen.

²⁶³ Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. 1 (1833–1862), Wien und Leipzig 1904, nach S. 164; siehe später *Kalbeck II/1*, nach S. 168.

²⁶⁴ Siehe S. XXXII.