

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 II
KAMMERMUSIK
BAND 4 KLAVIERQUINTETT

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

JOHANNES BRAHMS

KLAVIERQUINTETT

F-MOLL OPUS 34

HERAUSGEBEN VON

CARMEN DEBRYN UND MICHAEL STRUCK

1999

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

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

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

Printed in Germany

INHALT

	<i>Seite</i>
Vorwort	VII
Abkürzungen und Sigel	IX
Einleitung	
Vorgeschichte und Entstehung des Klavierquintetts	XI
Widmung, Publikation, Aufführungsgeschichte und frühe Rezeption	XIV
Zur Bedeutung von Vorabzug und Plattenkorrektur-Spuren für die vorliegende Edition	XVII
Danksagung	XVIII
 Zur Gestaltung des Notentextes	 XXI
 Klavierquintett f-Moll opus 34	
Allegro non troppo	1
Andante, un poco Adagio	24
Scherzo. Allegro – Trio	33
Finale. Poco sostenuto – Allegro non troppo	45
 Anhang	
1 a/b: Partituroautograph, 1. Satz, Seite 8, frühere Version, teilweise unter Tektur: Abbildung mit Transkription ab Takt 83 ff.	 72
2 a/b: Partituroautograph, 1. Satz, Seite 21, frühere Version, teilweise unter Tektur: Abbildung mit Transkription ab Takt 244 ff.	 73
 Kritischer Bericht	 75
Verzeichnis der Abbildungen	147

VORWORT

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

Inzwischen wurde nach Erscheinen des thematisch-bibliographischen *Werkverzeichnisses* auch der Fachwelt insgesamt offenbar, daß eine historisch-kritische Edition, die heutigen wissenschaftlichen Ansprüchen genügen will, auf einer ungleich größeren Anzahl relevanter Quellen basieren muß als die alte Brahms Gesamtausgabe. Die Gesellschaft der Musikfreunde hatte die von Brahms' Vertrautem Eusebius Mandyczewski und dessen Schüler Hans Gál besorgte alte Gesamtausgabe (*Sämtliche Werke*) in ungewöhnlich kurzer Zeit an die Öffentlichkeit gebracht. Das war nicht zuletzt deshalb möglich, weil sie sich bei ihrer editorischen Arbeit weithin auf die Handschriften und Handexemplare aus dem Nachlaß des Komponisten begnügte, der sich in ihrem Besitz befindet. Zwar umfaßt dieser Bestand zahlreiche unverzichtbare Quellen, doch blieben viele weitere überlieferte Autographe unberücksichtigt. Die Herausgeber sparten auch den wichtigen Bereich abschriftlicher Stichvorlagen, die Brahms vor der Publikation revidierte, weitgehend aus. Bei den Drucken wurden spätere Auflagen und Ausgaben oft 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

- | | | | |
|--------------------------------------|--|--|--|
| AmZ | <i>Allgemeine Musikalische Zeitung. Neue Folge</i> , Jg. 1–3, Leipzig 1863–1865; (<i>Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung</i> , Jg. 1 ff., Leipzig/Winterthur 1866 ff. | Hofmann, Baden-Baden | Renate Hofmann, Kurt Hofmann: <i>Johannes Brahms in Baden-Baden</i> , Baden-Baden/Karben 1996. |
| A-Wgm | Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. | Hofmann, Erstdrucke | Kurt Hofmann: <i>Die Erstdrucke der Werke von Johannes Brahms. Bibliographie. Mit Wiedergabe von 209 Titelblättern</i> , Tutzing 1975. |
| A-Wst | Wiener Stadt- und Landesbibliothek. | Hofmann, Zeittafel | Renate und Kurt Hofmann: <i>Johannes Brahms. Zeittafel zu Leben und Werk</i> , Tutzing 1983. |
| Brahms Autographs | <i>Johannes Brahms Autographs. Facsimiles of Eight Manuscripts in the Library of Congress</i> . Introduction by James Webster. Notes about the Manuscripts by George S. Bozarth, New York/London 1983. | Horstmann | Angelika Horstmann: <i>Untersuchungen zur Brahms-Rezeption der Jahre 1860–1880</i> , Hamburg 1986 (= <i>Schriftenreihe zur Musik</i> , Bd. 24). |
| BraWV | Margit L. McCorkle: <i>Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis</i> , München 1984. | JBG, Symphonie Nr. 1 | <i>Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 1: Symphonie Nr. 1 c-Moll opus 68</i> , hrsg. von Robert Pascall, München 1996. |
| Briefwechsel I–XVI | Johannes Brahms, <i>Briefwechsel</i> , 16 Bde., Berlin (1906) 1907–1922 (Reprint Tutzing 1974). | Joachim, Briefwechsel II | <i>Briefe von und an Joseph Joachim</i> , hrsg. von Johannes Joachim und Andreas Moser, Bd. II, Berlin 1912. |
| Briefwechsel V/VI | 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. | Kalbeck I/2, II/1–2 | Max Kalbeck: <i>Johannes Brahms</i> , Bd. I, 2. Halbband, Berlin ⁴ 1921; Bd. II, 1. und 2. Halbband, Berlin ³ 1921 (Reprint Tutzing 1976). |
| Briefwechsel VII | Band VII: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Hermann Levi, Friedrich Gernsheim sowie den Familien Hecht und Fellinger</i> , hrsg. von Leopold Schmidt, Berlin 1910. | Musikalisches Wochenblatt | <i>Musikalisches Wochenblatt. Organ für Tonkünstler [ab 1872: Musiker] und Musikfreunde</i> . |
| Briefwechsel XIV | Band XIV: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel, Bart[h]olf Senff, J. Rieter-Biedermann, C. F. Peters, E. W. Fritsch und Robert Lienau</i> , hrsg. von Wilhelm Altmann, Berlin 1920. | Müller-Reuter, Lexikon-Nachtrag | Theodor Müller-Reuter: <i>Lexikon der deutschen Konzertliteratur. Ein Ratgeber für Dirigenten, Konzertveranstalter, Musikschriftsteller und Musikfreunde</i> , Nachtrag zu Band I, Leipzig 1921. |
| D-B | Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz. | Neue Musik-Zeitung | <i>Neue Musik-Zeitung. Illustriertes Familienblatt</i> . |
| Deutsch, First Editions | 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. | NZfM | (<i>Neue</i>) <i>Zeitschrift für Musik</i> . |
| Deutsch, Musikverlags Nummern | Otto Erich Deutsch, <i>Musikverlags Nummern. Eine Auswahl von 40 datierten Listen 1710–1900</i> , Berlin ² 1961 (= zweite, verbesserte und erste deutsche Ausgabe). | Orel | Alfred Orel: <i>Ein eigenhändiges Werkverzeichnis von Johannes Brahms. Ein wichtiger Beitrag zur Brahmsforschung</i> , in: <i>Die Musik</i> , Bd. 29/II, Nr. 8 (Mai 1937), S. 529–541. |
| Dietrich | Albert Dietrich: <i>Erinnerungen an Johannes Brahms</i> , Leipzig 1898. | Pessenlehner | Robert Pessenlehner: <i>Anna Landgräfin von Hessen – ein Leben in Musik. Zur 40. Wiederkehr ihres Todestages († 12. 6. 1918)</i> , in: <i>Fuldaer Geschichtsblätter. Zeitschrift des Fuldaer Geschichtsvereins</i> , Jg. 34 (1958), Nr. 9/12, S. 81–128. |
| D-Hs | Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky. | Proffen | Elisabeth Proffen: <i>Aus der Zeit des jungen Brahms. Nach Erinnerungen von Elisabeth Proffen, geb. Roesing. Zu unserer Bilderbeilage</i> , in: <i>NZfM</i> , Jg. 94, H. 7/8 (Juli/August 1927), S. 416–418. |
| D-LÜbi | Lübeck, Brahms-Institut an der Musikhochschule. | | |
| Ehrmann, Verzeichnis | Alfred von Ehrmann: <i>Johannes Brahms. Thematisches Verzeichnis seiner Werke. Ergänzung zu Johannes Brahms. Weg, Werk und Welt</i> , Leipzig 1933 (Reprint Wiesbaden 1980). | | |
| F-Pc | Paris, Bibliothèque nationale, fonds du Conservatoire. | | |
| Goldmark, Erinnerungen | Karl Goldmark: <i>Erinnerungen aus meinem Leben</i> , Wien etc. 1922. | | |

- | | | | |
|------------------------------------|--|-----------------------------|---|
| Sämtliche Werke | <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]). | Signale | <i>Signale für die musikalische Welt.</i> |
| Schumann-Brahms Briefe I/II | <i>Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896</i> , hrsg. von Berthold Litzmann, 2 Bde., Leipzig 1927 (Reprint Hildesheim 1989). | Simrock, Verzeichnis | <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). |
| Schumann-Kirchner Briefe | Renate Hofmann: <i>Clara Schumanns Briefe an Theodor Kirchner mit einer Lebensskizze des Komponisten</i> , Tutzing 1996. | US-NYpm | New York, The Pierpont Morgan Library. |
| | | US-Wc | Washington (D. C.), The Library of Congress. |

EINLEITUNG

Vorgeschichte und Entstehung des Klavierquintetts

Nur auf Umwegen gelangte der 31jährige Johannes Brahms 1864 zum *Klavierquintett f-Moll op. 34*. Zwei Fassungen waren vorangegangen – eine heute verschollene Urfassung für Streichquintett mit zwei Violoncelli (1862) und die *Sonate für zwei Klaviere f-Moll op. 34bis* (1863/64) –, ehe das Werk zum Klavierquintett umgearbeitet wurde. Zu dieser Entscheidung hatte sich Brahms offenbar nur auf Drängen anderer durchringen können. Die Korrespondenz belegt in aller Deutlichkeit, in welchem hohen Maße die Freunde, insbesondere Joseph Joachim, Clara Schumann und Hermann Levi, die Entstehung und Umarbeitung der verschiedenen Werkfassungen beeinflussten.

Alle Werkniederschriften der Urfassung als Streichquintett wurden vom Komponisten vernichtet. Der einzige erhaltene Beleg ist Brahms' mit *Sept. 1862* datierte Niederschrift der ersten vier Takte des Kopfsatzes auf einem Albumblatt für die Familie von Elisabeth Roesing, in deren Haus in Hamm bei Hamburg Brahms 1861 und 1862 wohnte und das Streichquintett komponierte; diese Niederschrift im Klavier-Particell kann indes nur als indirekte Quelle der ursprünglichen Version gelten (Quelle Alb; siehe Abbildung 2, S. 83).¹ Über die Entstehung

der Streichquintett-Fassung geht aus Brahms' eigenhändigem Werkverzeichnis² und der Korrespondenz lediglich hervor, daß die ersten drei Sätze im August 1862 in Hamm bei Hamburg fertiggestellt wurden und das gesamte Werk spätestens Anfang September beendet war. Noch im August schickte Brahms die drei ersten Sätze an Clara Schumann, die sich sehr positiv über das Werk äußerte.³ Deutliches Indiz dafür, wie hoch der überaus selbstkritische Komponist das neu entstandene Streichquintett schätzte, war seine Absicht, es im September 1862 auf seine erste Wien-Reise „mitzunehmen“, wie er Albert Dietrich schrieb, um sich auch mit diesem Werk dem anspruchsvollen Wiener Publikum als Komponist vorzustellen.⁴ Brahms hatte sich das Streichquintett damals indes noch nicht vorspielen lassen können;⁵ ernsthaftere Bedenken könnten ihm bereits kurz nach seiner Ankunft in Wien Mitte September gekommen sein, da er schon Ende des Monats die Partitur des viersätzigen Werkes an seinen Freund Joseph Joachim, den renommierten Geiger und Komponisten, schickte, dem er gestand, „daß sich das beiliegende Quintett doch gar nicht umseh'n mag in der Welt, ehe Du es nicht gesehen“.⁶

Joachim konnte sich mit dem Werk in der ihm zugegangenen Gestalt nicht völlig anfreunden. Zwar erschien

¹ Faksimile des Albumblattes in: *NZfM*, Jg. 94, H. 7/8 (Juli/August 1927), vor S. 401 (vgl. Quellenbeschreibung, S. 82, mit Abbildung 2, S. 83). In einem auf das Faksimile bezogenen Beitrag teilte die Autorin Elisabeth Proffen, geb. Roesing, mit, Brahms habe das Albumblatt der Tochter seiner damaligen Hauswirtin Elisabeth Roesing [geb. Brauer] gewidmet (Proffen, S. 416). Dies könnte die 1836 geborene Autorin selbst oder eine ihrer Schwestern gewesen sein (laut freundlicher Auskunft von Ernst-Alfred Roesing, Hamburg; vgl. auch *Lexikon der hamburgischen Schriftsteller bis zur Gegenwart. Im Auftrage des Vereins für hamburgische Geschichte ausgearbeitet von Dr. ph. Hans Schröder, Privatgelehrtem in Altona, Mitglieder des Vereins für hamb. Geschichte und einiger anderen gelehrten Gesellschaften. Fortgesetzt von C. R. W. Klose, Dr. ph.*, Bd. 6, Hamburg 1873, S. 349, Anmerkung). Der Formulierung nach galt Brahms' Widmungstext sicherlich der gesamten Familie seiner Hauswirtin. – Sebastian H. Browns Versuch einer Rekonstruktion der Streichquintett-Urfassung, der 1947 in einer Stimmenauegabe des Londoner Verlages Stainer & Bell publiziert wurde, geht von den beiden überlieferten Fassungen als *Klavierquintett op. 34* und *Sonate für zwei Klaviere op. 34bis* aus und berücksichtigt das Albumblatt mit seiner von den beiden späteren Werkfassungen abweichenden Phrasierung und Dynamik nicht (Brahms: *String Quintet in F Minor for 2 Violins, Viola and 2 Cellos. Composed 1862: Ms. Destroyed by the Composer. Reconstructed by Sebastian H. Brown*, London [1947]). Gleiches gilt für die offenbar ohne Kenntnis von Browns Edition entstandene Rekonstruktion, die Ana Lucia Altino Garcia im Rahmen ihrer Dissertation vorlegte (Brahms's *Opus 34 and the 19th-century piano quintet*, Boston University 1992, Typoskript [UMI-Vertrieb]; „Hypothetical Reconstruction“: S. 140–207).

² *Orel*, S. 535; Brahms' Eintragung in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis (A-Wst) zum *Klavierquintett op. 34* lautet: „[op.] 34. Quintett f-moll / für Pf:[,] [2] Viol.[,] Viola, V=Cello August [18]62 (1864 umgearbeitet) (16 Fr.) / ersch. [18]66. (für 2 Cl. 21 Nap. [mit Bleistift:] Sept. 71 / erschienen)“.

³ Am 29. August 1862 bedankte sich Clara Schumann für die Zusage und ging am 3. September näher auf die ersten drei Sätze ein;

den 4. Satz lernte sie erst Mitte Dezember 1862 kennen (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 405, 407 f., 418 f.). Anfang September bestätigte Brahms die Vollendung des Werkes auch in einem Brief an seinen Freund Albert Dietrich (*Dietrich*, S. 46, vgl. unten, S. XI, Anmerkung 4). Genauere Angaben zur Entstehung dieser Werkfassung bleiben jedoch spekulativ. Ohne Angabe von Belegen datierte Max Kalbeck den Beginn der Arbeiten am Streichquintett auf den Frühling 1862 („das Quintett wurde im Frühling 1862 zu Münster am Stein begonnen und bald darauf in Hamm beendet“; siehe *Kalbeck III/1*, S. 52; vgl. *Kalbeck II/2*, S. 444 f., 476–479; *Hofmann, Zeitafel*, S. 56). Florence May hielt es dagegen für möglich, daß Brahms bereits im September 1861 Albert Dietrich „Teile eines Streichquintetts in F moll vorgespielt“ haben könnte (Florence May: *Johannes Brahms*, aus dem Englischen übersetzt von Ludmille Kirschbaum, Leipzig 21925, Teil 1, S. 267; vgl. *Dietrich*, S. 34). Wohl in Anlehnung an Mays Vermutung und Dietrichs allgemeine Schilderungen datierte Alfred von Ehrmann „Erste Skizzen“ des Werkes auf den „Sommer 1861 in Hamm bei Hamburg“ (*Ehrmann, Verzeichnis*, S. 26).

⁴ „Die C-moll-Sinfonie ist nicht fertig“, schrieb Brahms Anfang September 1862, unmittelbar vor seiner ersten Wien-Reise, an Albert Dietrich, „dagegen aber ein Streich=Quintett (2 V.=Celli) in F-moll, das ich am Liebsten Dir schickte und mir darüber schreiben ließ, aber ich will's doch lieber mitnehmen.“ (*Dietrich*, S. 46).

⁵ Einzelstimmen existierten offensichtlich bis Mitte November 1862 nicht. „Solltest Du gar Lust haben es [das Streichquintett] klingen zu machen“, schrieb Brahms Ende September 1862 an Joseph Joachim, als er ihm die Partitur des Werkes zuschickte, „so bitte ich Dich, es auf meine Kosten ausschreiben zu lassen. Nur bitte ich sehr, auch in diesem Fall es zu beschleunigen, damit ich es bald wieder habe und über den Effekt höre.“ (*Briefwechsel V*, S. 321). Da Joachim das durch fremdes Verschulden erst Anfang November bei ihm eingetroffene Manuskript nach wenigen Tagen an Brahms zurücksenden mußte (siehe ebenda, S. 324–329), wurden die Stimmen offenbar erst danach in Wien angefertigt. Siehe dazu Quellen-geschichte S. 85 mit Anmerkungen 6–8.

⁶ Ebenda, S. 321.

ihm das Streichquintett, wie er Brahms am 5. November 1862 schrieb, beim ersten Anblick als „ein Stück von tiefster Bedeutung, voll männlicher Kraft, und schwungvoller Gestaltung. Alle Sätze bedeutend, sich ergänzend. Ich gratuliere, und will glücklich sein, das Stück zu hören.“⁷ Doch ergaben zwei Proben, deren erste am 5. Januar 1863 in Hannover im Beisein Clara Schumanns erfolgte,⁸ daß Joachim das Werk so, „wie es ist, [...] nicht öffentlich produzieren“ wollte, wie er am 7. April 1863 an Brahms schrieb.⁹ Er ermutigte Brahms, „hier und da das Kolorit“ zu lichten¹⁰ und präziserte am 15. April: „Klangreiz, um's annähernd mit einem Wort zu bezeichnen, ist's, was mir daran zum ungetrübten Genuß fehlt.“¹¹ Nicht das Quintett an sich war also Hauptziel der Kritik, sondern eine der musikalischen Struktur adäquate Klanggestalt: „Gleich auf der 2ten Zeile z. B. ist mir die Instrumentation für die mächtigen rhythmischen Rückungen nicht energisch genug“, heißt es in Joachims Brief vom 15. April 1863, „es klingt fast ohnmächtig dünn für den Gedanken. Oft wieder liegt alles ununterbrochene Strecken lang zu dick.“¹² Daneben war aber auch von kompositorischen Mängeln, von „einige[n] selbst mir zu große[n] Schrofheiten“¹³ und von Problemen der Ausführung die Rede.¹⁴ „Wirklich unsympathisch“ war ihm jedoch „nur die Stelle im letzten Satz mit den barocken Scheinquinten (Seite 39) und der nicht bedeutenden Melodie; auch die unruhige kanonische Fortsetzung auf der nächsten Seite. Das kann Dir auch nicht gefallen; es klingt gemacht!“¹⁵

Joachims Bedenken, die weithin mit denjenigen Clara Schumanns identisch waren,¹⁶ scheinen Brahms allerdings nicht unstandslos zu einer grundlegenden Umarbeitung des Streichquintetts bewogen zu haben,¹⁷ denn Mitte/Ende April schickte er Albert Dietrich, damals Hofkapellmeister in Oldenburg, die Komposition zur Begutachtung.¹⁸ Erst intensive Diskussionen und Proben mit Joachims Ensemble Anfang Mai 1863 in Hannover führten ihn zu dem grundsätzlichen Entschluß, „es anders zu machen“.¹⁹ Ob Brahms mit Joachim in diesem Zusammenhang über eine prinzipielle Uminstrumentierung sprach, ist unklar. Ohne daß weitere Äußerungen überliefert wären, arbeitete er in den nächsten zehn Monaten – zwischen Mai 1863 und Ende Februar 1864 – an der Umgestaltung des Streichquintetts zur *Sonate für zwei Klaviere*. Am 27. Februar 1864 muß diese zweite Werkfassung weitgehend vollendet gewesen sein: In einem Brief an Breitkopf & Härtel stellte Brahms dem Verlagshaus eine Veröffentlichung der neu entstandenen *Sonate für zwei Klaviere* in Aussicht und führte sie am 17. April im Wiener Musikvereinssaal (Tuchlauben) zusammen mit Carl Tausig im Rahmen eines Brahms-Konzertes der Wiener Singakademie erstmals öffentlich auf.²⁰

Wie aus Brahms' Albumblatt (Quelle Alb) mit den Anfangstakten der Streichquintett-Version hervorgeht, erfuhr die zweite Werkfassung als *Sonate für zwei Klaviere* bereits in den ersten Thementakten kleine Änderungen im Hinblick auf Phrasierung und Dynamik.²¹ Ob es darüber hinaus weitere, auch tiefgreifende kompositorische Revisionen gab, bleibt unklar. Eine solche Vermu-

tung könnte sich vor allem auf briefliche Bemerkungen Joseph Joachims stützen: Während für diesen die „Totalwirkung“ des Streichquintetts „trotz so vieler bedeutender Züge keine befriedigende“ gewesen war,²² ließ er sich von der *Sonate für zwei Klaviere*, „die mir als Composition fast durchgehend ausnehmend gefällt“, in weit aus höherem Maße überzeugen.²³ Andererseits geht aus

⁷ Ebenda, S. 324.

⁸ Siehe Clara Schumanns Brief an Theodor Kirchner vom 5. Januar 1863 (*Schumann-Kirchner Briefe*, S. 141); vgl. Anmerkung 16.

⁹ *Briefwechsel VI*, S. 6.

¹⁰ Ebenda.

¹¹ Ebenda, S. 9.

¹² Ebenda. Vgl. auch Joachims Anmerkungen zum Streichquintett in seinen Briefen an Clara Schumann (*Joachim, Briefwechsel II*, S. 313 f.).

¹³ *Briefwechsel VI*, S. 6.

¹⁴ Vgl. *Briefwechsel V*, S. 325, 333.

¹⁵ *Briefwechsel VI*, S. 9.

¹⁶ Clara Schumann hörte das Streichquintett erstmals am 5. Januar 1863 während einer Probe Joseph Joachims und seiner Mitspieler in Hannover. In ihrem Brief vom gleichen Tag an Theodor Kirchner relativierte sie ihre bisherigen positiven Eindrücke, die sie beim Durchlesen und Durchspielen am Klavier gewonnen hatte (vgl. S. XI mit Anmerkung 3), beträchtlich, wobei ihr Urteil bis in Details hinein mit demjenigen Joachims übereinstimmte: „Es wurde auch Brahms['] neues Quintett probiert, was uns natürlich sehr interessierte, mich jedoch nicht so entzückte, wie ich's mir nach dem Durchlesen am Clavier gedacht. Es wird oft so orchestral, daß die paar Instrumente bei weitem nicht ausreichen, und das gerade z. B. gleich bei dem Hauptmotiv des ersten Satzes. Hingegen sind auch wieder wunderschöne Klänge darin und die Durchführung in allen Sätzen meisterhaft, entzückend namentlich im ersten Satze. Schrofte Stellen sind aber auch darin, die Einem [sic] unangenehm berühren, doch solche giebt er selten oder nie auf, was mich oft genug betrübt hat.“ (*Schumann-Kirchner Briefe*, S. 141).

¹⁷ In seinem Brief an Joachim vom 13. April 1863 deutete Brahms immerhin an, daß er, „komme ich überhaupt dazu, [...] überflüssige Schrofheiten, wenn möglich“, eliminieren wolle (*Briefwechsel VI*, S. 8). Konkrete Belege für Korrekturarbeiten am Streichquintett sind jedoch nicht überliefert.

¹⁸ *Dietrich*, S. 46–48; die dortige Datierung des Briefes auf „April 1863“ läßt sich mit Blick auf Joachims Werkkritik vom 7. und 15. April 1863 (*Briefwechsel VI*, S. 6 und 9) auf die zweite Aprilhälfte 1863 eingrenzen. Vgl. S. XIII f.

¹⁹ Vgl. Joachims Brief an Clara Schumann vom 26. Mai 1863 über Brahms' Besuch in Hannover: „Er war 3 Tage hier [...], und auch sein Quintett konnte ich ihm vorführen. Es ist zu Schade, daß die Totalwirkung dieses Stückes, trotz so vieler bedeutender Züge keine befriedigende ist, und es war mir lieb, daß Johannes durch eigenes Hören zu dem Wunsch kam, es anders zu machen.“ (*Joachim, Briefwechsel II*, S. 313 f.). Vgl. auch *Briefwechsel VI*, S. 10.

²⁰ Brahms' Ankündigung vom 27. Februar gegenüber Breitkopf & Härtel lautete: „Sobald ich etwas Muße haben werde, schreibe ich des weitern, wie ich denn auch Pianoforte=,Variationen“ (über ein Thema von Paganini) [op. 35] anzubieten habe und z. B. eine große ‚Sonate‘ für 2 Klaviere, welche ich grade heute hätte [spielen] sollen und wirklich ehestens mit Karl Tausig zu spielen beabsichtige“ (*Briefwechsel XIV*, S. 93). Zur Wiener Uraufführung der *Sonate für zwei Klaviere op. 34bis* am 17. April 1864 sowie zu ihrer Veröffentlichung um die Jahreswende 1871/72 bei Rieter-Biedermann siehe *BraWV*, S. 124, 126; vgl. außerdem Quellengeschichte, S. 86 mit Anmerkungen 18 und 22.

²¹ So wurde die einleitende *p*-Anweisung der Streichquintett-Urfassung durch ein *mf* in der *Sonate für zwei Klaviere* ersetzt (siehe Abbildung 2, S. 83).

²² *Joachim, Briefwechsel II*, S. 313 f.; vgl. Anmerkung 19.

²³ *Joachim, Briefwechsel II*, S. 349 (f.).

Joachims Bemerkungen hervor, daß wichtige Momente des Werkes in allen Fassungen unverändert blieben: „Mir gefällt alles in der Komposition ausnehmend“, schrieb er Brahms über die *Sonate für zwei Klaviere*, „das zweite Motiv des letzten Satzes ausgenommen, mit dem ich mich noch immer nicht befreunde.“²⁴ Ungeachtet dieser Kritik behielt Brahms jenes Motiv in der *Sonate für zwei Klaviere* bei und übernahm es auch ins spätere *Klavierquintett*.

Anders als Joachim beanstandete Clara Schumann die neue Version nach ersten Proben grundsätzlich. Ihre Kritik zielte vor allem auf die Besetzung, denn sie hatte „gleich beim ersten Male Spielen das Gefühl eines arrangierten Werkes“.²⁵ Das Werk sei zwar „so wundervoll großartig, durchweg interessant in seinen geistvollsten Kombinationen, meisterhaft in jeder Hinsicht“, doch gerade deshalb „keine Sonate, sondern ein Werk, dessen Gedanken [...] über das ganze Orchester“ ausgestreut sein müßten: „Eine Menge der schönsten Gedanken gehen auf dem Klavier verloren, nur erkennbar für den Musiker, für das Publikum ungenießbar.“²⁶ Auch Hermann Levi, zu jener Zeit Kapellmeister in Karlsruhe, schloß sich Clara Schumanns Kritik an. Erneut galten die Bedenken der Freunde nicht primär dem Werk an sich, sondern vor allem der Instrumentierung, der adäquaten klanglichen Vermittlung der musikalischen Substanz. Ebenso wie bei der Streichquintett-Urfassung ließ sich Brahms allerdings erst nach intensiven Diskussionen und Proben mit den Freunden in Baden-Baden und Karlsruhe im August 1864 zu erneutem Umdenken bewegen.²⁷ Spätestens Ende August 1864 dürfte er, möglicherweise auf Anregung Hermann Levis,²⁸ den Plan zur Umarbeitung der *Sonate für zwei Klaviere* in ein *Klavierquintett* gefaßt haben.²⁹ Bereits Ende Oktober hatte Brahms die Niederschrift des *Klavierquintetts* in Wien fast abgeschlossen³⁰ und schickte Anfang November die Partitur (Quelle A⁺) an Clara Schumann und Hermann Levi nach Karlsruhe. Diese neue Fassung galt ihnen als „über alle Maaßen schön“, wie Hermann Levi am 9. November an Brahms schrieb: Aus der „Monotonie der beiden Klaviere“ sei „ein Musterstück von Klang Schönheit geworden, aus einem, nur wenigen Musikern zugänglichen Klavier=Duo, – ein Labsal für jeden Dilettanten, der Musik im Leibe hat, ein Meisterwerk von Kammermusik, wie wir seit dem Jahre 28³¹ kein zweites aufzuweisen haben. [...] Ich wollte, Du hättest unsere Gesichter sehen können bei der ersten Probe. Clara schmunzelte und wackelte auf ihrem Klavierstuhle noch mehr als gewöhnlich hin und her; ich ging nach der Probe mit [Paul] David und [Julius] Allgeyer in den Erbprinzen und betrank mich in Champagner“.³²

Verwunderlich erscheint es nach diesem schwer erregenen Enthusiasmus der Freunde zunächst, daß Brahms das *Klavierquintett* erst am 22. Juli 1865 dem Verleger Jakob Melchior Rieter-Biedermann zur Veröffentlichung schickte.³³ Vorerst nämlich herrschte erneut eine Zeit „unverbrüchlichen Schweigens“³⁴ über beide Versionen des Werkes. Das Autograph des *Klavierquintetts* (Quelle A⁺) verweist mit seinen zahlreichen Tinten-, Blei- und Blaustift-Korrekturen darauf, daß Brahms das

Manuskript zwischen November 1864 und Juli 1865 nochmals überarbeitete. Angeregt wurde er hierzu wiederum durch Clara Schumann und Hermann Levi. Sie hatten trotz ihrer prinzipiellen Begeisterung einzelne kompositorische Bedenken geäußert, auf die Brahms indes nur teilweise mit Änderungen reagierte. Die Haupteinwände galten dem 4. Satz, in dem die Freunde eine schwerwiegende Reduzierung der „4 letzten Seiten“ für unumgänglich hielten: „Die *Stretta* des letzten Satzes“, beanstandete Levi, „macht mir noch immer denselben Eindruck wie früher [bei der *Sonate für zwei Klaviere*]; nach den *ff*-Akkorden Seite 66 habe ich das Bedürfnis eines baldigen brillanten (*sit venia verbo*) Schlusses; was später noch kommt, macht den Eindruck des Gearbeiteten, Absichtlichen; Bezeichnungen wie *p*, *tranquillo* kann ich mir nach allem Vorangegangenen nicht mehr denken, ebensowenig einen Halt. Doch darüber haben wir mündlich schon genug gesprochen.“³⁵ Ähnlich monierte auch Clara Schumann im letzten Satz „so einige Stellen, wo einem die Arbeit gar so trocken auf das warme Herz“ falle.³⁶ Weitere Einwände galten der Instrumentation, etwa

²⁴ *Briefwechsel VI*, S. 35; vgl. ebenda, S. 9 (in der vorliegenden Einleitung zitiert auf S. XII).

²⁵ *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 461; vgl. S. 459 f.

²⁶ Ebenda, S. 461.

²⁷ Gänzlich einverstanden war Brahms mit der Kritik Clara Schumanns und Hermann Levis allerdings auch nach gemeinsamen Proben des Werkes nicht: Noch am 29. August 1864 suchte er bei Joseph Joachim Antwort auf die Frage, „ob die Sonate wohl gedruckt werden“ solle (*Briefwechsel VI*, S. 34).

²⁸ Vgl. Levis Brief an Brahms vom 9. November 1864: „David meinte zwar, es sei die pure Eitelkeit von mir, weil ich mit Schuld sei an dem neuen Arrangement, oder weil ich durchaus in die Biographie kommen wolle“ (*Briefwechsel VII*, S. 12). Vgl. Alfred Orel: *Johannes Brahms und Julius Allgeyer. Eine Künstlerfreundschaft in Briefen*, Tutzing 1964, S. 37 f.; *Kalbeck III*, S. 59 f., Anmerkung.

²⁹ Am 29. August bat Brahms Joseph Joachim um die Rückgabe der Partitur der *Sonate für zwei Klaviere*, die er ihm zur weiteren Begutachtung des Werkes zugeschickt hatte (vgl. oben, S. XII f. mit Anmerkungen 23–24). Möglicherweise wollte er sie als Vorlage für die Umarbeitung des Werkes zum *Klavierquintett* benutzen: „Bist Du, wie ich hoffe, im Besitz meiner *f moll*-Sonate für zwei Klaviere, so laß sie mir doch umgehend zukommen“ (*Briefwechsel VI*, S. 34; vgl. *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 463).

³⁰ „Seit ein paar Tagen sitze ich jede ruhige Stunde, das Quintett Euch [Clara Schumann und Hermann Levi] schicken zu können“, schrieb Brahms Ende Oktober 1864 aus Wien an Clara Schumann. „Aber man läßt es nie eine Stunde werden, eine Abhaltung und Störung und Beschäftigung nach der andern und Besuch auf Besuch. [...] Und so leb wohl, es ist mir so leid, daß ich Euch nicht das Quintett der Tage fertig schaffen kann, aber grade jetzt habe ich durchaus keine Ruhe.“ (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 470–472, korrigiert nach dem Briefmanuskript, D-B, Nachlaß K. Schumann 7).

³¹ Gemeint ist 1828, das Todesjahr Franz Schuberts.

³² *Briefwechsel VII*, S. 11 f. Vgl. Clara Schumanns Brief an Brahms vom 10. November 1864 (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 475 f.).

³³ *Briefwechsel XIV*, S. 113–115.

³⁴ *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 503. Clara Schumann und Hermann Levi hatten in diesen Monaten mehrfach nach dem Quintett (ebenda, S. 482, 484) und der „lebendig begrabenen Sonate“ (S. 501) gefragt; vgl. *Briefwechsel VII*, S. 20.

³⁵ *Briefwechsel VII*, S. 12 f.

³⁶ *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 476. „Laß mich Dich aber inständigst bitten“, schrieb Clara Schumann dann weiter in emphatischer Betonung des Änderungsvorschlags, „laß das Werk, das wunderbar schöne, nicht zugrunde gehen am letzten Satz!“ (ebenda).

dem „Triolenthema im *E-dur*-Satz des *Andante*“ [Takte 34–41], das „für *Cello* sehr schwer“ sei,³⁷ oder den Takten 71 ff. dieses Satzes, in denen Levi „das Bedürfnis eines volleren Basses [...] (*Cello arco*)“ hatte;³⁸ zugleich bat er Brahms, im 1. Satz auf Takt 190 zu achten, wo „das Klavier das Motiv übernimmt“, da ihm die Stelle „bei der Ausführung matt geklungen“ habe.³⁹ Darüber hinaus legte er Brahms nahe, Vortragsbezeichnungen – vor allem *espressivo*-Angaben im ersten Teil des Kopfsatzes – zu reduzieren, da sie „fast wie ein Mißtrauensvotum gegen die Ausführenden“ wirkten.⁴⁰

Die zahlreichen Korrekturen im Autograph, die teilweise freilich schon zu früheren Zeitpunkten entstanden sein dürften, gehen weit über die von den Freunden bemängelten Einzelheiten hinaus.⁴¹ Von Levis Einwänden berücksichtigte Brahms vor allem die Vorschläge im Hinblick auf Instrumentation und Klangproportionen. So wurde im 2. Satz das zunächst dem Cello zugeteilte Triolenthema der Takte 34–41 nachträglich Violine II und Viola übertragen (siehe Abbildungen 5a und 5b, S. 113) und die *pizzicato*-Anweisung für Cello in Takt 71 des 2. Satzes getilgt. Brahms strich auch Vortragsangaben im 1. Satz; doch gerade die Takte 39–40, deren detaillierte Spielanweisungen Levis Ansicht nach „nicht gut“ aussahen,⁴² blieben unverändert. Darüber hinaus weist die autographe Partitur im 1. Satz für die Takte 190 ff. mehrere *Nb*-Eintragungen – Brahms' charakteristische *Notabene*-Vermerke – auf, denen letztlich keine Korrekturen folgten.⁴³ Auch im Hinblick auf die von den Freunden vorgeschlagenen tieferegreifenden kompositorischen Eingriffe erwies sich Brahms als selbstbewußt, denn die im Autograph dokumentierten Umarbeitungen beziehen sich vornehmlich auf den 1. Satz, nicht auf das *Finale*. Unbeirrbar war er gerade hinsichtlich formaler Intentionen, die ihm für die Werkidee als unverzichtbar erschienen: Den Schluß des 4. Satzes, Hauptkritikpunkt Clara Schumanns und Levis, ließ Brahms unangetastet.

Widmung, Publikation, Aufführungsgeschichte und frühe Rezeption

Bereits im Herbst 1864 hatte der Komponist sich entschlossen, das Werk sowohl in Gestalt der *Sonate für zwei Klaviere* als auch in der *Klavierquintett*-Fassung der Prinzessin Anna von Hessen (1836–1918), geb. Prinzessin von Preußen, zu widmen. Die hochmusikalische, als Kind von Theodor Kullak im Klavierspiel ausgebildete Prinzessin, die seit 1853 mit dem Prinzen Friedrich Wilhelm von Hessen (ab 1867 Landgraf) verheiratet war, hatte Brahms im Sommer 1864 durch Vermittlung Clara Schumanns in Baden-Baden kennengelernt. Beide Künstler hatten ihr mehrfach die *Sonate für zwei Klaviere* vorgespielt, von der sie sich begeistert zeigte.⁴⁴ Als Dank für die Widmung schenkte die Prinzessin dem Komponisten auf Anregung Clara Schumanns hin die autographe Partitur von Mozarts *Symphonie g-Moll* (KV 550).⁴⁵

Am 22. Juli 1865 sandte Brahms die autographe Partitur sowie abschriftliche Stimmen⁴⁶ des *Klavierquintetts* – ohne nochmalige nachweisbare Konsultation der Freunde – als Stichvorlagen an den Verleger Jakob Melchior Rieter-Biedermann: „Hier kommen denn ‚Quintett‘, ‚Variationen‘ [op. 35] und einige Randbemerkungen.“⁴⁷ Nachdem Brahms nachweislich mehrfach Korrektur gelesen und über redaktionelle Verbesserungen hinaus auch kompositorische Details geändert hatte,⁴⁸ erschien das *Klavierquintett* um die Jahreswende 1865/66 im Druck.⁴⁹

Zu den „Randbemerkungen“ im eben erwähnten, für die Veröffentlichung des *Klavierquintetts* maßgeblichen Brief vom 22. Juli 1865⁵⁰ zählte Brahms' Bitte an seinen

³⁷ *Briefwechsel VII*, S. 13.

³⁸ Ebenda. Levi irrte in diesem Fall bei der Angabe der Seitenzahl im Partiturautograph: Er schrieb „Seite 36 Takt 7“, meinte aber Seite 30; die Paginierung des Manuskriptes ist auf dieser Seite mißverständlich, da die Ziffer „0“ eher einer „6“ gleicht (siehe *Brahms Autographs*, S. 112).

³⁹ *Briefwechsel VII*, S. 13 f.

⁴⁰ Ebenda, S. 13.

⁴¹ Vgl. Editionsbericht, passim.

⁴² *Briefwechsel VII*, S. 13.

⁴³ Vgl. Editionsbericht, 1. Satz, S. 102, Bemerkung zu T. 190–194.

⁴⁴ Zur Biographie der Widmungsträgerin siehe *Pessenlehner*, vor allem S. 93 f., 98, 111, 123. Zur Widmung siehe auch *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 473. Daß die Prinzessin die *Sonate für zwei Klaviere* mehrfach von Clara Schumann und Brahms hörte und über die Widmung des Werkes sehr erfreut war, geht auch aus ihren Briefen an Clara Schumann vom September und Oktober 1864 hervor (Briefmanuskripte in *D-B*, Nachlaß K. Schumann 2).

⁴⁵ Siehe dazu *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 473, 481; *Kalbeck III/1*, S. 61, 62 (mit Anmerkung 1); vgl. *BraWV*, S. 122. Die Handschrift wurde von Brahms dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien vermacht; siehe *Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Orchesterwerke, Werkgruppe 11: Sinfonien, Band 1*, vorgelegt von H. C. Robbins Landon, *Kritischer Bericht*, Kassel 1963, S. i/21.

⁴⁶ Zu den als Stichvorlage an Rieter-Biedermann geschickten Stimmen siehe Quellengeschichte, S. 87 mit Anmerkung 45.

⁴⁷ *Briefwechsel XIV*, S. 113 (ff.). Dieser Brief enthält auch den einzigen Hinweis auf eine geplante oder möglicherweise schon angefertigte Bearbeitung für Klavier zu vier Händen: Beabsichtige Brahms, „das Werk auch als ‚Sonate für 2 Klaviere‘ in Aug' und Sinn“ zu behalten, so wollte er dem Verleger „jedenfalls“ ein „4händiges Arrangement [...]“ (für spätere Herausgabe jedoch) geben“ (ebenda, S. 114).

⁴⁸ Direkte und indirekte Spuren der Stichkorrektur und insbesondere von Brahms' Korrekturlesearbeit liefern die Anweisungen Rieter-Biedermanns auf der Titelseite der autographen Partitur (A⁺), Eintragungen im erhaltenen Vorabzug (E_{VO}), Platten-Korrekturspuren (vor allem im Plattendruck-Abzug E_{2a}) sowie redaktionelle und kompositorisch relevante Divergenzen zwischen Stichvorlage und Erstdruck. Siehe dazu die generellen Darlegungen „Zur Bedeutung von Vorabzug und Plattenkorrektur-Spuren“ (S. XVII f.) sowie die Erörterungen im Kritischen Bericht, Kapitel „Die Quellen“ (S. 76 ff.) mit Quellenbeschreibung (S. 77 ff.) und Quellenbewertung (S. 89) sowie den Editionsbericht (S. 93 ff.).

⁴⁹ Zum Erscheinungsdatum vgl. Quellengeschichte, S. 88 mit Anmerkung 54. – Als Honorar erhielt Brahms 16 Friedrichsd'ors (siehe *Orel*, S. 535).

⁵⁰ Im Hinblick auf die Veröffentlichung ist lediglich ein weiteres Schreiben vom 12. Januar 1866 erhalten, in dem sich Brahms bei Rieter-Biedermann für die „Sendung“ mit Druckexemplaren des *Klavierquintetts op. 34* und der *Paganini-Variationen op. 35* bedankte (*Briefwechsel XIV*, S. 122 [f.]).

Verleger, „den Stich möglichst zu beschleunigen und vom ‚Quintett‘ mir sobald als möglich (vielleicht nach der 1. Revision) ein brauchbares Exemplar zukommen zu lassen. J o a c h i m kommt noch hierher [nach Baden-Baden], und überhaupt möchte es gespielt werden.“⁵¹ Zwar signalisiert dies deutlich, daß das Werk von Brahms und seinen Freunden bereits vor der Drucklegung mehrfach geprobt und gespielt wurde, doch sind einzelne Belege für solche vermutlich meist privaten Wiedergaben kaum ausfindig zu machen.⁵² Die erste deutsche Aufführung des *Klavierquintetts* mit öffentlicher Resonanz fand am 22. Juni 1866 in Leipzig im Rahmen einer „Musikalischen Abendunterhaltung des Conservatoriums für Musik“ statt.⁵³ Für Florenz wurde dagegen bereits im Januar 1866 eine Aufführung in einem der „folgenden Concerte“ der dortigen „Quartett-Gesellschaft“ angekündigt.⁵⁴

Zwar bleibt der Versuch, eine möglichst vollständige Aufführungsgeschichte des *Klavierquintetts* zu rekonstruieren, gerade im Hinblick auf die Vielzahl privater Wiedergaben des kammermusikalischen Werkes ein hoffnungsloses Unterfangen.⁵⁵ Eine Verfälschung der Tatsachen ist es jedoch, wenn die einzige Untersuchung, die bisher ausführlicher auf die Rezeptionsgeschichte des *Klavierquintetts* eingeht, lediglich 20 Aufführungen bis

1880 nachweist.⁵⁶ Vielmehr lassen sich trotz der genannten Schwierigkeit bei einer genaueren Überprüfung ausgewählter Jahrgänge deutschsprachiger Musikzeitschriften sowie anhand der Brahmschen Korrespondenz bereits für die ersten 15 Jahre nach Vollendung des Werkes (1865–1880) insgesamt rund 90 Aufführungen im In- und Ausland belegen.⁵⁷ Diese große Anzahl, die keineswegs Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, beleuchtet eindrucksvoll die tatsächliche Verbreitung des *Klavierquintetts*, die sich nicht nur auf Großstädte und musikalische Zentren des deutschsprachigen Raumes beschränkte und sich überdies schon früh auf das Ausland ausdehnte.⁵⁸

Allzu leicht täuscht die beeindruckende Fülle der Aufführungen allerdings über die Tatsache hinweg, daß das *Klavierquintett* – kaum anders als ein Großteil des Brahmschen Schaffens und insbesondere der Instrumentalwerke – vor allem in den frühen Phasen seiner Rezeption eine sehr gespaltene Resonanz fand. Noch 1869 betrachtete Brahms den Erfolg des Werkes eher mit Skepsis; so schrieb er im Oktober des Jahres nach einer gelungenen Aufführung des *Klavierquintetts* in Karlsruhe an seinen Verleger Rieter-Biedermann: „Wenn die Zuhörer aller Orten so gütig gegen mich und das Stück wären, würde ich damit reisen.“⁵⁹ Bezeichnend für die frühe Rezeption auch dieses Werkes sind die Ex-

⁵¹ Ebenda, S. 114.

⁵² Die private Wiedergabe des *Klavierquintetts* am 12. Juni in Basel, von der Brahms am 13. Juni 1865 Hermann Levi brieflich berichtete, hatte der Komponist offenbar genutzt, um sich vor der Übersendung der Stichvorlagen an den Verleger nochmals einen klanglichen Eindruck zu verschaffen (siehe *Briefwechsel VII*, S. 31, dort mit irrtümlicher Datierung: „Juli 1866?“). Die präzisen Datierungen des Baseler Durchspiels und des Brahmschen Schreibens erfolgen zum einen anhand der von Brahms erwähnten Aufführungen seines „*A dur-Quartetts*“ und der [Matthäus-], „*Passion*“ Bachs (vgl. *Hofmann, Zeittafel*, S. 68). Zum anderen wird die Wiedergabe des *Klavierquintetts* am 12. Juni im Hause Friedrich Riggenbach-Stehlins im Tagebuch des Komponisten, Pianisten und Klavierlehrers August Walter erwähnt (laut freundlicher Auskunft von Renate Hofmann, Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck). Somit erlaubt Brahms' Bemerkung gegenüber Levi, das Werk habe „hier Gestern Abend viel passabler“ geklungen (*Briefwechsel VII*, S. 31), auch eine genaue Datierung des am folgenden Tage geschriebenen Briefes. Entgegen *Hofmann, Baden-Baden* (S. 49) wurde das *Klavierquintett* dagegen nicht bei der „Musikalischen Abendunterhaltung des Winter-Casinos“ am 17. Juni aufgeführt; dort spielte Brahms mit Friedrich Hegar, Ludwig Abel und Emil Hegar sein *Klavierquartett Nr. 1 g-Moll op. 25*, während Theodor Kirchner bei der Aufführung des langsamen Satzes aus dem *Klavierquartett Nr. 2 A-Dur op. 26* den Klavierpart übernahm (korrigierende Auskunft Renate Hofmanns; vgl. *Hofmann, Zeittafel*, S. 68). – Ebenfalls der Korrespondenz zu entnehmen sind Clara Schumanns und Levis Berichte über die ersten Proben des *Klavierquintetts*, die am 6. November 1864 in Karlsruhe sowie am 8. oder 9. November (Levis Brief an Brahms vom 9. November: „gestern“; Clara Schumanns Brief an Brahms vom 10. November: „gestern“) in Mannheim stattfanden (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 472–477; *Briefwechsel VII*, S. 12; vgl. auch oben, S. XIII).

⁵³ *Signale*, Jg. 24, Nr. 32 (28. Juni 1866), S. 574; die Aufführungserwähnung enthält weder eine Konzert- oder Werkkritik noch Angaben zu den Interpreten. – In dem bereits im September 1865 erschienenen musikalischen Reisebericht „Musikalische Skizzen aus Paris“ von A. Suttner beziehen sich die Bemerkungen über Brahms' „neues Quintett für Clavier“ dagegen offensichtlich auf die *Sonate für zwei Klaviere*, die der Berichterstatte im Sommer 1865

vermutlich in Baden-Baden von Clara Schumann und Brahms hörte (*Signale*, Jg. 23, Nr. 38 [14. September 1865], S. 610).

⁵⁴ *Signale*, Jg. 24, Nr. 3 (Januar 1866), S. 35 f.; eine Aufführungsbestätigung konnte im weiteren jedoch nicht nachgewiesen werden.

⁵⁵ Vgl. hierzu Klaus Stahmer: *Musikalische Formung in soziologischem Bezug. Dargestellt an der instrumentalen Kammermusik von Johannes Brahms*, Diss. phil. Kiel 1968, S. 77–106.

⁵⁶ *Horstmann*, S. 40 f., 366–368 und 386 f.

⁵⁷ Ausgewertet wurden neben Horstmanns Nachweisen (siehe Anmerkung 56) und der Brahmschen Korrespondenz folgende Zeitschriften (zum Teil nur einzelne Jahrgänge): *Signale*, *AmZ*, *NZfM*, *Musikalisches Wochenblatt*, *Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung*, *Neue Musik-Zeitung*.

⁵⁸ Das Werk erklang auch in kleineren Städten, so etwa in Oldenburg am 14. April 1867 (*Signale*, Jg. 25, Nr. 27 [16. Mai 1867], S. 470) oder um die Jahreswende 1868/69 in Sondershausen (*NZfM*, Bd. 65, Nr. 3 [15. Januar 1869], S. 25). Auf „Kleinlichkeit und Intrigen=Wesen“ wurde es dagegen zurückgeführt, daß eine erste öffentliche Aufführung des *Klavierquintetts* in Wien durch Julius Epstein und das Helmesberger-Quartett bis zum 16. Dezember 1875 auf sich warten ließ, obwohl sie dort bereits im Februar 1866 „seit Monden“ geplant war (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 529 [f.]; *Kalbeck III/1*, S. 199, 228; *Signale*, Jg. 34, Nr. 5 [Januar 1876], S. [67–]68); zur Mitwirkung Julius Epsteins vgl. Quellengeschichte, S. 88 mit Anmerkung 52. Weit aus früher lassen sich demgegenüber Aufführungen in anderen europäischen Ländern nachweisen: Anfang 1866 wurde eine Aufführung in Florenz angekündigt (*Signale*, Jg. 24, Nr. 3 [Januar 1866], S. 36; vgl. Anmerkung 54), am 24. März 1868 erklang das Werk in Paris (*Ehrmann, Verzeichnis*, S. 26; fälschlich als „Uraufführung“ bezeichnet), am 11. November 1869 in Amsterdam (*Horstmann*, S. 41), vermutlich im November oder Dezember 1869 in Rotterdam (*Signale*, Jg. 28, Nr. 4 [14. Januar 1870], S. 56) sowie im Frühjahr 1872 mehrfach in London (*Signale*, Jg. 30, Nr. 31 [18. Juni 1872], S. 483; Nr. 32 [25. Juni 1872], S. 501).

⁵⁹ *Briefwechsel XIV*, S. 183. Vgl. hierzu aus der Rezension des Konzerts: „Ausserdem [...] spielte B r a h m s sein neuestes Quintett für Clavier und Streichinstrumente. Das durchweg ernste, dabei sehr leidenschaftliche Werk machte einen sehr tiefen Eindruck und wurde mit lautem Beifall aufgenommen.“ (*AmZ*, Jg. 4, Nr. 45 [10. November 1869], S. 359).

treme der Einschätzungen, bei denen uneingeschränkt positive Beurteilungen neben vernichtenden Reaktionen stehen. Während beispielsweise der Kritiker A. Suttner in den *Signalen* Brahms' „neues Quintett für Clavier“ als einen „von den musikalischen Genüssen“ beschrieb, „die ein Musikfreund immer mit Dank entgegennimmt“, und es für „eine ganz gediegene Composition“ hielt, „in welcher bedeutender Inhalt und Originalität der Ideen sich mit Schönheit der Form paaren“,⁶⁰ bezeichnete ein ungenannter Leipziger Rezensent – vermutlich Eduard Bernsdorf – das Werk nach der Leipziger Aufführung am 4. Dezember 1876 in der gleichen Zeitschrift als „die geradezu häßlichste Hervorbringung dieses Componisten“.⁶¹ Allerdings wußte Clara Schumann an Brahms über ebendiese Leipziger Darbietung, bei der sie den Klavierpart vorgetragen hatte, zu berichten, sie habe das Werk „mit großem Beifall gespielt“.⁶² Über eine Londoner Aufführung im gleichen Jahr, an der sie zusammen mit Joseph Joachim mitgewirkt hatte, schrieb sie bereits am 4. April 1876 mit noch größerer Begeisterung: „Wir haben Dein Quintett in *F* moll gespielt und einen ganz riesigen Erfolg damit gehabt; mit jedem Satze steigerte sich der Enthusiasmus, und nach dem Schlusse wurden wir unter Hurra=Geschrei gerufen. [...] Ich war von der Tiefinnigkeit und Sinnigkeit, der Glut der Empfindung dieses Stückes wieder ganz hingerissen – es ist ein wunderbar ergreifendes Werk!“⁶³ Anderenorts vermochte das „düster gefärbte, gedankenschwere Quintett“ dagegen „die Hörer trotz oder vielleicht wegen seiner kraftvollen Eigenart nicht im ersten Anlauf zu gewinnen“.⁶⁴ Obwohl die „vollständige Herrschaft des Meisters über die musikalischen Mittel“ anerkannt wurde, stieß das Neuartige und Außergewöhnliche seines Komponierens auf Kritik.⁶⁵ So gestand ein Rezensent der Kölner Aufführung von Anfang März 1873 zwar ein, daß Brahms „die musikalische Sprache aller Fesseln entledigt“ habe, hielt dem jedoch entgegen: „Allein je mehr ich mich mit Brahms beschäftige und je öfter ich seine Compositionen höre, je mehr also das Neue, Ungeübte und Fremdartige der Behandlung zum bereits Bekannten wird, desto lebhafter sehne ich mich nach den altgewohnten Fesseln zurück. [...] Auch die Originalität kann eine sehr einseitige sein.“⁶⁶

Mit derart kraß auseinandergelassenen Urteilen erweist sich das *Klavierquintett* geradezu als symptomatisch für die frühen Stadien der Brahms-Rezeption. Verstöße gegen Konventionen wurden von manchen als zu modern oder auch als eigenwillig und störend bewertet, während andere sie als zukunfts- und richtungsweisend bezeichneten. Die konträren Bewertungen können im Hinblick auf das *Klavierquintett* allerdings nicht durch einen Verweis auf den viel zitierten musikalischen Parteienstreit – mit Brahms, dem „Konservativen“, auf der einen, Liszt und Wagner, den „Neudeutschen“, auf der anderen Seite⁶⁷ – ausreichend erklärt werden. Hermann Deiters etwa, der Brahms zu den größten Komponisten seiner Zeit zählte und seine Werke schon früh musikschriftstellerisch propagierte, klagte in seiner vorwiegend positiven Beurteilung des *Klavierquintetts* über den „schwankenden, einheitslosen Charakter des letzten

Satzes“ mit seinem „Uebermaass des Stoffs“ und bemängelte im Kopfsatz „Herbigkeiten und Gewaltsamkeiten, welche zum Theil in einem Vorwiegen der Reflexion vor dem ununterbrochenen Strome des Empfindens“ bedingt seien.⁶⁸ Selbst der renommierte Kritiker und Musikschriftsteller Eduard Hanslick, ein Freund und Förderer Brahms'scher Musik, gestand noch 1900 gegenüber Richard Heuberger seine Abneigung gegen das „melodiearme Brahms-Quintett, das vor lauter Synkopen, Rhythmus-Verschiebungen und Künsteleien zu keiner gesunden klaren Wirkung“ komme.⁶⁹

Dessen ungeachtet wurde das *Klavierquintett* noch zu Brahms' Lebzeiten immer häufiger zu seinen bedeutendsten kammermusikalischen Kompositionen gerechnet. Daß seit der Jahreswende 1871/72 auch die zweiklavierierte Fassung als *Sonate op. 34bis* gedruckt vorlag, erleichterte den Zugang zur Konzeption des Werkes zusätzlich.⁷⁰ Was somit noch Anfang der 1870er Jahre kaum abzusehen war, zeichnete sich bereits Ende des gleichen Jahrzehnts konkret ab. Das *Klavierquintett* hatte zwar „sein Terrain Schritt für Schritt [...] erobern müssen“, doch schon 1884 erinnerte sich Hermann Kretzschmar in seinem wichtigen Aufsatz über den Komponisten, „daß ein Wiener Kritiker, den man nicht einen schlechten Musiker nennen kann, im Jahre 1870 dieses Werk als ein Beispiel des Ungesunden, Geschraubten und der grauen Reflexion bezeichnete. Sieben Jahre später war derselbe Kritiker so weit in der Bekanntschaft mit diesem Werke vorgedrungen, daß er es für die größte Leistung der Kammerkomposition seit Beethoven erklärte.“⁷¹ Voraussetzung für die wachsende Verbreitung und Geltung des *Klavierquintetts* war somit einerseits die wiederholte Begegnung der Hörer mit dem Werk, andererseits die Bereitschaft des gebildeten Publikums, sich mit den An-

⁶⁰ *Signale*, Jg. 23, Nr. 38 (14. September 1865), S. 610 (vgl. oben, S. XV, Anmerkung 53).

⁶¹ *Signale*, Jg. 35, Nr. 1 (Januar 1877), S. 4; Eduard Bernsdorf lehnte Brahms' Musik über Jahrzehnte hinweg scharf ab.

⁶² *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 86.

⁶³ Ebenda, S. 66.

⁶⁴ So zum Beispiel bei der Aufführung um die Jahreswende 1868/69 in Sondershausen, siehe *NZfM*, Bd. 65, Nr. 3 (15. Januar 1869), S. 25.

⁶⁵ *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 4, Nr. 16 (18. April 1873), S. 240.

⁶⁶ Ebenda.

⁶⁷ Vgl. hierzu Christian Martin Schmidt: *Johannes Brahms und seine Zeit*, Laaber 1983, S. 156–170.

⁶⁸ *AmZ*, Jg. 1, Nr. 17 (25. April 1866), S. 134–137; Nr. 18 (2. Mai 1866), S. 142–145; hier S. 144 bzw. 136. Siehe auch die Werkbesprechung von Hermann Zopff in *NZfM*, Bd. 63, Nr. 43 (18. Oktober 1867), S. 373–377.

⁶⁹ Richard Heuberger: *Erinnerungen an Johannes Brahms. Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897*, hrsg. von Kurt Hofmann, Tutzing² 1976, S. (176–)177.

⁷⁰ So wurde in der *Neuen Musik-Zeitung* 1881 darauf hingewiesen, daß Brahms durch die Herausgabe seiner „Bearbeitung für zwei Klaviere [...] das Studium seiner Schöpfung weitem Kreisen“ ermöglicht habe (*Neue Musik-Zeitung*, Jg. 2, Nr. 2 [15. Januar 1881], S. 10 [„2. Auflage“: S. 8]).

⁷¹ Hermann Kretzschmar: *Johannes Brahms, in: Gesammelte Aufsätze über Musik und Anderes aus den Grenzboten*, Leipzig 1910, S. 185.

sprüchen der Komposition auseinanderzusetzen.⁷² Qualitativ hochrangige Aufführungen bildeten eine wesentliche Bedingung dafür.⁷³

*Zur Bedeutung von Vorabzug und Plattenkorrektur-
Spuren für die vorliegende Edition*

Bei der Edition des *Klavierquintetts* stießen die Herausgeber zunächst auf ein prinzipielles Quellenproblem der Brahms'schen Musik: Wie die grundlegenden Erörterungen über Charakteristika und Probleme des Publikationsprozesses in Robert Pascalls Edition der *Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68* aufzeigen, sind für die meisten Werke von Brahms keine Korrekturabzüge überliefert.⁷⁴ Sofern bei Detaildivergenzen zwischen Stichvorlage und Erstdruck nicht eindeutig zu bestimmen ist, ob sie aus kompositorischen Revisionen oder Stecherfehlern resultieren, wird die Entscheidung über die von Brahms intendierte Lesart durch das Fehlen der Korrekturabzüge nachhaltig erschwert. Dies gilt auch für das *Klavierquintett*. Doch läßt sich die Lücke der Quellenüberlieferung in diesem Fall auf zweifache Weise zumindest teilweise schließen:

1. Nähere Aufschlüsse über den Prozeß der Druckkorrektur liefert zum einen ein von Brahms korrigierter Vorabzug der Klavierpartitur (E_{V0}). Er bildet in mehrfacher Hinsicht ein wichtiges Bindeglied zwischen Stichvorlage und Erstdruck. Zwar kann er nicht als „Korrekturabzug“ im publikationsspezifischen Sinne gelten, da er von Brahms nicht an den Verlag zurückgesandt wurde, doch entspricht er im Status des gestochenen Notentextes vermutlich dem verschollenen Korrekturabzug der zweiten Korrekturphase.⁷⁵ In zahlreichen Fällen gibt der Vorabzug bereits Lesarten wieder, die signifikant von der autographen Stichvorlage abweichen und somit in einer vorangehenden ersten Korrekturphase geändert worden sein müssen. Durch eine Reihe autographischer Eintragungen werden außerdem Lesarten, die zunächst gemäß Stichvorlage gestochen worden waren, zur Druckfassung geändert. Schließlich finden sich im Vorabzug verschiedentlich Lesarten der Stichvorlage oder Stecherfehler, die noch keinerlei Änderungsvermerk tragen, im Erstdruck jedoch korrigiert sind (überwiegend einfache redaktionelle Eingriffe). So dürfte es nach dem Vorabzug eine weitere dritte Korrekturphase gegeben haben, sofern Brahms nicht im eigentlichen, an den Verlag zurückgesandten Korrekturabzug zusätzliche Änderungen vermerkte.

2. Weitere Hinweise auf Änderungen, die in den verschiedenen Phasen der Druckkorrektur vorgenommen wurden, bietet das Phänomen der Spuren von Plattenkorrekturen:⁷⁶ Im Notenbild mancher Platten-, aber auch Flachdruck-Exemplare finden sich Spuren von Änderungen, die auf den gestochenen Metallplatten während des Korrekturprozesses vorgenommen wurden; durch Abnutzung der verwendeten Druckplatten wurden Rudimente des ursprünglichen Zustandes oder der beim Ausbessern verwendeten Tilgungsschablonen allmählich wieder sichtbar. Über die Korrektur bloßer

Stecherfehler hinaus können derartige Spuren bedeutungsvolle Indizien für späte kompositorische Revisionen während der Korrekturphasen sein. Treten sie an Stel-

⁷² Bezeichnend hierfür ist die Formulierung eines ungenannten Kölner Konzertkorrespondenten von 1881: „Jede neue Aufführung macht das Publikum vertrauter mit der elementaren Herbigkeit dieser Sprache, die, wie des späten Beethovens Sprache, erlernt sein will auch von der Geistesaristokratie, an die sie sich wendet“ (*Neue Musik-Zeitung*, Jg. 2, Nr. 2 [15. Januar 1881], S. 10 [„2. Auflage“: S. 8]).

⁷³ Brahms selbst wirkte nachweislich bei vier öffentlichen Aufführungen mit: am 20. Oktober 1869 in Karlsruhe (*Hofmann, Zeittafel*, S. 100; *AmZ*, Jg. 4, Nr. 45 [10. November 1869], S. 359; vgl. *Briefwechsel VII*, S. 49 f.; *Briefwechsel XIV*, S. 183), am 1. November 1876 ebenfalls in Karlsruhe (*Hofmann, Zeittafel*, S. 134), am 26. Januar 1881 in Krefeld (ebenda, S. 156) sowie am 12. Dezember 1884 in Hamburg (ebenda, S. 186; vgl. *Johannes Brahms in seiner Familie. Der Briefwechsel. Mit den Lebensbildern der Hamburger Verwandten*, hrsg. von Kurt Stephenson, Hamburg 1973, S. 257). Darüber hinaus trugen Brahms' Freunde und zahlreiche weitere Künstlerpersönlichkeiten durch wiederholte Aufführungen maßgeblich zur Durchsetzung des *Klavierquintetts* bei. Neben Clara Schumann und Joseph Joachim wirkten auch andere Interpreten in verschiedenen Ensemble-Konstellationen wiederholt bei Aufführungen des *Klavierquintetts* mit – etwa Heinrich de Ahna, Eugen d'Albert, Heinrich Barth, David Bromberger, Alfred Eibenschütz, Julius Epstein, Annette Essipoff, Ernst Frank, Robert Freund, Robert Hausmann, Friedrich Hegar, Richard Himmelstoß, Gustav Holländer, Mary Krebs, Samuel de Lange, Johann Christoph Lauterbach, Richard von Perger, Carl Reinecke, Julius Röntgen, Alfred Volkland oder Emanuel Wirth. Zu den festen Ensembles, die sich für das Werk einsetzten, gehörten das Bargheer-, Grün-, Halir-, Heckmann-, Heller-, Hellmesberger-, Joachim- und Rosé-Quartett sowie das Böhmisches und das Meininger Quartett. Im Ausland waren es zunächst ebenfalls vor allem einzelne Persönlichkeiten, die zur Verbreitung des *Klavierquintetts* beitrugen, so in London Sir Charles Hallé, Edward Dannreuther, Henry Holmes oder der Pianist Leonard Borwick, in Paris Louise Japha und Wilhelmine Clauß-Szarvady.

⁷⁴ *JBG, Symphonie Nr. 1*, S. XVII (f.).

⁷⁵ Tatsächlich hatte Rieter-Biedermann auf dem Titelblatt des Partiturautographs die Überlassung von „zwei exemplarmässige[n] Abzüge[n]“ nach der zweiten Verlagsrevision gefordert; vgl. Quellenbeschreibung, S. 77 ff.; Abbildung 1, S. 78; Quellengeschichte, S. 87 f.

⁷⁶ Dieses Phänomen findet in der Beethoven-Forschung schon seit längerer Zeit Beachtung, gewann für die Brahms-Philologie aber erst im Zusammenhang mit der vorliegenden Edition Bedeutung. Zur Diskussion von Korrekturspuren in der Beethoven-Forschung siehe etwa Alan Tyson: *Beethoven in Steiner's Shop*, in: *The Music Review*, Vol. 23, No. 2 (May 1962), S. 119–127; Anneliese Leicher-Olbrich: *Untersuchungen zu Originalausgaben Beethovenscher Klavierwerke*, Wiesbaden 1976, vor allem S. 12 f., 29–32; *Beethoven: Symphonien I (Symphonie Nr. 1 C-Dur opus 21, Symphonie Nr. 2 D-Dur opus 36)*, hrsg. von Armin Raab (*Beethoven Werke – Gesamtausgabe, Abteilung I, Band 1*), München 1994, S. XI, 147 f., 151–154. Zur Erörterung des Phänomens im Hinblick auf die Brahms-Philologie siehe Michael Struck: *Bedingungen, Aufgaben und Probleme einer neuen Gesamtausgabe der Werke von Johannes Brahms*, in: *Johannes Brahms. Quellen – Text – Rezeption – Interpretation. Internationaler Brahms-Kongreß Hamburg 1997*, hrsg. von Friedhelm Krummacher und Michael Struck, München 1999, S. 213–229; ders.: *Kann man Brahms gut edieren? Korrekturspuren, Mikrovarianten und Aufführungstraditionen als editorische Hürden und Hilfen*, in: *Internationaler Brahms-Kongreß Gmunden 1997. Bericht*, hrsg. von Ingrid Fuchs, Tutzing (Druck in Vorbereitung). Im letztgenannten Beitrag wird gezeigt, daß sich anhand von Korrekturspuren auch klarere Einblicke in Entstehungsgeschichte, Publikation und frühe Rezeption des *Scherzos es-Moll op. 4* gewinnen lassen.

len auf, an denen Stichvorlage und Erstdruck im Hinblick auf Noten, Artikulation oder Dynamik kompositorisch signifikant voneinander abweichen, so signalisieren sie, daß der Stecher zunächst die Lesart der Stichvorlage übernahm, diese später jedoch auf der Platte änderte. Angesichts des zu Brahms' Zeit weithin standardisierten Publikationsverfahrens lassen sich derartige Änderungen zumindest für die Partiturausgaben (siehe unten) nur auf Anweisungen des Komponisten im Korrekturabzug zurückführen. Korrekturspuren können in solchen Fällen als Indizien seiner Korrekturarbeit gelten und kompensieren in gewissem Maße das Fehlen der eigentlichen Korrekturabzüge. Müssen die Spuren drucktechnisch als Mängel gelten, die vom Hersteller nach der Entdeckung entfernt wurden, so können sie editorisch höchst aufschlußreich sein. Je nach Zeitpunkt der Plattenkorrektur und Qualität der einstigen Ausbesserung treten die Spuren zu unterschiedlichen Zeitpunkten – also in verschiedenen Abzügen an unterschiedlichen Korrekturstellen – wieder hervor. Nicht nur einzelne Auflagen, sondern auch einzelne Druckexemplare einer im übrigen identischen Auflage unterscheiden sich daher möglicherweise nach Anzahl und Deutlichkeit der Spuren merklich voneinander.

Unter den Quellen, die für die vorliegende Edition des *Klavierquintetts* herangezogen wurden, erscheinen Korrekturspuren besonders häufig und deutlich in einem Plattendruck-Abzug der Klavierpartitur, dessen gestochener Notentext gegenüber dem Erstdruck einige Stichfehler richtigstellt (E_{2a}), sowie in einem gegenüber dem Stimmen-Erstdruck minimal revidierten Plattendruck-Abzug der Streicherstimmen ($E\text{-}St_{2a}$), der jenem Exemplar beiliegt. In geringerem Maße finden sich vergleichbare Korrekturspuren auch in Exemplaren späterer Flachdruck-Auflagen.⁷⁷ Teilweise korrespondieren die Spuren direkt mit den von Brahms im Vorabzug notierten Eingriffen. Darüber hinaus verweisen sie auf Änderungen, die bereits in der ersten Phase der Druckkorrektur vorgenommen wurden. Spuren der vermuteten dritten Korrekturphase finden sich nicht.

Bei der Bewertung solcher Korrekturspuren muß im Falle des *Klavierquintetts* allerdings deutlich zwischen den gedruckten Partitur- und Stimmenquellen unterschieden werden: Die Spuren der Partiturrexemplare gehen einerseits auf den Komponisten selbst zurück, was dessen Eintragungen im Vorabzug teilweise direkt belegen. Andererseits signalisieren sie Eingriffe, mit denen der Stecher eigene Versehen spontan oder aufgrund von Korrekturanweisungen verbesserte. Korrekturspuren in den gedruckten Stimmen sind dagegen teilweise anders zu bewerten: Zwar betreffen sie in manchen Fällen die gleichen Änderungen wie die Spuren in den Partiturdrukken oder weisen auf weitere von Brahms veranlaßte Eingriffe hin. In anderen Fällen dürften sie jedoch eher Indizien dafür sein, daß der Stimmen-Erstdruck schematisch – das heißt ohne Abgleich mit der autographen Stichvorlage der Partitur – nach der gestochenen Partitur korrigiert wurde.⁷⁸ Hier werden erst aufgrund einer Plattenkorrektur problematische oder offenkundig fehlerhafte Lesarten aus der Partiturausgabe übernom-

men. Derartige Änderungen gehen vermutlich auf redaktionelle Eingriffe des Verlages oder der Stecherwerkstatt außerhalb von Brahms' Zugriff zurück.

Generell haben Korrekturspuren somit nur positive Beweisqualität: Sie zeigen an, daß – und ggf. welche – Korrekturen auf den gestochenen Platten vorgenommen wurden. Dagegen ist aus dem Fehlen von Spuren nicht zu schließen, daß es an diesen Stellen keine Plattenkorrekturen gab.

Danksagung

Während der verschiedenen Phasen der editorischen Arbeit erfuhren wir vielfältige Unterstützung, für die zu danken uns eine angenehme Aufgabe ist. Insbesondere möchten wir folgenden Institutionen sowie ihren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern für die gewährten Arbeitsmöglichkeiten, die Erlaubnis zur Auswertung und Abbildung von Quellen sowie für viele hilfreiche Informationen unseren Dank abstatten: dem Archiv der Kurhessischen Hausstiftung, Schloß Fasanerie bei Fulda; der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky; dem Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck; der Pierpont Morgan Library (The Mary Flagler Cary Music Collection), New York; der Bibliothèque nationale, Paris; der Library of Congress (Whittall Foundation), Washington (D. C.); der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Weitere wertvolle Hilfestellungen leisteten in besonderer Weise Prof. Dr. Otto Biba (Wien), Prof. Kurt und Prof. Renate Hofmann (Lübeck), Dr. Jürgen Neubacher (Hamburg) und Elizabeth H. Auman (Washington).

Darüber hinaus erfuhren wir bei der Lösung einzelner Probleme freundliche Unterstützung. Genannt seien vor allem: Dr. Bozena Blechert (Kiel), Prof. Dr. Virginia Hancock (Portland, Oregon), Selke Harten-Strehk M. A. (Kiel), Gabriele Joachim (Hamburg), Ernst-Alfred Roesing (Hamburg), Dr. Linda Correll Roesner (New York) und Wilhelm Voß (Rendsburg). Cand. phil. Katrin Eich (Kiel) ist für tatkräftige Mitwirkung beim Lösen eines Quellenproblems und bei redaktionellen Arbeiten zu danken.

Unverzichtbare Hilfe bei Quellenrecherchen, bei nochmaligem Vergleich einiger wichtiger Quellen und bei der Überprüfung der Stichvorlage für die neue Edition kam von Dr. Salome Reiser (Forschungsstelle Kiel). Prof. Dr. Friedhelm Krummacher (Kiel) förderte als Vorsitzender der Johannes Brahms Gesamtausgabe e. V. die editorische Arbeit in entscheidenden Phasen durch die Bereitschaft zu konstruktiver Diskussion.

⁷⁷ Siehe dazu Quellenbeschreibung, S. 81 f.; Quellenbewertung, S. 89; Editionsbericht, S. 93 ff.

⁷⁸ Allerdings hatte Brahms Rieter-Biedermann ausdrücklich gebeten, daß die Stimmen „noch nach der Partitur korrigiert“ würden; siehe Quellengeschichte, S. 87 mit Anmerkung 45.

Besonders herzlich sei schließlich Prof. Dr. Robert Pascall (Bangor und Nottingham) gedankt. Er begleitete und förderte den editorischen Prozeß auf fachlich und freundschaftlich einzigartige Weise. Seine Bereitschaft

und Fähigkeit, wichtige Probleme umfassend zu durchdenken, sie engagiert und zielgerichtet zu diskutieren, prägte ein schwieriges Editionsprojekt letztlich außerordentlich positiv.

Heidelberg und Kiel, Ende 1998

Carmen Debryn und Michael Struck