

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 6 KLAVIERSTÜCKE

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

JOHANNES BRAHMS

KLAVIERSTÜCKE

SCHERZO	OPUS 4
VIER BALLADEN	OPUS 10
WALZER (ZWEIHÄNDIG)	OPUS 39
ACHT KLAVIERSTÜCKE	OPUS 76
ZWEI RHAPSODIEN	OPUS 79
SIEBEN FANTASIEN	OPUS 116
DREI INTERMEZZI	OPUS 117
SECHS KLAVIERSTÜCKE	OPUS 118
VIER KLAVIERSTÜCKE	OPUS 119

**HERAUSGEGEBEN VON
KATRIN EICH**

2011

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

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

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.

INHALT

	<i>Seite</i>
Vorwort	VII
Abkürzungen und Sigel	VIII
Einleitung	
Scherzo opus 4	
Entstehung und Widmung	XI
Frühe Aufführungen und Rezeption	XII
Publikation	XIV
Vier Balladen opus 10	
Entstehung und Widmung	XVI
Frühe Aufführungen und Rezeption	XVIII
Publikation	XX
Walzer opus 39 – Fassung für Klavier zu zwei Händen sowie erleichterte Fassung für Klavier zu zwei Händen	
Entstehung und Publikation	XXI
Acht Klavierstücke opus 76	
Entstehung	XXIV
Frühe Aufführungen und Rezeption	XXV
Publikation	XXVII
Zwei Rhapsodien opus 79	
Entstehung und Widmung	XXIX
Frühe Aufführungen und Rezeption	XXX
Publikation	XXXII
Sieben Fantasien opus 116 und Drei Intermezzi opus 117	
Entstehung	XXXIV
Frühe Aufführungen	XXXVI
Frühe Rezeption	XXXVII
Publikation	XXXIX
Sechs Klavierstücke opus 118 und Vier Klavierstücke opus 119	
Entstehung	XL
Frühe Aufführungen und Rezeption	XLII
Publikation	XLIV
Danksagung	XLVI
Zur Gestaltung des Notentextes	XLVII
Scherzo opus 4	1
Vier Balladen opus 10	
1. Ballade d-Moll. Nach der schottischen Ballade „Edward“. Andante	13
2. Ballade D-Dur. Andante	16
3. Intermezzo h-Moll. Allegro	22
4. Ballade H-Dur. Andante con moto	26

Walzer opus 39 – Fassung für Klavier zu zwei Händen	34
Walzer opus 39 – erleichterte Fassung für Klavier zu zwei Händen	52
Acht Klavierstücke opus 76	
1. Capriccio fis-Moll. Un poco agitato. Unruhig bewegt	70
2. Capriccio h-Moll. Allegretto non troppo	75
3. Intermezzo As-Dur. Grazioso. Anmutig, ausdrucksvoll	80
4. Intermezzo B-Dur. Allegretto grazioso	82
5. Capriccio cis-Moll. Agitato, ma non troppo presto. Sehr aufgeregt, doch nicht zu schnell	84
6. Intermezzo A-Dur. Andante con moto. Sanft bewegt	88
7. Intermezzo a-Moll. Moderato semplice	91
8. Capriccio C-Dur. Grazioso ed un poco vivace. Anmutig lebhaft	93
Zwei Rhapsodien opus 79	
1. Rhapsodie h-Moll. Agitato	97
2. Rhapsodie g-Moll. Molto passionato, ma non troppo allegro	106
Sieben Fantasien opus 116	
1. Capriccio d-Moll. Presto energico	114
2. Intermezzo a-Moll. Andante	119
3. Capriccio g-Moll. Allegro passionato	122
4. Intermezzo E-Dur. Adagio	127
5. Intermezzo e-Moll. Andante con grazia ed intimissimo sentimento	130
6. Intermezzo E-Dur. Andantino teneramente	132
7. Capriccio d-Moll. Allegro agitato	134
Drei Intermezzi opus 117	
1. Intermezzo Es-Dur. Andante moderato	138
2. Intermezzo b-Moll. Andante non troppo e con molto espressione	141
3. Intermezzo cis-Moll. Andante con moto	146
Sechs Klavierstücke opus 118	
1. Intermezzo a-Moll. Allegro non assai, ma molto appassionato	150
2. Intermezzo A-Dur. Andante teneramente	152
3. Ballade g-Moll. Allegro energico	156
4. Intermezzo f-Moll. Allegretto un poco agitato	160
5. Romanze F-Dur. Andante	163
6. Intermezzo es-Moll. Andante, largo e mesto	166
Vier Klavierstücke opus 119	
1. Intermezzo h-Moll. Adagio	170
2. Intermezzo e-Moll. Andantino un poco agitato	172
3. Intermezzo C-Dur. Grazioso e giocoso	177
4. Rhapsodie Es-Dur. Allegro risoluto	180
Anhang:	
Abbildung und Transkription der Skizzen zu den Intermezzi opus 117 Nr. 2 und 3 sowie zur Rhapsodie opus 119 Nr. 4	188
Kritischer Bericht	193
Verzeichnis der Abbildungen	340

VORWORT

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

Inzwischen wurde nach Erscheinen des thematisch-bibliographischen Werkverzeichnisses (*BraWV*) auch der Fachwelt insgesamt offenbar, dass eine historisch-kritische Edition, die heutigen wissenschaftlichen Ansprüchen genügen will, auf einer ungleich größeren Anzahl relevanter Quellen basieren muss als die alte Gesamtausgabe. Die Gesellschaft der Musikfreunde hatte die von Brahms' Vertrautem Eusebius Mandyczewski und dessen Schüler Hans Gál besorgte Ausgabe in ungewöhnlich kurzer Zeit an die Öffentlichkeit gebracht. Das war nicht zuletzt deshalb möglich, weil sie sich bei ihrer editorischen Arbeit weithin auf die Handschriften und Handexemplare aus dem Nachlass des Komponisten begrenzte, der sich in ihrem Besitz befindet. Zwar umfasst dieser Bestand zahlreiche unverzichtbare Quellen, doch blieben viele weitere überlieferte Autographe unberücksichtigt. Die Herausgeber sparten auch den wichtigen Bereich abschriftlicher Stichvorlagen, die Brahms vor der Publikation revidierte, weitgehend aus. Bei den Drucken wurden spätere Auflagen und Ausgaben oft ebenso wenig konsultiert wie die – zumeist zeitgleich mit den Partituren erschienenen – Stimmen oder die vom Komponisten selbst erstellten Klavierauszüge und Klavierarrangements. So beschränken sich die „Revisionsberichte“ der Bände in vielen Fällen auf die Nennung des Handexemplars und sind insgesamt kaum zureichend. Außerdem ging die alte Gesamtausgabe an Brahms' Bearbeitungen eigener Kompositionen weithin vorbei, obgleich die Fassungen für oder mit Klavier für die Verbreitung seines Schaffens einst höchst bedeutsam waren und sie pianistisch zweifellos attraktiv sind. Die alte Gesamtausgabe ist aber auch deshalb unvollständig, weil eine Reihe von Werken und Werkfassungen erst nach 1927 veröffentlicht wurde; einige weitere sind bis heute unpubliziert. Ebenso blieb ein weiter Bereich der Bearbeitungen und Aufführungsfassungen unberücksichtigt, die Brahms von Werken verschiedener anderer Komponisten anfertigte.

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

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

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

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

Die Wiedergabe des Notentextes erfolgt in moderner Partituranordnung. Vierhändiger Klaviersatz wird in Partitur wiedergegeben, um das Studium zu erleichtern. Über einzelne weitere behutsame Modernisierungen geben die Ausführungen „Zur Gestaltung des Notentextes“ und der Kritische Bericht Rechenschaft. Gesangstexte und sonstige authentische Worttexte werden bei Wahrung des ursprünglichen Lautstandes in der seit August 2006 gültigen Rechtschreibung wiedergegeben. Diese Anpassung erscheint umso mehr gerechtfertigt, als zum einen manche Lesarten der Brahmszeit (*Thal, giebt*) schon bald nach dem Tode des Komponisten außer Gebrauch kamen, zum anderen die heutige Orthographie sich teilweise wieder mit den gängigen Lesarten damaliger Notendrucke deckt (*Kuss, Brennesel*). Unangetastet bleiben altertümliche Wortformen, die vom Komponisten bewusst gewählt wurden (*trauren, Hülfe*). Sofern notwendig, wird auch die Interpunktion behutsam modernisiert; sinnverändernde Auswirkungen sind dabei ausgeschlossen. Damit sucht die *JBG* der historischen Stellung der Werke von Johannes Brahms und ihrer heutigen Wirkung gerecht zu werden.

DIE EDITIONSLEITUNG

ABKÜRZUNGEN UND SIGEL

A	Österreich.		
AMz	<i>Allgemeine (Deutsche) Musik-Zeitung.</i>	<i>Briefwechsel I–XVI</i>	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , 16 Bde., Berlin (1906) 1907–1922 (Reprint Tutzing 1974).
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.	<i>Briefwechsel III</i>	Band I/II: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet[h] von Herzogenberg</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 1 und 2, Berlin ⁴ 1921.
Appel, Eendenich	<i>Robert Schumann in Eendenich (1854–1856): Krankenakten, Briefzeugnisse und zeitgenössische Berichte</i> , hrsg. von der Akademie der Künste, Berlin, und der Robert-Schumann-Forschungsstelle, Düsseldorf, durch Bernhard R. Appel, Mainz u. a. 2006 (= <i>Schumann Forschungen</i> , Bd. 11).	<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.
A-Wgm	Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.	<i>Briefwechsel IV</i>	Band IV: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit J. O. Grimm</i> , hrsg. von Richard Barth, Berlin ² 1912.
A-Wn	Wien, Österreichische Nationalbibliothek.	<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.
A-Wst	Wienbibliothek im Rathaus (vormals: Wiener Stadt- und Landesbibliothek).		
Billroth-Brahms Briefwechsel	<i>Billroth und Brahms im Briefwechsel</i> , hrsg. von Otto Gottlieb-Billroth, Berlin und Wien 1935.	<i>Briefwechsel VII</i>	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.
Bozarth, Paths	George S. Bozarth: <i>Paths not taken: The „Lost“ Works of Johannes Brahms</i> , in: <i>The Music Review</i> , Jg. 50 (1989), S. 185–205.	<i>Briefwechsel VIII</i>	Band VIII: <i>Johannes Brahms. Briefe an Joseph Viktor Widmann, Ellen und Ferdinand Vetter, Adolf Schubring</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Berlin 1915.
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 und London 1983.	<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. 1/2, Berlin 1917.
Brahms Handbuch	<i>Brahms Handbuch</i> , hrsg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart, Weimar und Kassel 2009.	<i>Briefwechsel XI/XII</i>	Band XI/XII: <i>Johannes Brahms. Briefe an Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 3/4, Berlin 1919.
Brahms-Keller Correspondence	<i>The Brahms-Keller Correspondence</i> , hrsg. von George S. Bozarth in Zusammenarbeit mit Wiltrud Martin, Lincoln und London 1996.	<i>Briefwechsel XIII</i>	Band XIII: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Th. Wilhelm Engelmann</i> , hrsg. von Julius Röntgen, Berlin 1918.
Brahms, Klavierstücke op. 76	<i>Johannes Brahms: Klavierstücke op. 76, mit der Urfassung des Capriccio fis-Moll</i> , hrsg. von Peter Petersen, mit Fingersätzen von Karl-Heinz Kämmerling, Wien (Wiener Urtext Edition) 1992.	<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. Fritzschn und Robert Lienau</i> , hrsg. von Wilhelm Altmann, Berlin 1920.
Brahms, Leben und Werk	<i>Johannes Brahms: Leben und Werk</i> , hrsg. von Christiane Jacobsen, Wiesbaden 1983.	<i>Briefwechsel XV</i>	Band XV: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Franz Wüllner</i> , hrsg. von Ernst Wolff, Berlin 1922.
Brahms-Mandyczewski Briefwechsel	<i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Eusebius Mandyczewski</i> , mitgeteilt von Karl Geiringer, in: <i>Zeitschrift für Musikwissenschaft</i> , Jg. 15, H. 8 (Mai 1933), S. 337–370.	<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.
Brahms, Musik und Musikforschung	<i>Musik und Musikforschung. Johannes Brahms im Dialog mit der Geschichte</i> , hrsg. von Wolfgang Sandberger und Christiane Wiesenfeldt, Kassel u. a. 2007.	<i>Briefwechsel (Neue Folge) XVII–XIX</i>	<i>Johannes Brahms-Briefwechsel. Neue Folge</i> , hrsg. von Otto Biba und Kurt und Renate Hofmann, Bd. XVII–XIX, Tutzing 1991–1995.
BraWV	Margit L. McCorkle: <i>Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis</i> , München 1984.	<i>Briefwechsel (Neue Folge) XVII</i>	<i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen und Helene Freifrau von Heldburg</i> , hrsg. von Herta Müller und Renate Hofmann, Tutzing 1991.

- Briefwechsel Familie** Johannes Brahms in seiner Familie. Der Briefwechsel, hrsg. von Kurt Stephenson, Hamburg 1973 (= Veröffentlichungen aus der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek, Bd. 9).
- Bülow-Brahms Briefe** Hans von Bülow. Die Briefe an Johannes Brahms, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Tutzing 1994.
- Bülow, Briefe VII** Hans von Bülow. Briefe. VII. Band. Höhepunkt und Ende. 1886–1894, hrsg. von Marie von Bülow, Leipzig 1908 (= Hans von Bülow. Briefe und Schriften, Bd. VIII).
- Cai, Piano Pieces** Camilla Cai: *Brahms' Short, Late Piano Pieces – Opus Numbers 116–119: A Source Study, An Analysis and Performance Practice*, Diss. Boston University, Ann Arbor 1987.
- Cai, Reliable Editor?** Camilla Cai: *Was Brahms a Reliable Editor? Changes made in Opuses 116, 117, 118 and 119*, in: *Acta musicologica*, Jg. 61 (1989), Nr. 1, S. 83–101.
- CDN** Kanada.
- CH** Schweiz.
- CH-Zz** Zürich, Zentralbibliothek.
- D** Deutschland.
- D-B** Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv.
- D-DS** Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Musikabteilung.
- Deutsch, First Editions** Otto Erich Deutsch: *The First Editions of Brahms*, in: *The Music Review*, Jg. 1 (1940), Nr. 2, S. 123–143; Nr. 3, S. 255–278.
- D-Hs** Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky.
- Dietrich** Albert Dietrich: *Erinnerungen an Johannes Brahms*, Leipzig 1898.
- D-KIjbg** Kiel, Johannes Brahms Gesamtausgabe, Forschungsstelle am Musikwissenschaftlichen Institut der Christian-Albrechts-Universität.
- D-KII** Kiel, Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek.
- D-KImi** Kiel, Musikwissenschaftliches Institut der Christian-Albrechts-Universität.
- D-LEsta** Leipzig, Sächsisches Staatsarchiv.
- D-LÜbi** Lübeck, Brahms-Institut an der Musikhochschule.
- D-MGmi** Marburg, Musikwissenschaftliches Institut der Philipps-Universität.
- D-MÜu** Münster, Universitäts- und Landesbibliothek, Musikabteilung.
- DMZ** *Deutsche Musik-Zeitung*.
- D-Wibh** Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, Verlagsarchiv.
- D-Zsch** Zwickau, Robert-Schumann-Haus, Bibliothek.
- Ehlert, Klaviersonaten** Gero Ehlert: *Architektonik der Leiden-schaften. Eine Studie zu den Klaviersonaten von Johannes Brahms*, Kassel u. a. 2005 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. L).
- F** Frankreich.
- Freund** Robert Freund: *Memoiren eines Pianisten*, Zürich 1951.
- GB-Lbl** London, The British Library.
- Hanslick, Moderne Oper VII** Eduard Hanslick: *Fünf Jahre Musik [1891–1895]. (Der „Modernen Oper“ VII. Teil.) Kritiken von Eduard Hanslick*, Berlin ³1896.
- Hase, Breitkopf & Härtel** Oskar von Hase: *Breitkopf & Härtel. Gedenkschrift und Arbeitsbericht*, Bd. II: 1828–1918, Leipzig ⁴1919.
- Hofmann, Barth** Kurt Hofmann: *Johannes Brahms in den Erinnerungen von Richard Barth. Barths Wirken in Hamburg*, Hamburg 1979.
- Hofmann, Chronologie** Renate und Kurt Hofmann: *Johannes Brahms als Pianist und Dirigent. Chronologie seines Wirkens als Interpret*, Tutzing 2006.
- Hofmann, Erstdrucke** Kurt Hofmann: *Die Erstdrucke der Werke von Johannes Brahms. Bibliographie. Mit Wiedergabe von 209 Titelblättern*, Tutzing 1975.
- Hofmann, Zeittafel** Renate und Kurt Hofmann: *Johannes Brahms. Zeittafel zu Leben und Werk*, Tutzing 1983.
- Horne, Ballades** William Horne: *Brahms's Op. 10 Ballades and his Blätter aus dem Tagebuch eines Musikers*, in: *The Journal of Musicology*, Jg. 15 (1997), H. 1, S. 98–115.
- JBG** *Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hrsg. von der Johannes Brahms Gesamtausgabe e. V., Editionsleitung Kiel, in Verbindung mit der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, München 1996 ff.
- JBG, Klavierquintett** *Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II, Band 4: Klavierquintett f-Moll opus 34*, hrsg. von Carmen Debryn und Michael Struck, München 1999.
- JBG, Klavierwerke ohne Opuszahl** *Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III, Band 7: Klavierwerke ohne Opuszahl, einschließlich Studien und Kadenzten*, hrsg. von Camilla Cai, München 2007.
- Joachim, Briefwechsel I** *Briefe von und an Joseph Joachim*, hrsg. von Johannes Joachim und Andreas Moser, Bd. I, Berlin 1911.
- Kalbeck I/1–2** Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. I, 1. und 2. Halbband, Berlin ⁴1921 (Reprint Tutzing 1976).
- Kalbeck II/1** Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. II, 1. Halbband, Berlin ³1921 (Reprint Tutzing 1976).

X

- Kalbeck III/1–2** Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. III, 1. Halbband, Berlin ²1912; 2. Halbband, Berlin ²1913 (Reprint Tutzing 1976).
- Kalbeck IV/1–2** Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. IV, 1. und 2. Halbband, Berlin ²1915 (Reprint Tutzing 1976).
- Kessler** Klaus Kessler: *Verspa[e]tete Chronik. Die Konzertreise von Brahms und Joachim ins Banat und nach Siebenbürgen 1879 / Cronică tîrzie. Turneul de concerte al lui Johannes Brahms și Joseph Joachim în Banat și Ardeal 1879*, Bukarest 1984.
- von der Leyen** Rudolf von der Leyen: *Johannes Brahms als Mensch und Freund. Nach persönlichen Erinnerungen*, Düsseldorf und Leipzig 1905.
- Litzmann III/III** Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. 2, Leipzig ³1907; Bd. 3, Leipzig ⁴1920.
- Mason, Memories** William Mason: *Memories of a musical life*, in: *The Century Magazine*, Bd. 60 (1900), S. 438–449, 569–574, 763–776, 848–864.
- May 1983 I/II** Florence May: *Johannes Brahms. Die Geschichte seines Lebens*, aus dem Englischen übersetzt von Ludmille Kirschbaum. Mit Brahms-Deutungen des 20. Jahrhunderts und einem Schallplattenverzeichnis, 2 Teile, München 1983.
- Mies, Werkstatt** Paul Mies: *Aus Brahms' Werkstatt. Vom Entstehen und Werden der Werke bei Brahms*, in: *Simrock-Jahrbuch I*, hrsg. von Erich H. Müller, Berlin 1928, S. 42–63.
- MT** *The Musical Times*.
- Musikalisches Wochenblatt** *Musikalisches Wochenblatt. Organ für Tonkünstler [ab 1872: Musiker] und Musikfreunde*.
- NZfM** (*Neue*) *Zeitschrift für Musik*.
- Orel** Alfred Orel: *Ein eigenhändiges Werkverzeichnis von Johannes Brahms. Ein wichtiger Beitrag zur Brahmsforschung*, in: *Die Musik*, Jg. XXIX, 2. Halbjahresband, Nr. 8 (Mai 1937), S. 529–541.
- Sämtliche Werke** *Johannes Brahms: Sämtliche Werke. Ausgabe der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, hrsg. von Eusebius Mandyczewski und Hans Gál, 26 Bde., Leipzig [1926–1927] (revidierter Reprint Wiesbaden [1965]).
- Scherzo, Faksimile** *Johannes Brahms. Scherzo es-Moll op. 4. Faksimile des Autographs*, hrsg. von Margot Wetzstein, Hamburg 1987.
- Schmitz, Breitkopf & Härtel** Peter Schmitz: *Johannes Brahms und der Leipziger Musikverlag Breitkopf & Härtel*, Göttingen 2009.
- Schumann-Brahms Briefe III** *Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, hrsg. von Berthold Litzmann, 2 Bde., Leipzig 1927 (Reprint Hildesheim 1989).
- Schumann, Briefe NF 1904** *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, hrsg. von F.[riedrich] Gustav Jansen, Leipzig ²1904.
- Schumann E., Erinnerungen** Eugenie Schumann: *Erinnerungen*, Stuttgart 1925.
- Schumann-Härtel/Schöne Briefe** „... daß Gott mir ein Talent geschenkt“. *Clara Schumanns Briefe an Hermann Härtel und Richard und Helene Schöne*, hrsg. von Monica Steegmann, Zürich und Mainz 1997.
- Schumann, Tagebücher III/2** *Robert Schumann. Tagebücher*, Bd. III: *Haushaltbücher 1837–1856*, 2. Teilband: *1847–1856*, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1982.
- Sietz, Kirchner** Reinhold Sietz: *Theodor Kirchner. Ein Klaviermeister der deutschen Romantik*, Regensburg 1971.
- Signale** *Signale für die musikalische Welt*.
- Simrock-Brahms Briefe** *Johannes Brahms und Fritz Simrock – Weg einer Freundschaft. Briefe des Verlegers an den Komponisten*, hrsg. von Kurt Stephenson, Hamburg 1961.
- S-L** Lund, Universitätsbibliothek.
- Spitzbart, Besuche** Ingrid Spitzbart: *Brahms-Besuche bei der Familie Miller-Aichholz in Gmunden. Nach Quellen der Brahms-Sammlung des Kammerhofmuseums der Stadt Gmunden*, in: *Internationaler Brahms-Kongreß Gmunden 1997, Kongreßbericht*, hrsg. von Ingrid Fuchs, Tutzing 2001, S. 487–501.
- Spitzbart, Miller-Aichholz** Ingrid Spitzbart: *Johannes Brahms und die Familie Miller-Aichholz in Gmunden*, Zaltbommel 1997.
- Struck, Brahms edieren** Michael Struck: *Kann man Brahms gut edieren? Korrekturspuren, Mikrovarianten und Aufführungstraditionen als editorische Hürden und Hilfen*, in: *Internationaler Brahms-Kongreß Gmunden 1997, Kongreßbericht*, hrsg. von Ingrid Fuchs, Tutzing 2001, S. 629–646.
- Struck, Revisionsbedürftig** Michael Struck: *Revisionsbedürftig. Zur gedruckten Korrespondenz von Johannes Brahms und Clara Schumann. Auswirkungen irrtümlicher oder lückenhafter Überlieferung auf werkgenetische Bestimmungen (mit einem unausgewerteten Brahms-Brief zur Violinsonate op. 78)*, in: *Die Musikforschung*, Jg. 41 (1988), S. 235–241.
- US** Vereinigte Staaten von Amerika.
- US-NH** New Haven (Connecticut), Yale University, Gilmore Music Library.
- US-NYj** New York, The Juilliard School.
- US-NYp** New York, The Public Library of the Performing Arts.
- US-NYpm** New York, The Morgan Library.
- US-Wc** Washington (D. C.), The Library of Congress.

EINLEITUNG

Scherzo opus 4

Entstehung und Widmung

Die genauen Entstehungsumstände des *Scherzos es-Moll op. 4* sind unbekannt. Brahms' eigenhändigem Werkverzeichnis lässt sich lediglich die Datierung auf „August 1851“ entnehmen.¹ Demnach handelte es sich bei dem in Hamburg entstandenen Werk um das früheste der von Brahms unter eigenem Namen publizierten Klavierwerke. Gelegentlich wird vermutet, das *Scherzo* könne ursprünglich zu einer verworfenen Klaviersonate gehört haben,² zumal Brahms neben den *Sonaten für Klavier Nr. 1 C-Dur op. 1*, *Nr. 2 fis-Moll op. 2* und *Nr. 3 f-Moll op. 5* mindestens eine bis zwei weitere, heute verschollene Klaviersonaten komponierte.³ Der Umfang des *Scherzos* und die Anlage mit zwei Trios deuten jedoch darauf hin, dass es von vornherein als selbstständiges Werk konzipiert war.⁴ Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts war das eigenständige Klavier-Scherzo bereits etabliert; insbesondere lagen die vier großen *Scherzi* von Chopin im Druck vor.⁵ Allerdings ist nicht eindeutig rekonstruierbar, inwieweit Brahms gerade diese Stücke kannte, als er seinen Beitrag komponierte. Als nur bedingt aussagekräftig erweist sich in diesem Zusammenhang ein Bericht des amerikanischen Liszt-Schülers William Mason über die erste Begegnung zwischen Brahms und Liszt sowie weiteren Musikern aus dem Liszt-Umkreis auf der Altenburg (Juni 1853),⁶ bei der Liszt das *Scherzo op. 4* des Gastes spielte. Mason zufolge soll Brahms auf einen Hinweis des anwesenden Joachim Raff, das Stück erinnere stellenweise an Chopins *Scherzo b-Moll op. 31*, geantwortet haben, er habe bisher keine Chopin'sche Komposition gesehen oder gehört.⁷ Dies traf jedoch nicht zu, denn Brahms hatte kurz zuvor auf seiner Konzertreise mit dem Geiger Eduard Reményi in Celle am 2. Mai 1853 Chopins *Polonaise A-Dur op. 40 Nr. 1* und am 12. Mai dessen *Polonaise As-Dur op. 53* gespielt.⁸ Nicht rekonstruieren lässt sich dabei, welchen Hintergrund die von Mason mitgeteilte Aussage hatte beziehungsweise ob Masons Überlieferung in diesem Punkt überhaupt korrekt war. Kurz vor Erscheinen des Werkes nahm Brahms am Beginn noch eine kompositorische Änderung vor, die die konstatierte Nähe zu Chopins *b-Moll-Scherzo* vermutlich abschwächen sollte.⁹ Denkbar ist darüber hinaus, dass Brahms sein *Scherzo* bereits vor dem Besuch in Weimar und möglicherweise auch danach stark überarbeitet hatte, bevor er es im November 1853 schließlich für den Druck vorbereitete und dem Verlag einreichte.¹⁰

Brahms widmete das *Scherzo* dem am Leipziger Konservatorium tätigen Klavierpädagogen und Musikpublizisten Ernst Ferdinand Wenzel (1808–1880).¹¹ Diese Widmung hängt eng mit Brahms' frühen Aufenthalten in Leipzig im November und Dezember 1853 zusammen. Den Schüler Friedrich Wiecks und Freund Robert Schumanns lernte Brahms zwischen dem 18. und 20. November 1853 während seines ersten Aufenthaltes

in Leipzig kennen, und am 20. November 1853 schrieb er seinem Freund, dem Geiger Joseph Joachim: „Wenzel gefällt mir vor allen, er hat so schönen Kopf, prächtige Stirn.“¹² Ein konkreter Anlass für die Widmung ist nicht bekannt. Im zitierten Schreiben an Joachim vom 20. November erwähnte Brahms zwar, wem er seine ersten drei Opera eventuell widmen wolle, machte jedoch keine Angabe zum *Scherzo op. 4*. Das Schreiben zeigt zugleich, wie unschlüssig er zu diesem Zeitpunkt hinsichtlich der Widmungen noch war.¹³ Da der Verlag Breitkopf & Härtel das *Scherzo* am 22. November zum

¹ Orel, S. 530 (Original in A-Wst, Signatur: H.I.N. 32886).

² Siehe exemplarisch Joachim Thalmann: *Untersuchungen zum Frühwerk von Johannes Brahms. Harmonische Archaismen und die Bedingungen ihrer Entstehung*, Kassel u. a. 1989, S. 105; Christian Martin Schmidt: *Reclams Musikführer Johannes Brahms*, Stuttgart 1994, S. 161, 165.

³ Siehe BraWV, S. 661.

⁴ Dass das zweite Trio zur ursprünglichen Konzeption des Werkes gehörte, berichtete Brahms' Jugendfreundin Luise Japha (*Kalbeck I/1*, S. 84f., siehe auch unten S. XII mit Anmerkung 18).

⁵ Diese waren zwischen 1835 und 1844 in Paris, Leipzig und London im Druck erschienen (siehe Jean-Jacques Eigeldinger: Artikel *Chopin*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Kassel etc. 1999ff., Bd. 4, Sp. 973–1010, hier Sp. 987–990).

⁶ Hofmann, *Zeittafel*, S. 14.

⁷ „Brahms said that he had never seen or heard any of Chopin's compositions.“ (Mason, *Memories*, S. 773).

⁸ Hofmann, *Chronologie*, S. 23f.

⁹ Struck, *Brahms edieren*, S. 633–635; siehe auch Quellengeschichte und -bewertung, S. 200. In der Rezeption des Werkes spielte die Nähe zu Chopins *b-Moll-Scherzo* dennoch eine nicht unwesentliche Rolle, während der Bezug des zweiten Themas (T. 33 ff.) zu einem Thema aus der Ouvertüre zu Heinrich Marschners Oper *Hans Heiling* kaum beachtet wurde (vgl. *Kalbeck I/1*, S. 83f.).

¹⁰ Darauf deutet insbesondere hin, dass zum Zeitpunkt des Besuches bei Liszt ein nur schwer leserliches Manuskript des *Scherzos* existiert haben soll. Siehe Quellengeschichte und -bewertung, S. 199.

¹¹ Siehe exemplarisch *Kurzgefaßtes Tonkünstler-Lexikon*, begründet von Paul Frank [= Carl Wilhelm Merseburger], neu bearbeitet und ergänzt von Wilhelm Altmann, mit einem Vorwort von Helmut Roesner, Erster Teil: Neudruck der Ausgabe von 1936, Wilhelmshaven¹⁵1983, S. 680; *Schumann, Tagebücher III/2*, S. 928 und passim.

¹² *Briefwechsel V*, S. 17–19, hier S. 18. Ähnliches schrieb er kurz darauf an Albert Dietrich (gemäß Briefmanuskript im Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf; Teilabdruck des Briefes ohne den entsprechenden Passus in: *Dietrich*, S. 9). Wenzel ist auch auf der am 4. Februar 1854 von Julius Otto Grimm spaßeshalber ausgestellten „Paßkarte auf das Jahr 1800 vier und fünfzig für den Kunsttöner Franz Wüllner“ erwähnt, die Grimm, Joachim und Brahms als Autoren ausweist (*Briefwechsel XV*, S. 37[–39]).

¹³ So schrieb er: „Ich habe mich entschlossen, doch meine ersten Sachen zu verwidmen; schreib mir doch Deine Herzensmeinung, ob es auch besser ist zu lassen. Um das Raisonement der Leute sollte man sich nicht kümmern. Ich dachte Sonate in C meinem besten Freunde, Sr. Gnaden, dem Herrn Konzertmeister [= Joachim], Sonate in fis moll der Frau Schumann, op. 3 Lieder Bettina, der freien Frau, zuzueignen. Es sieht doch eigentlich nicht schön aus, den Erstlingswerken solche Namen vorzusetzen. Ich werde es doch wahrscheinlich lassen.“ (*Briefwechsel V*, S. 17–19, hier S. 18).

Druck annahm,¹⁴ legte Brahms die Widmung an Wenzel jedoch vermutlich wenig später fest. Ein Exemplar für den Widmungsträger wurde offenbar direkt vom Verlag aus verschickt. So schrieb Brahms am 11. Februar 1854 an den Verleger Bartholf Senff: „Ich habe das Wenzelsche ‚Scherzo‘ von Härtels bekommen; ich brauche es dem lieben Freund wohl nicht zurück nach Leipzig zu schicken. Auch bitten Sie ihn doch, mir den schicklichen Brief zu erlassen; ich wünsche, es möge ihm noch einige Zeit recht wohl gefallen.“¹⁵

Frühe Aufführungen und Rezeption

Die Aufführungsgeschichte des *Scherzos* vor Abschluss der Drucklegung ist überwiegend durch Brahms'sche Vorträge im privaten und halböffentlichen Rahmen geprägt. Dabei führte sich Brahms unter anderem mit diesem Werk als Pianist und Komponist bei verschiedenen Musikerpersönlichkeiten ein. Max Kalbeck gab einen Bericht von Brahms' Jugendfreundin Luise Japha¹⁶ wieder, wonach Brahms das Werk zunächst Henry Litolff vorspielte:

„Louise Japha [...] erinnert sich noch daran, wie Brahms in Hamburg eines Tages zu ihr kam und ihr, vor Vergnügen strahlend, berichtete, daß sein eben [sic!] komponiertes Scherzo den Beifall des berühmten Litolff erhalten habe. Heinrich Litolff hatte am 4. Februar 1851 [recte: 1852] in Hamburg konzertiert,¹⁷ und Brahms spielte ihm das Scherzo im Hotel vor. Da er nicht sicher war, ob das Stück nicht durch seine Länge ermüdete, beschränkte er es auf das erste Trio und die einmalige Repetition des Hauptsatzes. Es freute ihn dann um so mehr, als Litolff ihm riet, noch ein zweites

Trio hinzuzukomponieren, mit dem er gleich aufwarten konnte, weil es schon vorhanden war.“¹⁸

Wie der Bericht zeigt, war dem jungen Brahms offenbar an einer externen Begutachtung des Werkes gelegen. Darüber hinaus hatte er es auch in Hamburger Kreisen privat vorgespielt.¹⁹

Auf seiner Konzertreise mit Reményi im Frühjahr 1853 führte Brahms das *Scherzo op. 4* eventuell am 12. Mai in Celle auf,²⁰ und in einem Konzert vor König Georg V. in Hannover-Herrenhausen spielte er es vermutlich am 9. Juni.²¹ Diese Aufführung vermittelte Joseph Joachim, der am Hannoveraner Hof Konzertmeister war und den Brahms erst kurz zuvor kennengelernt hatte: Bei ihrem ersten Treffen Ende April in Hannover²² hatte Brahms dem Geiger unter anderem sein *Scherzo* vorgespielt.²³ Als er mit Reményi Mitte Juni zu Liszt auf die Altenburg kam, spielte der junge Komponist allerdings nicht selbst.²⁴ Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass Liszt später ausdrücklich der eher klassisch orientierten *Klaviersonate op. 1* den Vorzug vor dem *Scherzo* gab.²⁵ Nach einem Aufenthalt bei Joachim in Göttingen und seiner im August begonnenen Rhein-Wanderung war Brahms ab Anfang September 1853 zu Gast bei der Familie des Bankiers Wilhelm Deichmann in Mehlem.²⁶ Einige Male nahm er dort an Hausmusiken teil und trug eigene Kompositionen, darunter sein *Scherzo*, vor.²⁷ Auf seinem Weg nach Düsseldorf spielte er das Werk unter anderem Carl Reinecke in Köln vor, woraufhin dieser „über das Spiel ebenso freudig erstaunt war wie über die Composition“.²⁸ Bei seinem etwas mehr als einen Monat dauernden Aufenthalt in Düsseldorf, wo er am 30. September

¹⁴ Siehe unten S. XV.

¹⁵ *Briefwechsel XIV*, S. 8 f.

¹⁶ Andere verbreitete (französische) Schreibweise des Vornamens: Louise.

¹⁷ Insgesamt veranstaltete Litolff in Hamburg nach seinem Debütkonzert vom 4. Februar 1852 vier weitere Orchesterkonzerte im gleichen Monat sowie nach kurzer Abwesenheit ein Abschiedskonzert im März (*Der Freischütz. Politik – Unterhaltung – Lokal-Zeitung*, Jg. 28, Nr. 16 [5. Februar 1852] bis Nr. 36 [23. März 1852]). Bereits am 15. Januar 1852 meldete der *Freischütz* die Ankunft Litolffs in Hamburg (ebenda, Nr. 7, S. 28). Ob Brahms' Vorspiel tatsächlich am 4. Februar 1852 oder überhaupt während dieses Hamburger Aufenthaltes von Litolff und nicht evtl. bereits früher stattfand, lässt sich nicht klären.

¹⁸ Kalbeck *II/1*, S. 84 f. Bei Kalbecks Datierung des Vorspiels auf Februar 1851 handelt es sich um einen Irrtum (siehe die vorangehende Anmerkung sowie Josef Sittard: *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart*, Altona und Leipzig 1890, S. 274). Ebendies trifft auf die Angabe zu, das *Scherzo* sei zum Zeitpunkt des Vorspiels „eben komponiert [...]“ gewesen (vgl. *Orel*, S. 530).

¹⁹ Siehe etwa *May 1983 I*, S. 85.

²⁰ Hofmann, *Chronologie*, S. 24. Überliefert ist nur, dass Brahms in diesem mit Reményi veranstalteten Konzert „Pianoforte-Piecen“ spielte. Siehe auch Harald Müller: *Johannes Brahms und die Aufnahme seiner Werke in Celle. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte der Kompositionen von Johannes Brahms*, Bielefeld 1997 (= *Kleine Schriften zur Celler Stadtgeschichte*, Bd. 3), S. 22 f.

²¹ Zur Datierung siehe Adam Gellen: *Brahms und Ungarn. Biographische, rezeptionsgeschichtliche, quellenkritische und analytische Studien*, Tutzing 2011, S. 147 f. Der damalige Hofpianist Heinrich Ehrlich

überlieferte: „[...] der Geiger gefiel sehr, der Pianist weniger; sein Scherzo war kein Hofkonzertstück.“ (Heinrich Ehrlich: *Aus allen Tonarten. Studien über Musik*, Berlin 1888, S. 74). Siehe auch Elfriede Voigt-Deusch: „...Ärgerte ich mich der Trägheit, die mich abhielt, nach Hannover hinüber zu fahren...“ – *Johannes Brahms, Joseph Joachim und Hannover*, in: *Hannoversche Geschichtsblätter, Neue Folge*, Bd. 52 (1998), S. 297–328, hier S. 301.

²² Hofmann, *Zeittafel*, S. 12.

²³ Andreas Moser: *Joseph Joachim. Ein Lebensbild*, neue, umgearbeitete und erweiterte Ausgabe in zwei Bänden, Bd. I (1831–1856), Berlin 1908, S. 165. Vgl. auch Kalbeck *II/1*, S. 73.

²⁴ Mason berichtete: „Brahms, who was evidently very nervous, protested that it was quite impossible for him to play while in such a disconcerted state, and, notwithstanding the earnest solicitations of both Liszt and Remenyi, could not be persuaded to approach the piano.“ (Mason, *Memories*, S. 772 f., siehe auch oben S. XI mit Anmerkung 7).

²⁵ So schrieb Liszt am 16. Dezember 1853 an Hans von Bülow, nachdem er Brahms in Leipzig wieder getroffen und einen Korrekturabzug der *Sonate Nr. 1* gesehen hatte: „Vous serez content de la Sonate en ut dont j'ai parcouru les épreuves à Leipzig et qu'il m'avait déjà montrée ici. C'est précisément celui de ses ouvrages qui m'avait donné la meilleure idée de son talent de composition.“ (*Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow*, hrsg. von La Mara, Leipzig 1898, S. 61 [f.]; siehe auch *May 1983 I*, S. 114 f.).

²⁶ Siehe Quellengeschichte und -bewertung, S. 199.

²⁷ Franz Wüllner: *Zu Johannes Brahms' Gedächtnis. Worte der Erinnerung*, Gedenkrede vom 2. Mai 1897, in: *Briefwechsel XV*, S. 186–191, hier S. 186 f. Siehe auch *May 1983 I*, S. 110.

²⁸ Carl Reinecke: „und manche liebe Schatten steigen auf.“ *Gedenkblätter an berühmte Musiker*, Leipzig 1900, S. 116, 119.

Robert und Clara Schumann besuchte und daraufhin häufig mit dem Künstlerpaar verkehrte,²⁹ spielte Brahms das *Scherzo* mehrfach. So trug er es etwa während einer Hausmusik bei den Schumanns am 4. Oktober vor.³⁰ Das Werk gehörte somit zu den Eindrücken, die Schumann zu seinem emphatischen, Ende Oktober erschienenen Brahms-Artikel „Neue Bahnen“ inspirierten.³¹ Mit dem darin enthaltenen Hinweis auf „einzelne Clavierstücke, theilweise dämonischer Natur von der anmuthigsten Form“ spielte Schumann offenbar auf das *es-Moll-Scherzo* an.³²

Bereits während seines ersten Aufenthaltes in Leipzig ab dem 17. November 1853³³ stellte Brahms den Verlegern und Brüdern Härtel neben anderen frühen Werken auch das *Scherzo* vor.³⁴ Des Weiteren kam es während seines zweiten Aufenthaltes in Leipzig ab dem 1. Dezember 1853 zu zwei rezeptionsgeschichtlich bedeutsamen Aufführungen. So spielte Brahms unter anderem dieses Stück am 4. Dezember bei einer der regelmäßigen Sonntags-Gesellschaften Franz Brendels,³⁵ des damaligen Redakteurs der *NZfM*, der mit der so genannten ‚neudeutschen Schule‘ sympathisierte. Danach bezeichnete der Leipziger Literat Arnold Schlönbach den jungen Komponisten als „wahrhafte[n] Genius“, der das Werk „mit außerordentlicher Fertigkeit bei tiefinnerlicher und äu-

ßerlicher Energie [...] dahin blitzen und rauschen und schillern ließ.“³⁶ Außerdem gab Brahms am 17. Dezember mit der *Klaviersonate op. 1* und dem *Scherzo op. 4* sein Debüt im Leipziger Gewandhaus.³⁷ Der anonyme Rezensent der *Signale* lobte daraufhin das *Scherzo* als „prächtige Composition“ von „dämonischer Natur“, die ihm sogar „klarer“ erschien als die *Sonate*.³⁸ Darüber hinaus spielte Brahms bis zu seiner Abreise nach Hamburg verschiedentlich in privatem Rahmen, so bei Ignaz Moscheles, Ferdinand David, Elisabeth Seeburg und deren Schwester Hedwig von Salomon.³⁹ Am 19. Dezember besuchte er zusammen mit Julius Otto Grimm auch den Komponisten Robert Franz in Halle und trug dort „einige [...] seiner Compositionen“ vor, darunter die *Sonate op. 1* und womöglich auch das *Scherzo op. 4*.⁴⁰

Nach Erscheinen des Werkes im Februar 1854 fielen die Rezensionen, in denen Brahms – wie auch schon zuvor – vor dem Hintergrund von Schumanns Artikel „Neue Bahnen“ beurteilt wurde,⁴¹ überwiegend negativ aus.⁴² Moniert wurde vor allem, dass das Stück „melodisch-prägnante Ideen vermissen“ lasse,⁴³ „nüchtern“ und „manirirt“ gestaltet sei.⁴⁴ Anfang der 1860er Jahre hielt Adolf Schubring das Stück immerhin für ein „leicht faßliches, in der Form klares und abgerundetes und dankbares Clavierstück“, „durch welches das Einerlei

²⁹ Schumann, *Tagebücher III/2*, S. 637–641.

³⁰ Siehe Clara Schumanns Tagebuchvermerk: „4. Oktober. Brahms spielte eine Phantasie für Klavier, Violine und Violoncell und sein schönes Scherzo in Es-moll.“ (*Litzmann II*, S. 282). Robert Schumann erwähnte das *Scherzo* im Haushaltbuch allerdings nicht (*Schumann, Tagebücher III/2*, S. 638). Auch der Geiger Ruppert Becker, der mit Brahms und Robert Bockmühl die (verschollene) Fantasie aufführte, gab in seinem Tagebuch keinen Hinweis auf das Stück (*Ruppert Becker. Notizen*, hrsg. und kommentiert von Ute Bär, in: *Zwischen Poesie und Musik. Robert Schumann – früh und spät*, Begleitbuch und Katalog zur Ausstellung des Stadtmuseums Bonn und der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau e.V., hrsg. von Ingrid Bodsch und Gerd Nauhaus, Bonn u. a. 2006, S. 185–229, hier S. 207). Siehe auch *May 1983 I*, S. 114f., sowie zu weiteren Vorträgen *Litzmann II*, S. 282f.; *Schumann, Tagebücher III/2*, S. 638; *Dietrich*, S. 2.

³¹ *NZfM*, Bd. 39 (Juli–Dezember 1853), Nr. 18 (28. Oktober 1853), S. 185f.

³² Ebenda, S. 185. Da Schumann in seinem Artikel alle zuvor genannten Gattungen im Plural genannt hatte, scheint es sich bei der Bezeichnung „Clavierstücke“ um einen poetischen Plural zu handeln. Wohl entsprechend vermerkte Clara Schumann in ihrem Tagebuch über Brahms: „[...] Er spielte uns Sonaten, Scherzos etc. von sich [...]“ (*Litzmann II*, S. 280f.) Noch in seiner Endenicher Zeit äußerte Schumann brieflich gegenüber Brahms: „Das Scherzo war auch ein Stück, das gedruckt [werden] mußte, aber eines Ihrer schwersten im Tempo. Ich habe es neulich nach Genüge, wie ich wollte, ausgeführt. Und die Trios! Und der Schluß! *Scherzo!*“ (Robert Schumanns Schreiben an Brahms vom 11. März 1855, zitiert nach: *Appel, Endenich*, S. [227–] 228).

³³ *Hofmann, Zeittafel*, S. 18.

³⁴ Siehe unten S. XV.

³⁵ Brahms selbst berichtete Joachim am 7. Dezember 1853: „[Richard] Pohl, Berlioz usw. waren da; daß ich's nicht vergesse, auch Schlönbach, Giesecke und alle literarischen Nobilitäten (oder Nullitäten?) Leipzigs. Berlioz lobte mich so unendlich warm und herzlich, daß die übrigen demütig nachsprachen.“ (*Briefwechsel V*, S. 21–23, hier S. 22). Siehe zu Berlioz' positiver Reaktion auch dessen Brief an Joachim vom 9. Dezember (*Joachim, Briefwechsel I*, S. 121 [f.])

³⁶ Arnold Schlönbach: *Ein offener Brief an Franz Brendel*, in: *NZfM*,

Bd. 39 (Juli–Dezember 1853), Nr. 24 (9. Dezember 1853), S. 256–258, hier S. 257.

³⁷ *Hofmann, Chronologie*, S. 30.

³⁸ *Signale*, Jg. 11, Nr. 52 (Dezember 1853), S. (417–)418. In der *NZfM* erhielt Brahms' Vortrag durch Ferdinand Gleich nur eine allgemeine, aber weitgehend wohlwollende Besprechung. Gleich gestand zu, dass man bei „der imposanten Schönheit der Gedanken in Brahms['] Compositionen [...] gern einige Rauheiten und Ecken in der äußeren, sehr selbstständig erscheinenden Form“ übersehen könne (*NZfM*, Bd. 40 [Januar–Juni 1854], Nr. 1 [1. Januar 1854], S. 8 [f.]).

³⁹ *Briefwechsel V*, S. 19 und 22f.; *Eine Glückliche. Hedwig von Holstein in ihren Briefen und Tagebuchblättern*, hrsg. von Helene von Vesque, Leipzig 1922, S. 112f.; vgl. *Hofmann, Chronologie*, S. 29f.

⁴⁰ Erich H. Müller: *Robert Franz über Johannes Brahms. Aus einem unbekanntem Briefe*, in: *Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt*, Jg. 66, Nr. 23 (13. November 1926), S. 379. Franz äußerte sich in dem genannten Schreiben, in dem er konkret lediglich auf die *Sonate* einging, allerdings abwertend über das „Chaos“ und den „Wirrwarr“ des jungen Komponisten.

⁴¹ Siehe Angelika Horstmann: *Die Rezeption der Werke op. 1 bis 10 von Johannes Brahms zwischen 1853 und 1860*, in: *Brahms und seine Zeit. Symposium Hamburg 1983*, Laaber 1984, S. 33–44; Norbert Meurs: *Neue Bahnen? Aspekte der Brahms-Rezeption 1853–1868*, Köln 1996, passim.

⁴² Als „allgemeine Auseinandersetzung mit dem Schumann-Kreis“ (ebenda, S. 74) lässt sich eine Artikelserie Richard Pohls bewerten (Hoplit [= Richard Pohl]: *Johannes Brahms*, in: *NZfM*, Bd. 43 [Juli–Dezember 1855], Nr. 2 [6. Juli 1855], S. 13f.; Nr. 24 [7. Dezember 1855], S. 253–255; Nr. 25 [14. Dezember 1855], S. 261–264).

⁴³ Ker. [= Louis Köhler]: *Johannes Brahms und seine sechs ersten Werke*, in: *Signale*, Jg. 12, Nr. 18 (April 1854), S. 145–151, hier S. 149. Immerhin hob der Autor die „geschickte thematische Arbeit“ hervor.

⁴⁴ Anonym: *Opus 1–4 von Joh. Brahms.*, in: *Süddeutsche Musik-Zeitung*, Jg. 3, Nr. 18 (1. Mai 1854), S. 69–70; Nr. 19 (8. Mai 1854), S. 73–74; Nr. 20 (15. Mai 1854), S. 77–79, insbesondere S. 74. Brahms nahm irrtümlich an, dass Carl Reinecke der Autor dieser negativen Besprechung gewesen sei (Carl Reinecke: *Erlebnisse und Bekenntnisse. Autobiographie eines Gewandhauskapellmeisters*, hrsg. von Doris Mundus, Leipzig 2005, S. 168).

der Concertvorträge einmal vorteilhaft unterbrochen werden könnte.“ Bildeten die Trios „einen trefflichen Gegensatz“ zum Scherzo-Teil, hätte Brahms allerdings „besser gethan“, das dreimal erscheinende Scherzo „das erste und zweite Mal [...] etwas weniger brausen zu lassen [...]“. ⁴⁵ Spätere Werkrezensionen blieben jedoch in der Regel verhalten. ⁴⁶

Nach Ende 1853 sind zunächst kaum weitere öffentliche Aufführungen bekannt. ⁴⁷ Vor allem in den Jahren 1867 und 1868 sowie in der Saison 1879/80 spielte Brahms das *Scherzo* in diversen Konzerten, die er zum Teil mit Joseph Joachim und dem Sänger Julius Stockhausen in Österreich-Ungarn sowie in Hamburg, Kiel und Kopenhagen veranstaltete. ⁴⁸ Ab Anfang der 1870er Jahre setzte vor allem Hans von Bülow das Stück häufiger auf seine Programme. Erst ab Mitte der 1880er Jahre fand es auch bei anderen Pianisten stärkere Beachtung, ohne jedoch die Popularität anderer Brahms'scher Klavierwerke zu erlangen. ⁴⁹ Ein interessantes, relativ spätes Dokument zu Brahms' Auffassung und Spiel des *Scherzos* ist im Übrigen ein Bericht der englischen Pianistin Adelina de Lara (1872–1961), die in ihrer Jugend von Fanny Davies und Clara Schumann Klavierunterricht erhielt. Demnach sei Brahms zu einer ihrer ersten Unterrichtsstunden bei Clara Schumann in Frankfurt am Main hinzugekommen, als sie sein *Scherzo* spielte, und habe ihr geraten, den Beginn langsamer zu nehmen, woraufhin er das Stück selbst „with a tremendous rhythm“ vorgetragen habe. ⁵⁰

Publikation

Nachdem sich Reményi und Brahms im Juni 1853 in Weimar getrennt hatten, wandte sich Brahms in einem am 28. Juni abgestempelten Brief aus Weimar an Joachim. Darin bat er den neuen Freund um Unterstützung auf der Suche nach Verlegern: ⁵¹

„Ich kann nicht ohne jedes Resultat nach Hamburg zurück [...], ich muß mindestens zwei oder drei meiner Werke verlegt sehen, damit ich meinen Eltern frisch und freudig ins Gesicht sehen kann. Herr Dr. Liszt versprach mir, in einem Brief an Härtel meiner zu erwähnen, so daß ich darauf schon hoffen darf [...]. ⁵² Ich bin vielleicht unbescheiden, aber meine Lage und mein mißgestimmtes Gemüt zwingen mich, Sie um recht freundliche und dringende Empfehlungen (und womöglich an mehrere Verleger) zu bitten, damit ich Hoffnung haben kann, bald einige Sachen verlegt zu sehen.“ ⁵³

Zunächst wurde Brahms' ebenfalls geäußerte Bitte, zu Joachim nach Göttingen kommen zu dürfen, erfüllt. Als er sich im September bei der Familie Deichmann in Mehlem aufhielt, plante er, in Leipzig bei verschiedenen Verlegern vorzusprechen, stellte dieses Vorhaben, das ihm zugleich Unbehagen bereitete, jedoch zunächst zurück. ⁵⁴

Bald nach Brahms' Ankunft in Düsseldorf empfahl schließlich Robert Schumann den jungen Komponisten beim Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel. ⁵⁵ Was die Auswahl und Reihenfolge der Werke betraf, die Schumann zur Publikation vorschlug, war Brahms jedoch zunächst unsicher. So fragte er am 17. Oktober Joachim um Rat:

„Dr. Schumann betreibt meine Sachen bei Breitkopf & Härtel so ernstlich und so dringend, daß mir schwindlig wird. [...] Der Mannigfaltigkeit wegen schlägt er mir folgendes Programm vor:

- op. 1. Phantasie in d moll für Piano, Violine und Cello (Largo und Allegro)
- op. 2. Lieder
- op. 3. Scherzo in es moll
- op. 4. Sonate in C dur
- op. 5. Sonate in a moll für Piano und Geige
- op. 6. Gesänge [...]

⁴⁵ DAS [= Dr. Adolf Schubring]: *Schumanniana Nr. 8. Die Schumann'sche Schule. IV. Johannes Brahms*, Teil 2, in: *NZfM*, Bd. 56, Teil I, Nr. 13 (28. März 1862), S. 101–104, hier S. 102; siehe auch *Briefwechsel VIII*, S. 185, S. 187–189. Brahms reagierte in einem Schreiben an Schubring vom April 1862 auf dessen Veröffentlichung (ebenda, S. 191 [f.]).

⁴⁶ Siehe z. B. *NZfM*, Bd. 68, Teil 2, Nr. 44 (25. Oktober 1872), S. 437; *AmZ*, Jg. 8, Nr. 11 (12. März 1873), Sp. 170; *Signale*, Jg. 31, Nr. 13 (Februar 1873), S. 196; *AmZ*, Jg. 15, Nr. 23 (9. Juni 1880), Sp. 365. Eine positive Ausnahme bildete etwa eine Rezension in der *AmZ* (Jg. 7, Nr. 47 [20. November 1872], Sp. 756).

⁴⁷ Vermutlich in der ersten Septemberhälfte 1862 spielte Brahms das *Scherzo* in Dessau (*Briefwechsel VIII*, S. 169, dort mit der Datierung auf Sommer 1861, vgl. jedoch *Hofmann, Zeittafel*, S. 56).

⁴⁸ *Hofmann, Chronologie*, S. 92–114, 179 f., 188; *Kessler*, passim; Richard Heuberger: *Aus der ersten Zeit meiner Bekanntschaft mit Brahms*, in: *Die Musik*, Jg. 2 (1902), H. 5, S. 323–329).

⁴⁹ Dies erbrachte eine in der Kieler Brahms-Forschungsstelle systematisch durchgeführte Auswertung von vier führenden Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts (*NZfM*, *AmZ*, *AMz*, *Signale*).

⁵⁰ Adelina de Lara, in Verb. mit Clare H. Abrahall: *Finale. From Clara Schumann to Television – 75 Years a Concert Pianist*, London 1955, S. 48 f.

⁵¹ Zur Drucklegung der ersten Werke von Brahms siehe auch *Ehlert, Klaversonaten*, S. 475 ff.; *Schmitz, Breitkopf & Härtel*, S. 91 ff.

⁵² Ein entsprechendes Schreiben Liszts ist nicht ermittelt. Vgl. ebenda, S. 93 f. mit Anmerkung 78.

⁵³ *Briefwechsel V*, S. 3 f. Das Schreiben ist im gedruckten Briefwechsel als Fragment ohne den Schluss mitgeteilt, der dem Herausgeber nicht vorlag, sich jedoch heute in *D-Hs* befindet (Signatur: BRA: Be1: 4a). Brahms datierte den Brief auf den 29. Juni 1853, allerdings wurde das Schreiben bereits am 28. Juni in Weimar (Absende-Poststempel) und Kassel sowie am 29. Juni in Göttingen (Ankunfts-Poststempel) abgestempelt. Demnach muss sich Brahms bei seiner Datierung um einen Tag geirrt haben.

⁵⁴ Am 21. September 1853 schrieb Brahms an Joachim: „Ich denke von Mehlemer Aue nach Leipzig zu gehen [...]“. Zugleich schränkte er deutlich ein: „Mir graut vor diesem Leipzig!! Es ist ein gar zu greller Unterschied zwischen den Rheinbergen und den Leipziger Comptoirs.“ (*Briefwechsel V*, S. [8–]10). Anfang Oktober betonte er: „Nach Leipzig zu gehn [...], habe ich aufrichtig gesagt, wenig Lust. Ich fürchte mich vor diesem riesigen Comptoir; auch glaube ich jetzt meine Zeit besser hinzubringen, wenn ich fleißig fortstudiere, als wenn ich suche, meine Sachen so praktisch wie möglich zu verhandeln.“ (ebenda, S. 11–13, hier S. 12).

⁵⁵ Siehe vor allem Schumanns zwei Schreiben an den Verlag vom 8. Oktober sowie von Mitte Oktober 1853 (*Schumann, Briefe NF 1904*, S. 483 f.). In dem Schreiben von Mitte Oktober kommt der Hinweis auf „Clavierstücke“ vor, der sich auch in seinem Artikel „Neue Bahnen“ findet (siehe oben S. XIII mit Anmerkungen 31 f.).

Erst op. 4 ist ganz nach meinem Geschmack. Aber freilich meint Schumann, man müsse mit den schwächeren Werken anfangen. Könnte ich mit der C-Sonate anfangen? Die fis moll und das Quartett in h, meint der Dr., könnte[n] jedem Werk nachfolgen.⁵⁶

Am folgenden Tag schlug Joachim vor, als Opus 1 anstelle der (verschollenen) Fantasie d-Moll die *Klaviersonaten C-Dur* und *fis-Moll* zu wählen,⁵⁷ was bereits fast der endgültigen Opuszählung entsprach.

Nachdem sich Brahms am 2. November 1853 von den Schumanns verabschiedet hatte,⁵⁸ um zunächst nach Mehlem und anschließend zu Joachim nach Hannover zu fahren,⁵⁹ konkretisierte Schumann seinerseits gegenüber dem Verlag die Werke, die Brahms „zunächst zu ediren wünschte. Es sind: ein Quartett für Streichinstrumente (Op. 1), ein Heft von 6 Gesängen (Op. 2), ein (großes) Scherzo für Pianoforte (Op. 3), ein Heft von 6 Gesängen (Op. 4) und eine große Sonate (in C dur) für Pfte. (Op. 5).“⁶⁰ Die geänderte Planung dürfte darauf zurückzuführen sein, dass sich Brahms und Schumann vor Brahms' Abreise entsprechend abgestimmt hatten, wengleich sich darin vermutlich mehr Schumanns als Brahms' Meinung spiegelte. Wie aus einer Reaktion des Verlages hervorgeht,⁶¹ auf die Schumann am 9. November antwortete,⁶² nahm der Verlag die Vorschläge generell positiv auf. Brahms hatte inzwischen am 8. November von Hannover aus selbst an Breitkopf & Härtel geschrieben: „Euer Wohlgeboren erlaube ich mir hiemit einige meiner Compositionen zu übersenden, mit der Bitte dieselben durchzusehen, und mir dann gütig sagen zu wollen, ob ich meine Hoffnung erfüllt sehen kann, dieselben durch Ihren Verlag zu veröffentlichen.“⁶³ Dabei handelte es sich um die *Klaviersonaten Nr. 1 C-Dur op. 1* und *Nr. 2 fis-Moll op. 2*, die *Sechs Gesänge op. 3* und das *Scherzo op. 4*.⁶⁴ Diese Auswahl begründete er gegenüber Schumann am 16. November: „Das öffentliche Lob, das Sie mir spendeten, wird die Erwartung des Publikums auf meine Leistungen so außerordentlich gespannt haben, daß ich nicht weiß, wie ich denselben einigermmaßen gerecht werden kann. Vor allen Dingen veranlaßt es mich zur größten Vorsicht bei der Wahl der herauszugebenden Sachen.“⁶⁵ Den Verlegern Hermann und Raymund Härtel spielte er schließlich während seines ersten Leipziger Aufenthaltes am 19. November die Werke mit Ausnahme der *fis-Moll-Sonate* am Klavier vor.⁶⁶ Am 22. November bestätigte Raymund Härtel brieflich, dass der Verlag bereit sei, diese Werke zu publizieren und dafür 24 Louisdor, davon 8 Louisdor für das *Scherzo*, zu zahlen.⁶⁷ Kurz darauf wurde auch die *Klaviersonate fis-Moll* übernommen.⁶⁸ Am 24. November unterzeichnete Brahms die „Verlagszession“ für die Werke⁶⁹ und erhielt insgesamt 170 Taler in Louisdor.⁷⁰

Über die Drucklegung ist nur wenig bekannt. Gestochen wurden zunächst die *Klaviersonate op. 1* und die *Gesänge op. 3*. Deren „Korrektur“ erwartete Brahms, der sich nach kurzem Aufenthalt in Hannover⁷¹ seit dem 1. Dezember wieder in Leipzig befand,⁷² für den 8. bzw. 12. Dezember.⁷³ Noch im Dezember 1853 erschienen beide Werke im Druck.⁷⁴ Nachdem Brahms das Weih-

nachtsfest bei seiner Familie in Hamburg verbracht hatte und am 3. Januar 1854 wiederum zu einem längeren, weitgehend ununterbrochenen Aufenthalt in Hannover angekommen war,⁷⁵ bat er in einem wohl am 5. Januar abgestempelten Brief an Breitkopf & Härtel: „Falls Sie Korrekturen für mich haben sollten, so ersuche ich Sie, mir dieselben nach Hannover, Papenstieg No 4 vor dem Egidientor (oder per Adresse des Herrn Konzertmeisters

⁵⁶ *Briefwechsel V*, S. 13 f. Die Fantasie d-Moll Anh. IIa Nr. 6, die Sonate a-Moll Anh. IIa Nr. 8 und das Streichquartett h-Moll Anh. IIa Nr. 5 sind verschollen (siehe *BraWV*, S. 658 f.).

⁵⁷ *Briefwechsel V*, S. 14–16, hier S. 15.

⁵⁸ *Schumann, Tagebücher III/2*, S. 641; *Litzmann II*, S. 285.

⁵⁹ *Hofmann, Zeittafel*, S. 18.

⁶⁰ *Schumann, Briefe NF 1904*, S. 484 (f.). Das Schreiben ist dort auf den 3. November 1853 datiert.

⁶¹ „Zunächst die Werke des Herrn Brahms anlangend, so sind wir wohlgeneigt, dieselben zu drucken [...]. Wenn Sie daher an Brahms schreiben und ihn zur Einsendung der bezeichneten Werke veranlassen wollen, so werden wir Ihnen dafür dankbar sein; in der Tat freuen wir uns sehr, diese Werke kennen zu lernen, und denken sobald als möglich nach Empfang eine möglichst gute Ausführung derselben zu veranlassen.“ (*Hase, Breitkopf & Härtel*, S. 127).

⁶² *Schumann, Briefe NF 1904*, S. 485 f. Am 11. November informierte er Joachim über sein Schreiben an Breitkopf & Härtel von Anfang November und legte das Antwortschreiben für Brahms leihweise bei. Und er betonte: Brahms „muß nach Leipzig. Bewegen Sie ihn dazu! sonst verstümmeln sie seine Werke; er muß sie dort selbst vorführen. Es scheint mir dies ganz wichtig.“ (zitiert nach: *Joachim, Briefwechsel I*, S. 103 f.; vgl. *Schumann, Briefe NF 1904*, S. 382 f., dort mit Textvarianten).

⁶³ *Briefwechsel XIV*, S. 1, leicht korrigiert nach dem Briefmanuskript (D-DS), vgl. die Abbildung in: *Brahms, Leben und Werk*, S. 84.

⁶⁴ Der Verlag bestätigte am 22. November: „Sie haben uns zwei ‚Sonaten‘, das ‚Scherzo‘ und ein Heft ‚Lieder‘ mitgeteilt.“ (*Briefwechsel XIV*, S. 2–4, hier S. 3).

⁶⁵ *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 1 f. Brahms erklärte zugleich: „Ich zögerte so lange, an Sie zu schreiben, da ich die genannten vier Sachen an Breitkopf geschickt habe, und die Antwort erwarten wollte, um Ihnen gleich das Resultat Ihrer Empfehlung mitteilen zu können. Aus Ihrem letzten Brief an Joachim [vom 11. November; siehe Anmerkung 62] erfahren wir jedoch schon dasselbe [...].“

⁶⁶ *Briefwechsel V*, S. 17–19, hier S. 18 (Brahms' Schreiben an Joachim vom 20. November 1853).

⁶⁷ *Briefwechsel XIV*, S. 2–4, hier S. 3. Die Summe entspricht Schumanns Vorschlag in dessen Schreiben an den Verlag von Anfang November 1853 (*Schumann, Briefe NF 1904*, S. 484 [f.]).

⁶⁸ *Briefwechsel XIV*, S. (2–)4; *Hase, Breitkopf & Härtel*, S. 127.

⁶⁹ Originaldokument in D-DS.

⁷⁰ *Hase, Breitkopf & Härtel*, S. 129.

⁷¹ Laut einem Schreiben Joseph Joachims an Gisela von Arnim vom 27. November 1853 (= Sonntag) aus Hannover war Brahms „seit Freitag Abend [= 25. November] wiedergekehrt“ (*Joachim, Briefwechsel I*, S. [107–]108; das dort mit Auslassungen publizierte Schreiben ist vollständig abgedruckt in: *Joseph Joachims Briefe an Gisela von Arnim 1852–1859*, Privatdruck Göttingen 1911, S. 2–5, hier S. 4).

⁷² *Hofmann, Zeittafel*, S. 20.

⁷³ Siehe Brahms' Schreiben an Joachim aus Leipzig von Mittwoch, dem 7. Dezember 1853 (*Briefwechsel V*, S. [21–]23).

⁷⁴ Mit einem Verlagsschreiben vom 21. Dezember wurden die Belegexemplare verschickt (*Schmitz, Breitkopf & Härtel*, S. 99 f.). Dem Verlag dankte Brahms in seinem am 5. Januar 1854 abgestempelten Schreiben (siehe unten Anmerkung 76) für „den Empfang“ der beiden Werke (*Briefwechsel XIV*, S. 6).

⁷⁵ *Hofmann, Zeittafel*, S. 20; vgl. *NZfM*, Bd. 40 (Januar–Juni 1854), Nr. 5 (27. Januar 1854), S. 54.

Joachim) zu schicken.⁷⁶ Demnach dürfte Brahms das *Scherzo* im Laufe des Januar 1854 Korrektur gesehen haben.

Am 8. Februar 1854 sandte der Verlag schließlich die Belegexemplare des *Scherzos op. 4* und der *Klaviersonate op. 2* an Brahms.⁷⁷ Anscheinend erhielt er die Exemplare am 10. Februar, da er am gleichen Tag aus Hannover an Clara Schumann schrieb: „Soeben bekomme ich aus Leipzig die beifolgenden neuen Sachen, ich beeile mich, sie Ihnen zu schicken.“⁷⁸ Wie Unterlagen des Verlages Breitkopf & Härtel zu entnehmen ist, die für die vorliegende Edition erstmals herangezogen werden konnten, erschien der Erstdruck des *Scherzos* in einer Auflage von 350 Stück.⁷⁹ In der Fachpresse wurde das Werk im Rahmen einer Sammelanzeige erstmals im März 1854 beworben.⁸⁰

Vier Balladen opus 10

Entstehung und Widmung

Laut Brahms' eigenhändigem Werkverzeichnis entstanden die *Balladen op. 10* im Sommer 1854 in Düsseldorf.⁸¹ Entsprechend schrieb er Ende Januar 1855 in einem Brief an seinen Freund Joseph Joachim: „Wie mir alle Werke so lieb sind, die diesen Sommer entstanden sind, so auch meine Variationen [op. 9] und Ballade[n]; sie erinnern mich so sehr der Dämmerungstunden bei Clara.“⁸² Es erweist sich jedoch als schwierig, die Entstehungszeit genauer einzugrenzen.⁸³ Um Clara Schumann nach der Einlieferung ihres Mannes in die Endericher Heilanstalt zur Seite zu stehen, kam Brahms Anfang März 1854 nach Düsseldorf. Bis zum 14. Oktober blieb er weitgehend dort, um dann mit dem Ziel eines längeren Aufenthaltes in Hamburg zunächst zusammen mit Clara Schumann nach Hannover abzureisen.⁸⁴ Anzunehmen ist, dass Brahms die *Balladen* komponiert hatte, bevor Clara Schumann am 10. August für vier Wochen zur Erholung nach Ostende abreiste und Brahms kurz darauf eine Reise in die Neckargegend antrat.⁸⁵ Diese Eingrenzung wird auch durch ein späteres Schreiben Julius Otto Grimms nahegelegt, in welchem Grimm einen Zusammenhang zwischen Clara Schumann und der Entstehung der *Balladen* herstellte.⁸⁶ Im Frühjahr des Jahres hatte Brahms darüber hinaus den Kupferstecher und Fotografen Julius Allgeyer kennengelernt. Dieser soll den jungen Komponisten mit der Sammlung *Stimmen der Völker in Liedern* von Johann Gottfried Herder bekannt gemacht haben,⁸⁷ in der die „Edward“-Ballade enthalten ist, die Brahms seiner *Ballade op. 10 Nr. 1* zugrunde legte.⁸⁸ Allerdings dürfte Brahms bereits zuvor Carl Loewes *Ballade op. 1 Nr. 1* für eine Singstimme und Klavier, eine seinerzeit sehr populäre Vertonung dieses Textes, gekannt haben.⁸⁹

Soweit bekannt ist, erwähnte Brahms die Stücke konkret erstmals im Oktober 1854. So berichtete er Clara Schumann vermutlich am 22. des Monats von einem Vorspiel vor seinem Lehrer Eduard Marxsen, den er „recht durch die Balladen [...] erfreute“.⁹⁰ Zuvor ist in Clara Schumanns Tagebuch sowie in Brahms' Korre-

spondenz nur von Klavierstücken die Rede. So notierte Clara Schumann am 21. April 1854 in ihr Tagebuch: „Brahms brachte mir 3 Stücke, worunter auch seine sehr geistvolle ‚Erinnerung an Mendelssohn‘.“⁹¹ Nachdem er der Freundin ein Manuskript seiner *Variationen über ein Thema von Schumann für Klavier op. 9* übermittelt hatte, für das sie sich am 18. Juni bedankte,⁹² schickte er am 19. Juni die genannten *Variationen* und

⁷⁶ *Briefwechsel XIV*, S. 6. Das Absende-Datum geht auf einen Verlagsvermerk zurück, im Manuskript (*D-DS*) ist der Brief lediglich auf *Jan. 54.* datiert.

⁷⁷ *Hase, Breitkopf & Härtel*, S. 129; vgl. *Schmitz, Breitkopf & Härtel*, S. 100.

⁷⁸ *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 5.

⁷⁹ Gemäß der Sammlung von Auslieferungslisten und Druckrechnungen (*D-LEsta*, Archiv Breitkopf & Härtel 21081, Signatur: 6465). Der Eintrag zum *Scherzo op. 4* ist auf November 1853 datiert. Zu danken ist Dr. Kathrin Kirsch für den Hinweis auf dieses Dokument.

⁸⁰ *Signale*, Jg. 12, Nr. 11 (9. März 1854), S. 92–94; *NZfM*, Bd. 40 (Januar–Juni 1854), Nr. 12 (17. März 1854), S. 132.

⁸¹ *Orel*, S. 531; siehe auch die folgende Anmerkung.

⁸² *Briefwechsel V*, S. 86 f., korrigiert nach Briefmanuskript in *D-Hs* (im Druck mit der Datierung „etwa 26. Januar 1855“ sowie mit der irrtümlichen Angabe: „Winter“). Brahms verfasste den Brief am späten Abend des 25. Januar 1855, wie seinem Schreiben an Clara Schumann vom 25./26. Januar zu entnehmen ist: „den 26. morgens. Viel später habe ich gestern noch Joachim geschrieben [...]“ (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. [63–]65).

⁸³ Auf eher vagen Indizien basiert die Vermutung, dass die Stücke nicht vor dem 20. Juni komponiert wurden, also nicht vor dem Tag, für den Clara Schumann den Freund erstmals nach der Geburt ihres Sohnes Felix brieflich zu sich bestellte (Günther Wagner: *Die Klavierballade um die Mitte des 19. Jahrhunderts*, München und Salzburg 1976, S. 75).

⁸⁴ *Hofmann, Zeittafel*, S. 20–22. Seinem Schreiben an Clara Schumann vom ca. 22. Oktober zufolge traf er am „Donnerstag“ in Hamburg ein, also am 19. Oktober (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 21[–23]).

⁸⁵ Ebenda, S. 8(–10) (Brahms' Schreiben an Clara Schumann vom 15. August 1854); *Hofmann, Zeittafel*, S. 20.

⁸⁶ Siehe unten S. XVIII mit Anmerkung 107.

⁸⁷ *May 1983 I*, S. 159; Alfred Orel: *Johannes Brahms und Julius Allgeyer. Eine Künstlerfreundschaft in Briefen*, S. 8. Brahms widmete Allgeyer später bezeichnenderweise die *Balladen* und *Romanzen op. 75* für zwei Singstimmen und Klavier, deren erste Komposition eine Vertonung der Edward-Ballade (Nr. 1) bildet.

⁸⁸ Gemäß Kurt Hofmann (*Die Bibliothek von Johannes Brahms. Bücher- und Musikalienverzeichnis*, Hamburg 1974, S. 51) besaß Brahms folgende Ausgabe: *Stimmen der Völker in Liedern*, gesammelt, geordnet und zum Teil übersetzt von Johann Gottfried von Herder, neu hrsg. von Johann von Müller, 2 Teile, Stuttgart und Tübingen 1828 (*Johann Gottfried von Herder's sämtliche Werke. Zur schönen Literatur und Kunst*, 7. und 8. Teil). Die Ballade „Edward“ findet sich übersetzt in Teil 2, Abschnitt IV (*Drittes Buch. Aus Nordwest*), als Nr. 16 auf S. 35–37 und stammt einer Anmerkung auf S. 35 zufolge aus Thomas Percys *Reliques of Ancient Poetry*. In einer eigenhändigen Textsammlung (Anh. Vb Nr. 1, Teil 2) notierte sich Brahms die erste Strophe (Bl. 7r, linke Spalte).

⁸⁹ Roger Fiske: *Brahms and Scotland*, in: *MT*, Jg. 109, Nr. 1510 (1968), S. 1106–1111, insbesondere S. 1109.

⁹⁰ *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 21–23, hier S. 22. Das Schreiben ist widersprüchlich auf Sonntag [= 22. Oktober], den 21. Oktober, datiert. Brahms dürfte sich jedoch eher beim Datum als beim Wochentag geirrt haben. Dem Kontext der Briefstelle zufolge fand das Vorspiel am 20. Oktober („Freitag“) statt.

⁹¹ *Litzmann II*, S. 313.

⁹² *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 5 f.

vier Klavierstücke, darunter die von Clara Schumann erwähnte „Erinnerung“, zur Begutachtung an Joachim nach Berlin:

„Ich möchte die beifolgenden Sachen herausgeben und bitte Dich deshalb so dringend als ich kann, Du mögest sie durchsehen und mir Deine wahrhafteste Meinung darüber schreiben. Ich bin so in Zweifel über den Wert oder Unwert derselben, daß ich mich zu nichts entschließen könnte, ohne Dein entschiedenes Urteil zu wissen. Ich möchte Dich hauptsächlich bitten, mir zu jedem Stück und zu jeder Variation ein entschiedenes Ja oder Nein, oder Dein Bedenken zu schreiben! Ich dachte die Sachen unter folgendem Tittel herauszugeben: Blätter aus dem Tagebuche eines Musikers. Herausgegeben vom jungen Kreisler. Ites Heft: Vier Stücke für Pianoforte (Menuett oder ? in as moll,⁹³ Scherzino od. ? in h moll, Stück in d moll und Andenken an M.[endelssohn] B.[artholdy] in h moll. 2tes Heft. Variationen usw. Was meinst Du dazu? Die Sachen sollten den anonymen Titel nicht tragen um schlechter sein zu dürfen als meine früheren, sondern nur des Witzes wegen und weil sie Gelegenheitsstücke sind. Auch über die Reihenfolge und einzelnen Titel im ersten Heft bin ich unklar.“⁹⁴

In seiner Antwort vom 27. Juni ging Joachim ausführlich auf die Stücke ein.⁹⁵ Während er sich begeistert über die *Variationen* äußerte, beurteilte er die Klavierstücke teilweise kritischer:

„Auch Deine andern Klavierstücke (aus dem Tagebuch) haben mir sehr gefallen; die beiden Capriccios in h moll (so müssen sie, glaub' ich, heißen) sind alte Bekannte; ich ziehe das Brahmssche der Imitation Mendelssohns vor; es ist außerordentlich zart, fein ironisch fast, so glatt, daß man nichts erwidern kann, weil einem die Wendungen wie Aalchen aus dem Laaich⁹⁶ schlüpfen würden. Das d moll-Stück ist originell in der Form und atmet eine süße Melancholie; ein kurzes ‚Notturmo‘, wie mir scheint. Am wenigsten⁹⁷ ist mir die Sarabande lieb, deren Trio mir einen kleinen Beischnack von monotoner Gewöhnlichkeit hat. Sind die Dezimen im d moll-Stück nicht sehr schwer zu spielen? und wären sie nicht durch die Terz der höheren Oktave zu ersetzen? Die Stelle  klingt mir leer (ich würde es nicht schreiben); aber ich traue Deinem Ohr und glaube, es wird andern (z. B. Julius Otto Grimm) wohlklingen. [...]“⁹⁸

Brahms' Titelvorschlag lehnte Joachim schließlich rigoros ab:

„Aber entschieden muß ich gegen den Titel des Ganzen auftreten; zur Zeit Hoffmanns und Jean Pauls waren ähnliche Mystifikationen neu, weil Ausfluß eines gewissen genialen Übermuts, der gern dem Philisterium auf alle mögliche Weise Schnippchen schlug – heutzutage ist Ähnliches so sehr zu Form herabgesunken durch den bedeutungslosen Gebrauch, den fast jeder junge Dichterling, ja selbst ‚Rezensenten – Hun..[de]‘ davon gemacht haben, daß Du es nicht encouragieren darfst durch Dein Beispiel. [...]“⁹⁹

Dem Schreiben zufolge kannte Joachim die beiden h-Moll-Stücke bereits, möglicherweise hatte Brahms sie dem Freund vorgestellt, als dieser sich im März bzw.

April 1854 in Düsseldorf aufhielt.¹⁰⁰ Dass es sich bei den Stücken bereits um die *Balladen* (ggf. in früher Gestalt) handelte, ist zumindest in einem Fall anzunehmen: Mit dem von Brahms fragend als „Scherzino“ und von Joachim als „Capriccio“ bezeichneten Stück in h-Moll dürfte die *Ballade h-Moll op. 10 Nr. 3* gemeint gewesen sein. Darauf deutet neben der Tonart vor allem, dass das Stück in der einzigen erhaltenen handschriftlichen Quelle, der abschriftlichen Stichvorlage, ursprünglich statt „Intermezzo“ noch „Scherzino“ hieß.¹⁰¹ Bei den anderen drei Stücken, dem „Menuett oder ? in as moll?“ bzw. der „Sarabande“ mit „Trio“, dem „Stück“ bzw. „Notturmo“ d-Moll und dem „Andenken an M.[endelssohn] B.[artholdy]“ h-Moll, ist eine Übereinstimmung mit einer der weiteren *Balladen d-Moll Nr. 1* (Edward), *D-Dur Nr. 2* und *H-Dur Nr. 4* nicht überzeugend rekonstruierbar, da Tonarten, Titel und Joachims Beschreibungen jeweils kein passendes Bild ergeben.¹⁰²

Am gleichen Tag, an dem Brahms die ausführliche Antwort Joachims erhielt, schickte er vermutlich dasselbe Manuskript-Konvolut nach Hamburg an Marxsen und schrieb insbesondere zu dem poetischen Haupttitel: „Was meinen Sie dazu? gefällt er Ihnen nicht? Ich muß gestehen, daß ich ihn ungern streichen würde.“¹⁰³ Diese Frage dürfte aus Joachims Reaktion resultieren, zumal dieser den geplanten Titel ja vehement abgelehnt hatte. Möglicherweise riet auch Marxsen von dem Titel ab. Da der Verlag Breitkopf & Härtel am 23. August die *Variationen op. 9* zum Druck annahm,¹⁰⁴ muss sich Brahms noch im Sommer 1854 zumindest für eine separate Pu-

⁹³ Die nur in Brahms' Schreiben genannte Tonart wird durch das Briefmanuskript bestätigt (Beginn des Schreibens einschließlich der zitierten Passage in *D-LÜbi*; Schluss des Schreibens in *D-Hs*).

⁹⁴ *Briefwechsel V*, S. 44–47, hier S. 46.

⁹⁵ Ebenda, S. 48–51. Dass Brahms ihm die *Variationen op. 9* geschickt hatte, geht aus Joachims Antwort eindeutig hervor. Ihr ist auch zu entnehmen, dass Joachim zumindest die *Variationen* in Berlin offenbar auch Woldemar Bargiel zeigte (ebenda, S. 50).

⁹⁶ Lesart laut Briefmanuskript (*D-Hs*), im Druck irrtümlich: „Älchen aus dem Bereich“.

⁹⁷ Im Druck fälschlich: „wenigstens“, korrigiert nach Briefmanuskript.

⁹⁸ *Briefwechsel V*, S. 50 (f.).

⁹⁹ Ebenda, S. 50 f.

¹⁰⁰ *Litzmann II*, S. 304 f., 312 f.

¹⁰¹ Siehe auch *Horne, Ballades*, S. 101 mit Anmerkung 11 (mit weiterführenden Literaturhinweisen).

¹⁰² So erscheint es problematisch, das „Menuett oder ? in as moll“ bzw. die „Sarabande“ mit „Trio“ auf die *Ballade H-Dur Nr. 4* zu beziehen (ebenda, S. 103–108). Dass das von Brahms und Joachim erwähnte Stück mit Brahms' Düsseldorfer Suitenstudien WoO posth. 3–5 zusammenhängen könnte, insbesondere mit der zu Brahms' Lebzeiten ungedruckten *Sarabande a-Moll/A-Dur* WoO posth. 5 Nr. 1 bzw. der *Sarabande h-Moll* WoO posth. 5 Nr. 2 (so *BraWV*, S. 508, 510), legt zwar der jeweilige Suitensatztitel nahe, der auf einen dreizeitigen Takt schließen lässt. Doch stehen nicht zuletzt die Tonartenunterschiede und Joachims Beschreibung gegen eine solche Überlegung.

¹⁰³ Joseph Sittard: *Eduard Marxsen*, in ders.: *Künstler-Charakteristiken. Aus dem Konzertsaal (= Studien und Charakteristiken, Teil II)*, Hamburg und Leipzig, 1889, S. 102–105, hier S. 103 f.; vgl. *May 1983 I*, S. 155.

¹⁰⁴ *Briefwechsel XIV*, S. 12, vgl. *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 16–19, hier S. 17.

blikation der Variationenfolge entschieden haben, die im Übrigen zeitgleich mit Clara Schumanns *Variationen op. 20* über dasselbe Thema erfolgte.

Mitte Februar 1855 erwähnte Brahms erstmals brieflich die von ihm intendierte Widmung an den wenige Jahre älteren Julius Otto Grimm, der als Komponist und Musiklehrer, später auch als Dirigent tätig war. So fragte Brahms: „Wenn ich die Balladen drucken lasse, [...] dann möchte ich sie einem ‚1854er‘ widmen, darf ich das?“¹⁰⁵ Die Bezeichnung „1854er“ geht darauf zurück, dass Grimm sich zusammen mit Brahms bis zum Herbst des Jahres 1854 zur Unterstützung Clara Schumanns in Düsseldorf aufgehalten hatte.¹⁰⁶ Brahms und Grimm hatten sich im Spätherbst 1853 in Leipzig kennengelernt; die dramatischen Nachrichten von Schumanns Gesundheitszustand hatten beide im Februar 1854 in Hannover erfahren. Für die Widmung dankte Grimm von Hannover aus überschwänglich:

„Du hast mich so wonnig überrascht, daß mein Dank viel voller ist, als ich’s sagen kann. Anfangs getraute ich mir nicht für wahr und wirklich zu halten, was ich über Deine Balladen las, – und mußte noch einmal hineinschauen: gibt es denn aber noch ‚1854er‘ außer Dir und mir? – Also war kein Zweifel, und ich muß nun wohl glauben, daß Du die herrlichen wirklich mir widmen willst. [...]“

Zugleich wies er darauf hin, dass die *Balladen* „eigentlich“ Clara Schumann „gehören [...] – der wahren Entstehung nach [...]“.¹⁰⁷ Noch im April 1855 dankte Grimm „für die Widmung Deiner Balladen, die mir in diesen Tagen mehr als jemals in der Brust umherwogen – Du hast mich sehr, sehr glücklich durch dies freundliche Zeichen gemacht [...]“.¹⁰⁸

¹⁰⁵ *Briefwechsel IV*, S. 19–21, hier S. 20. Brahms datierte den Brief zwar auf „D[üssel]d[or]f, Januar 55.“ (Briefmanuskript in *D-LÜbi*). Dem Inhalt zufolge muss er ihn jedoch geschrieben haben, nachdem Clara Schumann am 10. Februar von ihrer Konzertreise nach Holland zurückgekehrt war. Denn er erwähnte ihre Anwesenheit und berichtete, sie sei am „Sonnabend“, also am 10. Februar, wiedergekommen. Vermutlich schrieb er den Brief ca. am 12. Februar (siehe dazu unten Anmerkung 107), jedoch spätestens am Vormittag des 14. Februar. Wie sich Brahms’ Brief entnehmen lässt, hatte es seit Clara Schumanns Rückkehr offenbar keine Nachricht von Joachim gegeben. Am Nachmittag des 14. Februar erhielt Clara Schumann jedoch einen Brief von ihm. Dies geht ausdrücklich aus ihrem Schreiben an Joachim vom gleichen Tag hervor, das dieser wiederum am 15. Februar beantwortete (*Joachim, Briefwechsel I*, S. 257 f., 258–260). Brahms’ Brief an Grimm muss also vor Ankunft von Joachims Schreiben in Düsseldorf abgeschickt worden sein.

¹⁰⁶ *Appel, Endenich*, S. 57 f.

¹⁰⁷ *Briefwechsel IV*, S. 22–24, hier S. 22 f. Grimms im Original undatierte Antwort dürfte vom 15. Februar stammen. Denn er erwähnte, Joachim habe ihm „soeben“ von Clara Schumanns Schreiben berichtet, womit offensichtlich ihr Schreiben an Joachim vom 14. Februar gemeint war, das am 15. Februar in Hannover eintraf (siehe oben Anmerkung 105). Anzunehmen ist dabei, dass Joachim Grimm sehr zügig über das Schreiben informierte, denn laut Grimm war Joachim „sehr wonnig [...] erregt“ über „Ihre und Deine Variationen-Vota“ (*Briefwechsel IV*, S. 22–24, hier S. 22 f., im Druck irrtümlich: „Variationen – Nota(bene)“, korrigiert nach Briefmanuskript im Stadtarchiv Münster). Damit sind nicht die Variationenfolgen op. 9 von Brahms und op. 20 von Clara Schumann gemeint, wie der Herausgeber Richard Barth fälschlich annahm, sondern die positive Reaktion beider („Vota“) auf Joachims *Variationen über ein eigenes Thema E-Dur für Viola*

Frühe Aufführungen und Rezeption

Bereits vor Erscheinen der Stücke kam es zu Aufführungen in privatem Rahmen. Möglicherweise präsentierte Brahms die *Balladen* am 11. Januar 1856, also kurz bevor die Drucklegung abgeschlossen war, in der Wohnung seines Leipziger Verlegers Hermann Härtel.¹⁰⁹ Schon während seines Aufenthaltes in Hamburg nach Mitte Oktober 1854 führte er die Sammlung nicht nur Eduard Marxsen vor, sondern spielte nachweislich zwei der Stücke am 7. Dezember bei dem Musikdirektor Georg Dietrich Otten.¹¹⁰ Bereits zuvor hatte Brahms die Stücke auch in Gegenwart von Freunden gespielt.¹¹¹ Nachdem er das Weihnachtsfest 1854 in Düsseldorf verbracht hatte,¹¹² fuhr er am 11. Januar 1855 erstmals nach Endenich und trug dort auf Robert Schumanns Wunsch hin diesem unter anderem die *Balladen* vor.¹¹³ Kurz zuvor hatte sich Schumann, dem die Stücke bereits in Gestalt einer Handschrift vorlagen,¹¹⁴ in einem Brief an seine Frau hoch lobend über die Stücke geäußert:

„[...] Und die Balladen – die 1ste wie wunderbar, ganz neu; nur das doppio movimento wie bei der 2ten versteh’ ich nicht, – wird es nicht zu schnell? Der Schluß schön-eigentlich! Die 2te wie anders, wie mannigfaltig, die Phantasie reich anzuregen; zauberhafte Gänge sind darin. Das Schluß-Baß-Fis scheint die 3te Ballade einzuleiten. Wie nennt man die? Dämonisch, – ganz herrlich und wie’s immer heimlicher wird nach dem *pp.* im Trio; dieses selbst ganz verklärt und der Rückgang und der Schluß. Hat diese Ballade auf Dich, meine Clara, wohl einen gleichen Eindruck hervorgebracht? In der 4ten Ballade wie schön, daß der seltsame erste Melodieton zum Schluß zwischen Moll und Dur schwankt und wehmüthig in Dur bleibt.“¹¹⁵

und *Klavier op. 10*, die Clara Schumann in ihrem Schreiben vom 14. Februar Joachim mitgeteilt hatte. Da Grimm betonte, er habe „gestern oder vorgestern“ noch nicht antworten können, dürfte er Brahms’ Schreiben mit der Mitteilung der Widmung zwei Tage vor seiner Antwort erhalten haben.

¹⁰⁸ *Briefwechsel IV*, S. (24–)26.

¹⁰⁹ Überliefert ist lediglich, dass Brahms dort spielte, jedoch nicht, um welches Programm es sich handelte. Siehe *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 165 f. (Brahms’ Schreiben an Clara Schumann vom 11. Januar 1856); *Hofmann, Chronologie*, S. 38.

¹¹⁰ Siehe zu dem Vorspiel vor Marxsen oben, S. XVI mit Anmerkung 90; zu dem Vorspiel vor Otten siehe *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 48–50, hier S. 49 (Brahms’ Schreiben an Clara Schumann vom 8. Dezember).

¹¹¹ So schrieb etwa Grimm in einem zusammen mit Joachim verfassten Schreiben an Brahms: „Ich muß sie (die Balladen und Variationen) oft innerlich singen und Deines Spiels und unserer Verzauberung denken.“ (*Briefwechsel IV*, S. 16–19, hier S. 17; siehe auch *Briefwechsel V*, S. 85 f.). Das Schreiben stammt aus der Zeit nach Brahms’ erstem Besuch bei Robert Schumann in Endenich (11. Januar 1855). Da Brahms in seiner Antwort an Joachim vom Abend des 25. Januar 1855 erwähnte, das Schreiben sei „heute“ eingetroffen (ebenda, S. 86 [f.]), dürfte es ca. vom 24. Januar stammen.

¹¹² *Hofmann, Zeittafel*, S. 22; *Litzmann II*, S. 360 f.

¹¹³ *Litzmann II*, S. 362. Clara Schumann berichtete Joseph Joachim am folgenden Tag brieflich, Schumann habe bei Brahms’ Ankunft gerade selbst die *Ballade Nr. 2* gespielt (*Appel, Endenich*, S. 199).

¹¹⁴ Siehe Quellengeschichte und -bewertung, S. 205.

¹¹⁵ *Appel, Endenich*, S. 194 (Schumanns Schreiben vom 6. Januar 1855). In einem späteren Schreiben an Joachim vom 10. März 1855 äußerte Schumann darüber hinaus über die *Balladen*, es sei „auch noch nie et-

Auch die Freunde Clara Schumann, Joseph Joachim und Julius Otto Grimm äußerten sich sehr positiv.¹¹⁶ Gegenteilig urteilte der in Den Haag tätige Dirigent und Freund Robert Schumanns, Johann Joseph Hermann Verhulst, dem Clara Schumann die Stücke während ihrer Holland-Reise Ende Januar 1855 vorgestellt hatte. Er meinte, es sei darin „kein Zusammenhang“ und nichts, das „unbedingt so sein“ müsse.¹¹⁷ Dass Brahms' frühe Werke über den engsten Freundeskreis hinaus zunächst „schwer [...] Eingang finden“ konnten, erfuhr Clara Schumann auch im Sommer 1855 in Düsternbrook bei Kiel am Beispiel ihrer Freundin Livia Frege, der sie die *Balladen* vorstellte.¹¹⁸

Eine offizielle öffentliche Uraufführung der *Balladen* lässt sich nicht nachweisen. Nachdem die Stücke erschienen waren, setzte sich zunächst vor allem Clara Schumann für sie ein und stellte sie in diversen Konzerten der 1860er und frühen 1870er Jahre auszugswise vor.¹¹⁹ Von Brahms sind nur drei öffentliche Teilaufführungen aus den Jahren 1866/67 bekannt.¹²⁰ Beide bevorzugten für das öffentliche Spiel offenbar die *Balladen Nr. 2* und *Nr. 3*. Ab den 1870er Jahren setzte Hans von Bülow häufig Brahms' *Balladen* auf seine Konzertprogramme,¹²¹ und auch andere Pianisten nahmen die Stücke allmählich in ihr Repertoire auf,¹²² so dass sich

ab etwa Mitte der 1870er Jahre zunehmend Aufführungen verzeichnen lassen.¹²³

In der Fachpresse fanden die *Balladen* zunächst eine verhältnismäßig wohlwollende Aufnahme. In frühen Rezensionen wurde etwa die „Macht originaler Harmonienzüge, die mit einer gewissen Naturgewalt hervorbrechen“,¹²⁴ oder die „fortgeschrittene[...] konzise[...] Ab- runderung [...] im Vergleiche mit früheren Arbeiten des Componisten“¹²⁵ hervorgehoben. Ein Rezensent zählte die Stücke sogar „zu den bedeutendsten Erscheinungen auf dem Gebiete der Klavierliteratur“ und empfahl sie all jenen, die mehr „als leichtsinnige Zerstreung, und bequemen Kitzel von der Musik sich erwünschen“.¹²⁶ Unterschiedliche Meinungen wurden hinsichtlich der Frage vertreten, welches der Stücke besonders herauszustellen sei. Wurde dabei in aller Regel aus den *Balladen Nr. 2–4* ausgewählt, rief die „Edward“-*Ballade Nr. 1* vor allem hinsichtlich ihres Verhältnisses von musikalischer Struktur und poetischer Anbindung am ehesten Kritik hervor. Für Carl Debrois van Bruyck bestand das Stück zudem den Vergleich mit „Loewe's grandiose[r] übergewaltige[r] Behandlung des Stoffes“ nicht.¹²⁷ Schon wenige Jahre nach ihrem Erscheinen wurden die *Balladen* zwar nach wie vor als „charaktervoll“ und „geistreich“ beschrieben, doch tendenziell be-

was“ Derartiges „da“ gewesen (ebenda, S. [225–]227; vgl. *Joachim, Briefwechsel I*, S. 267 f.).

¹¹⁶ Siehe beispielsweise *Litzmann II*, S. 362 (Clara Schumanns Tagebucheintrag vom 8. Januar 1855); *Joachim, Briefwechsel I*, S. 247 (Joachims Brief an Clara Schumann vom 12. Januar 1855); *Briefwechsel IV*, S. 22–24, hier S. 22 f. (Grimms Antwort auf Brahms' Mitteilung der Widmung, ca. Mitte Februar 1855). Vgl. hierzu *Appel, Eendenich*, S. 195, 200.

¹¹⁷ *Litzmann II*, S. (365–)366. Brahms antwortete am 7. Februar auf ein verschollenes Schreiben Clara Schumanns: „Was Sie mir von Verhulst schreiben, hat mich recht geärgert.“ (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 73–76, hier S. 74).

¹¹⁸ *Litzmann II*, S. 384 f. Während dieses Sommer-Aufenthaltes trug Clara Schumann zwei der *Balladen* auch den Brüdern Härtel vor (*Schumann-Härtel/Schöne Briefe*, S. 148–150, hier 149 f.).

¹¹⁹ So schrieb Clara Schumann am 3. März 1860 an Brahms aus Wien: „In meinem nächsten Konzert am 8. [März] denke ich zwei Balladen von Dir zu spielen, die in D dur und H moll [= *Balladen Nr. 2* und *Nr. 3*].“ (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 300–304, hier S. 303). Doch wohl erst am 21. März kam es zu einer Wiener Aufführung, wie sie im Tagebuch vermerkte: „Balladen von Johannes gespielt, sie gelangen mir sehr gut, fielen aber trotzdem ganz durch, was mir sehr arg war.“ (*Litzmann III*, S. 72). Am 15. März 1866 teilte sie dem Freund aus Pest über ein Wiener Konzert mit: „Einmal spielte ich 2 Balladen, von denen ich das Intermezzo [= *Ballade Nr. 3*] wiederholen mußte [...]“ (ebenda, S. 532–535, hier S. 533). Bei ihrem Konzert in Frankfurt am Main vom 31. Oktober 1865 verzichtete sie jedoch auf die *Balladen*, „deren Feinheiten in dem enormen Raume total verfliegen wären [...]“ (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 515–517, hier S. 516).

¹²⁰ Am 2. November 1866 spielte er in Zofingen „Intermezzo [= *Nr. 3*] und *Ballade*“, am 10. November 1866 in Mühlhausen das *Intermezzo op. 10 Nr. 3* und am 23. November 1867 in Wien „Andante und Scherzo [aus den *Balladen*, op. 10]“ (Originalprogramm in *A-Wgm*; vgl. *Hofmann, Chronologie*, S. 92, 98). Möglicherweise kam es häufiger zu

Aufführungen im privaten oder halböffentlichen Rahmen. So spielte Brahms die *Ballade op. 10 Nr. 3* etwa im Rahmen einer Probe des Hamburger Frauenchores am 25. September 1859 in der Wohnung der Hamburger Familie Wagner (Franziska Lentz, geb. Meier: *Brahms-Erinnerungen. Aus dem Tagebuch von Frau Wasserbaudirektor Lentz, geb. Meier*, in: *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde*, Bd. 8, Hamburg 1902, S. 41–60, hier S. 58). Vgl. auch *Hofmann, Chronologie*, S. 226.

¹²¹ Zu Hans von Bülows interpretatorisch-pädagogischen Vorstellungen im Hinblick auf die Stücke siehe Theodor Pfeiffer: *Studien bei Hans von Bülow*, Berlin⁴1894, S. 119 f.

¹²² Entsprechende Interpreten waren unter anderem Marie Heckmann, geb. Hertwig, Karl Heinrich Barth, Charles Hallé, Max Schwarz, Eugen d'Albert und Albert Eibenschütz, später auch dessen Cousine Ilona Eibenschütz sowie Fanny Davies.

¹²³ Siehe oben Anmerkung 49.

¹²⁴ Ker. [= Louis Köhler]: *Balladen für das Pianoforte von Johannes Brahms.*, in: *Signale*, Jg. 14, Nr. 18 (April 1856), S. 201 (f.). Zugleich betonte der Rezensent jedoch: „Diese Elementargewalt des Harmonischen in der Phantasie des Componisten muß derselbe aber noch mehr zu bändigen unternehmen, wenn er nicht ins Chaotische versinken will, wie dieses in No. 4 in der That bereits der Fall sein dürfte.“

¹²⁵ Carl Noorden: *Johannes Brahms*, in: *DMZ*, Jg. 1, Nr. 34 (18. August 1860), S. (265–)268.

¹²⁶ A. Hahn: *Johannes Brahms, Andante aus der Sonate in F-moll. für Piano. Op. 5. Leipzig, bei Bartholf Senff[f]. – – Balladen für das Pianoforte. Op. 10. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel.*, in: *Neue Berliner Musikzeitung*, Jg. 11, Nr. 27 (1. Juli 1857), S. 210.

¹²⁷ Carl Debrois van Bruyck: *Federstriche zur Charakterisirung des gegenwärtigen Standes der Tonkunst in einigen ihrer renommiertesten Vertreter*, in: *Abendblatt der Wiener Zeitung. Feuilleton*, 25. September 1857 (Nr. 219), S. 873–875, hier S. 874; vgl. auch ders.: *Recensionen. a. Werke für Pianoforte*, in: *DMZ*, Jg. 1, Nr. 12 (17. März 1860), S. (92–)93. Zur Vertonung Carl Loewes siehe oben Anmerkung 89.

reits einer frühen „Gährungs-Epoche“ zugeordnet, die, wie Eduard Hanslick 1867 meinte, „der Componist bereits hinter sich“ habe.¹²⁸ Auch Adolf Schubring bezeichnete die *Balladen* 1862 als ein Werk der „zweite[n] Gährungs- und Klärungszeit“.¹²⁹

Publikation

Die Veröffentlichung der *Balladen op. 10* nahm Brahms erst einige Zeit nach ihrer Entstehung in Angriff. Im November 1854 erschienen bei Breitkopf & Härtel zunächst die *Sechs Gesänge op. 7*, das *Klaviertrio Nr. 1 H-Dur op. 8* (erste Fassung) sowie die *Schumann-Variationen op. 9* im Druck. Gegen Mitte Dezember fragte Grimm: „[...] hast Du über Deine Balladen schon Bestimmungen getroffen?“¹³⁰ Doch Brahms schrieb dem Freund im Februar 1855, er habe für die Drucklegung „noch nichts getan“.¹³¹ Vielmehr hatte er Ende Januar ein (verschollenes) Manuskript mit seiner Bearbeitung von Robert Schumanns *Klavierquintett Es-Dur op. 44* für ein Klavier zu vier Händen (Anh. IIb Nr. 5) an Breitkopf & Härtel geschickt.¹³² Die Ablehnung dieser Bearbeitung¹³³ beeinträchtigte erstmals die Beziehungen zwischen Brahms und dem renommierten Leipziger Verlag. Zwar wollte Robert Schumann bei Breitkopf & Härtel für die *Balladen* werben,¹³⁴ doch Brahms antwortete am 14. März: „Die Balladen dacht ich eigentlich Senff anzubieten u.[nd] Härtels lieber einmal ein größeres Werk. Doch möchte ich die Balladen nicht allein herausgeben. Sie wissen wohl, ein Dichter bietet nicht gern zu kargem Tisch,¹³⁵ er bringt gern viel u.[nd] reich, so reich er kann.“¹³⁶ So könnte die verzögerte Drucklegung der *Balladen* auch damit zu begründen sein, dass er zu dieser Zeit noch eine größere Sammlung von Klavierstücken zusammenfassen wollte.

Den Plan, die *Balladen* Bartholf Senff anzubieten, besprach Brahms vermutlich mit Clara Schumann, denn am 28. April schrieb sie an den Verleger:

„Noch fällt mir ein Sie aufmerksam zu machen auf 4 herrliche Balladen von Brahms; hätten Sie nicht vielleicht Lust, sie zu drucken? mein Mann schrieb mir neulich darüber, nachdem er über Jede en detail sich ausgesprochen ‚gerade die müßten in die Welt, wie es nichts Anderes giebt. Sie müssen hinaus!‘ Ich glaube durch diese Balladen schafft er sich und den schon gedruckten Sachen schnellere Anerkennung, ich meine allgemeynere.“¹³⁷

In einem am 19. Juni abgestempelten Schreiben wandte sich Brahms selbst an Senff: „Noch bitte ich Sie, mir auch zu schreiben, ob ich Ihnen meine ‚Balladen‘ mit-senden soll; es wäre mir eine große Freude, würden Sie durch Ihren Verlag veröffentlicht.“¹³⁸ Daraufhin bat ihn der Verleger, die *Balladen* zur Ansicht schicken.¹³⁹ So übermittelte der Komponist am 24. Juni ein Manuskript und erbat als Honorar 8 Friedrichsdor.¹⁴⁰ Eine Zusage erhielt Brahms jedoch nicht, und so drängte er am 12. Juli wegen des Honorars:

„Sie möchten die ‚Balladen‘ behalten und mir gegen den Winter das Honorar senden, wenn dieses Ihnen sonst recht ist – 8 Friedrichsdor. Sehr lieb wäre es mir, wenn Sie (ungefähr) die Zeit bestimmen könnten, wann ich das Geld bekomme. So lange pumpen können Sie es mir wohl nicht? [...] Recht ernstlich muß ich jedoch bitten, mir das Geld so bald als irgend möglich zu senden, da ich dessen immer sehr benötigt bin. [...] Ich bekomme wohl wegen der ‚Balladen‘ recht bald Antwort? Ich wünschte, sie erschienen bei Ihnen; jedoch weiß ich nicht, wie ich das Geld so lange entbehren soll; ich bitte Sie, hierin Ihr Möglichstes zu tun.“¹⁴¹

¹²⁸ Eduard Hanslick: *Concerte. (Zweites Philharmonisches Concert. – Joachim mit Brahms.)*, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt, Feuilleton*, Wien, 27. November 1867 (Nr. 1165), S. [1]f. Die Rezension galt Brahms' und Joachims Konzert in Wien vom 23. November 1867. Nach diesem Konzert meinte der Brahms kritisch gegenüberstehende Wiener Korrespondent der *NZfM*, Ferdinand Graf Laurencin, zu den *Balladen*: „Diese letzteren zählen noch zu Brahms' glücklicheren Ein- gebungen.“ (*NZfM*, Bd. 64, Teil I, Nr. 18 [24. April 1868], S. 157).

¹²⁹ DAS [= Dr. Adolf Schubring]: *Schumanniana Nr. 8. Die Schumann'sche Schule. IV. Johannes Brahms*, Teil 3, in: *NZfM*, Bd. 56, Teil I, Nr. 14 (4. April 1862), S. 109–112). Ähnlich wie Hanslick hob Schubring die Stücke einerseits lobend hervor, hielt jedoch andererseits den darin „betretene[n] Weg“ für „eine verschlagene Sackgasse der Romantik“ (ebenda, S. 111).

¹³⁰ *Briefwechsel IV*, S. 9–12, hier S. 11 f.

¹³¹ Ebenda, S. 19–21, hier S. 20; vgl. oben S. XVIII mit Anmerkung 105.

¹³² *Briefwechsel XIV*, S. 17; vgl. *Schumann-Brahms Briefe I*, S. (69–)70 (Brahms' Schreiben an Clara Schumann vom 30. Januar). Der Briefeingangsnotiz (*D-DS*) ist zu entnehmen, dass das Schreiben am 1. Februar in Leipzig eintraf. Angefertigt hatte Brahms das Arrangement zu Claras Geburtstag am 13. September 1854 (*Litzmann II*, S. 330).

¹³³ *Briefwechsel XIV*, S. 18 f.; *Briefwechsel IV*, S. 21 f.

¹³⁴ *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 92–94, hier S. 93; vgl. *Appel, Endenich*, S. 228 mit Anmerkung 729 (Schumanns Schreiben an Brahms vom 11. März 1855).

¹³⁵ Für diese uneindeutige Wendung sind die Lesarten „ein Dichter bittet nicht gern zu kargem Tisch“ oder „ein Dichter bietet nicht gern zu kargem Tisch“ denkbar (*Appel, Endenich*, S. 234 mit Anmerkung 775). Robert Schumann fragte am 26. (?) März: „Sie schreiben im letzten Briefe: [...] ein Dichter bittet nicht gern zu kargem Tische. Wie meist du denn das?“ (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 101–103, dort mit fraglicher Datierung auf den 20. März, korrigiert gemäß *Appel, Endenich*, S. 243 mit Anmerkung 815).

¹³⁶ *Schumann-Brahms Briefe I*, S. [96–]97; korrigiert nach *Appel, Endenich*, S. (233–)234.

¹³⁷ *Schumann-Briefedition, Serie III: Verlegerbriefwechsel, Bd. 4: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Leipziger Verlegern IV*, hrsg. von Petra Dießner, Michael Heinemann, Thomas Synofzik und Konrad Sziedat, Köln 2010, Abschnitt *Robert und Clara Schumann im Briefwechsel mit dem Verlag Bartholf Senff 1850–1856*, hrsg. von Michael Heinemann, S. 448–450, hier S. 449; siehe auch *Appel, Endenich*, S. 261–263, hier S. 262 f. (mit leichten Übertragungsvarianten).

¹³⁸ *Briefwechsel XIV*, S. (19–)20.

¹³⁹ *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 112 (f.) (Brahms' Schreiben an Clara Schumann vom 23. Juni 1855).

¹⁴⁰ *Briefwechsel XIV*, S. 21; vgl. Quellengeschichte und -bewertung, S. 205. Vgl. auch Brahms' Schreiben an Clara Schumann vom 25. Juni: „Gestern habe [ich] [...] meine Balladen an Senff geschickt.“ (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 115 f.).

¹⁴¹ *Briefwechsel XIV*, S. 21 f.

Im August rechnete Brahms noch mit dem „Balladengeld“. ¹⁴² Doch Senff lehnte die Stücke schließlich ab, woraufhin sich Clara Schumann im Herbst ohne Brahms' Wissen beim Verlag Breitkopf & Härtel für die *Balladen* einsetzte. So schrieb sie am 28. September an Hermann Härtel:

„[...] würden Sie nicht vielleicht wieder einmal Etwas von Brahms ediren? vielleicht die 4 Balladen, von Denen ich Ihnen Zwei spielte? er weiß nichts von meiner Anfrage, ich weiß aber, daß er sie gern herausgäbe, und hörte ihn früher äußern, daß er sie für 8 Louis d'or zu überlassen denke. [...]“ ¹⁴³

Der Verleger muss sich positiv geäußert haben, denn Brahms spielte darauf in einem am 24. Oktober in Leipzig eingegangenen Brief an Hermann Härtel an und schickte bereits ein Manuskript mit. ¹⁴⁴ Einen Tag nach Erhalt der Sendung gab der Verlag die Zusage zum Druck; ¹⁴⁵ die Verlagszession unterschrieb Brahms am 27. Oktober. ¹⁴⁶ Die Drucklegung nahm allerdings eine längere Zeit in Anspruch. So erschien der Erstdruck der *Balladen*, dessen Auflage 250 Stück betrug, ¹⁴⁷ erst Ende Februar 1856. ¹⁴⁸ Das Honorar von 8 Louisdor hatte Brahms dagegen bereits am 31. Oktober 1855 erhalten. ¹⁴⁹

Walzer opus 39

Fassung für Klavier zu zwei Händen sowie erleichterte Fassung für Klavier zu zwei Händen

Entstehung und Publikation

Die sechzehn *Walzer op. 39* erschienen zuerst 1866 in der Fassung für ein Klavier zu vier Händen, worauf 1867 die Fassung für Klavier zu zwei Händen sowie die erleichterte Fassung für Klavier zu zwei Händen folgten. Laut seinem eigenhändigen Werkverzeichnis komponierte Brahms die *Walzer* im Januar 1865 in Wien. ¹⁵⁰ Jedoch soll er sich bereits in Detmold, wo er jeweils in etwa das letzte Viertel der Jahre 1857–1859 verbrachte, mit den *Walzern* beschäftigt und „einige der Walzertemen“ gespielt haben. Dies überlieferte Carl von Meysenbug, ein Neffe von Brahms' Klavierschülerin Laura von Meysenbug, der sich mit Brahms nach eigener Aussage „schon im Herbst 1856 in Düsseldorf“ angefreundet hatte. ¹⁵¹ Diese Überlieferung steht nicht zwangsläufig im Widerspruch zu Brahms' Angabe im eigenhändigen Werkverzeichnis. ¹⁵² Denkbar wäre, dass Brahms schon zu einem relativ frühen Zeitpunkt zumindest einige der *Walzer* konzipiert hatte und in einer mehr oder weniger festgelegten Version für Klavier solo auch spielte. Im Januar 1865 dürfte er die *Walzer* schließlich im Detail ausgearbeitet und die Fassung für ein Klavier zu vier Händen niedergeschrieben haben. Ein erster Hinweis auf eine Niederschrift der vierhändigen Fassung liegt aus der Zeit von Anfang Februar 1865 vor: Am 2. Februar übermittelte Elise Schumann ein Autograph dieser Fassung, welches Brahms ihr geschickt hatte, zur Abschrift an Hermann Levi nach Karlsruhe. ¹⁵³

Es erscheint dabei nicht sinnvoll, die vermutlich frühere Version für Klavier solo, die möglicherweise nur Teile der *Walzer* betraf und die nicht handschriftlich überliefert ist, mit der später erschienenen Fassung für Klavier zu zwei Händen zu identifizieren. ¹⁵⁴ Gegen eine solche Deutung spricht nicht zuletzt die überlieferte Entstehungs- und Publikationsgeschichte der zweihändigen Fassungen. Wie verschiedene briefliche Aussagen von Brahms zeigen, entstanden die beiden zweihändigen Fassungen erst, nachdem die Fassung für ein Klavier zu vier Händen publiziert worden war und der Schweizer Verleger Jakob Melchior Rieter-Biedermann mit einer entsprechenden Bitte an ihn herangetreten war: Bereits am 15. April 1866, als Brahms die abschriftliche Stichvorlage der Fassung für ein Klavier zu vier Händen an den Verleger schickte, betonte er: „Ich behalte mir durchaus ein 2 händiges Arrangement der ‚Walzer‘ vor, denn das wird wohl anders ausschauen als diese.“ ¹⁵⁵ Nachdem die Fassung für ein Klavier zu vier Händen offenbar in der ersten Augushälfte 1866 im Druck er-

¹⁴² *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 123–125, hier S. 124 (Brahms' Schreiben an Clara Schumann vom 14. August 1855).

¹⁴³ *Schumann-Härtel/Schöne Briefe*, S. 148–150, hier 149f.

¹⁴⁴ *Briefwechsel XIV*, S. 22f. Brahms' Schreiben ist lediglich auf „Oct. 1855.“ datiert. Aus der Briefeingangsnotiz des Verlages (*D-DS*) geht jedoch hervor, dass es am 24. Oktober in Leipzig eintraf.

¹⁴⁵ *Briefwechsel XIV*, S. 23.

¹⁴⁶ Originaldokument in *D-DS*.

¹⁴⁷ *D-LEsta*, Archiv Breitkopf & Härtel 21081, Signatur: 6465. Siehe die Einleitung zum *Scherzo op. 4*, S. XVI mit Anmerkung 79.

¹⁴⁸ In Brahms' eigenhändigem Werkverzeichnis ist zwar vermerkt, die Stücke seien im „März 1856“ erschienen (*Orel*, S. 531). Doch war dies offenbar dadurch bedingt, dass er die vom Verlag am 29. Februar abgesandten Belegexemplare erst im März erhielt (*Briefwechsel XIV*, S. 23; *Schmitz, Breitkopf & Härtel*, S. 112). Die erste nachweisbare Verlagsanzeige führt die *Balladen* am 6. März unter den „Novitäten der letzten Woche“ auf (*Signale*, Jg. 14, Nr. 12 [6. März 1856], S. 140). Im Laufe des März erschienen noch weitere Anzeigen: *Signale*, Jg. 14, Nr. 13 (13. März), S. 158; *NZfM*, Bd. 44, Teil I, Nr. 13 (21. März 1856), S. 144. Clara Schumann erbat sich am 28. März ein Exemplar vom Verlag (*Schumann-Härtel/Schöne Briefe*, S. 158).

¹⁴⁹ Siehe Brahms' Schreiben an Clara Schumann vom 1. November 1855, in dem er ihr mitteilte: „Das Geld von Härtels ist gestern gekommen.“ (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. [141–]142).

¹⁵⁰ *Orel*, S. 536.

¹⁵¹ Carl von Meysenbug: *Aus Johannes Brahms' Jugendtagen*, in: *Neues Wiener Tagblatt*, Jg. 36, Nr. 91–92 (3.–4. April 1902), jeweils S. 1–3, hier Nr. 91, S. 1. Insbesondere bemerkte er: „Welche seiner Werke Brahms in Detmold komponiert hatte, weiß ich nicht anzugeben. Er liebte es nicht, Anderen Einblicke in sein Schaffen zu gewähren, so oft man ihn auch beim Notenschreiben fand. Doch kann ich mich genau erinnern, daß Brahms unter Anderem schon damals die später als op. 39 erschienenen [...] ‚Walzer‘ beschäftigten [...]. Brahms spielte nämlich eines Tages in meiner Gegenwart einige der Walzertemen, von denen mir insbesondere die Melodie der Nummer 8 sehr gefiel und im Gedächtnis blieb. [...]“ (ebenda, Nr. 92, S. 1).

¹⁵² Vgl. dagegen etwa David Brodbeck: *Brahms as editor and composer: his two editions of Ländler by Schubert and his first two cycles of Waltzes, opera 39 and 52*, Diss. University of Pennsylvania 1984, masch., S. 137.

¹⁵³ *Kalbeck III/1*, S. 195; *Briefwechsel VII*, S. 19–23, hier S. 22.

¹⁵⁴ Vgl. dagegen Marina Caracciolo: *Brahms e il walzer. Storia e lettura critica*, Lucca 2004, S. 32.

¹⁵⁵ *Briefwechsel XIV*, S. (125–)126.

schienen war,¹⁵⁶ muss Rieter-Biedermann gegen Ende Januar oder Anfang Februar des Folgejahres in einem (verschollenen) Schreiben an Brahms die Möglichkeit einer zweihändigen Bearbeitung der *Walzer* durch Brahms selbst oder einen anderen Musiker erwogen haben.¹⁵⁷ Dabei standen nicht zuletzt die finanziellen Interessen des Verlages, der mit den Stücken ein „gute[s] Geschäft“ machte,¹⁵⁸ im Vordergrund. Brahms antwortete am 7. Februar 1867 zunächst ungehalten:

„Am liebsten schickte ich ein lautes Donnerwetter in den friedlichen Schanzengarten über die verfluchten Arrangements und sagte: holt sie Euch, wo Ihr wollt, und hole sie und Euch der Teufel. Aber schließlich, ehe Sie dann mitsammen die Höllenfahrt antreten, kommt Ihr doch zu mir, und ich habe mit Eurer Toilette mehr Mühe und Ärger, als wenn ich sie gleich selbst mache. [...] Das verfluchte Arrangement! Es wäre viel besser, Sie hätten gewartet, bis ich oder ein anderer gelegentlich welche mehr ‚frei bearbeitet‘ gemacht hätte. Warten Sie mit der Herausgabe! Vierhändig mögen sie ganz amüsant sein, aber 2 händig verdirbt’s den Effekt.“

Doch mit ironischem Unterton gestand er dem Verleger zugleich zu:

Also: ich setze Ihnen die ‚Walzer‘ für 2 ordentliche Hände d. h. mehr ‚brillant‘ als ‚facile‘ – halte es aber durchaus für geraten, wenn Sie mit der Herausgabe warten! Gewiß es ist durchaus und in jeder Hinsicht praktisch. Eine Kinderausgabe würde ich Ihnen außerdem sehr billig liefern, aber da müßte denn natürlich auf dem Titel stehen Marcks, [E. D.] Wagner, Oesten oder was sonst.¹⁵⁹ Für das ordinäre Arrangement, das ich schnellstens liefern wollte und langsamst zu drucken bitte, wünschte ich 10 Napoleons.¹⁶⁰

Schon kurz darauf dürfte Brahms mit der Arbeit an den zweihändigen Fassungen begonnen haben. Denn einige Tage später, am 12. Februar, bestätigte er Rieter-Biedermann, er würde „von den ‚Walzern‘ ganz treffliche Ausgaben zu 2 Händen liefern und zwar am besten und liebsten 2, eine für vernünftige Hände und eine – vielleicht für die schöneren.“ Und er betonte: „Eigentlich schwer ist keine!¹⁶¹ [...] Beide sind sehr selbständig – auch in den Tonarten etc. verschieden,¹⁶² und von allem habe ich mehr Mühe als vom Original, es für andre als meine Finger zu schreiben.“¹⁶³ Dass er die „Ausgaben zu 2 Händen“ nicht als Ersatz für die vierhändige Werkgestalt, sondern als eigenständige Fassungen ansah, belegt nicht nur diese Aussage, sondern auch sein Hinweis gegenüber dem Verleger im gleichen Schreiben: „Sie können die ‚Walzer‘ als 2 händiges Originalwerk herausgeben; unten wird gesetzt: Erleichterte Ausgabe – Tal.[er] – S[ilber]gr.[oschen]“.¹⁶⁴ Entsprechend versicherte er sich am 20. März: „Das Wort Arrangement kommt wohl nicht auf den Titel? Ich denke einfach: Walzer für Pianoforte zu 2 Händen und dann unten: erleichterte oder leichte Ausgabe.“¹⁶⁵

Durch seine Arbeit an den zweihändigen Fassungen ließ Brahms sich offenbar anregen, die *Walzer* gelegentlich als Solist in öffentlichen Konzerten zu spielen. So schrieb er Rieter-Biedermann am Dienstag, den 12. Februar 1867: „Am Sonntag fange ich wahrscheinlich an, Konzerte zu geben (in Graz)¹⁶⁶ und ich bin Ihnen ordentlich dankbar für den Anstoß; ich denke, für die Programme die praktischsten Nummern dadurch zu haben.“¹⁶⁷ Belegt ist in der Tat, dass Brahms bereits wenig später, am 22. Februar in Graz und am 25. Februar in Klagenfurt, als Solist Walzer spielte.¹⁶⁸ An Rieter-Bie-

¹⁵⁶ Im *BraWV* ist sowohl August (S. 150) als auch September (S. 151) als Erscheinungsmonat angegeben. Rezensiert wurden die *Walzer* in der vierhändigen Fassung jedoch bereits am 15. August 1866 (ebenda, S. 265). Die erste ermittelte Verlagsanzeige mit dem Hinweis, die „Walzer für das Pianoforte zu vier Händen von Johannes Brahms. Op. 39.“ seien „soeben erschienen“ (*AmZ*, Jg. 1, Nr. 23 [6. Juni 1866], S. 188), war hingegen verfrüht. Eine ausführliche Darstellung der Entstehungs- und Publikationsgeschichte der Fassung für ein Klavier zu vier Händen erfolgt im Band „Werke für Klavier zu vier Händen, I“ (Serie III, Band 2). Vgl. auch Margit L. McCorkle: *Die „Hanslick“-Walzer, Opus 39*, in: *Brahms-Kongress Wien 1983. Kongreßbericht*, hrsg. von Susanne Antonicek und Otto Biba, Tutzing 1988, S. 379–386.

¹⁵⁷ Bereits Selmar Bagge hatte in einer Rezension empfohlen: „Eine Ausgabe für zwei Hände, und vielleicht sogar eine geist- und farbenreiche Instrumentierung für Orchester möchten wünschenswerth erscheinen.“ (*AmZ*, Jg. 1, Nr. 37 [12. September 1866], S. [293–]296).

¹⁵⁸ *Schumann-Brahms Briefe I*, S. (548–)550 (Clara Schumanns Schreiben an Brahms vom 30. Dezember 1866).

¹⁵⁹ Aufzählung bekannter Verfasser (teilweise pseudonym) von Potpourris und leichten Klavierarrangements (die geklammerte Angabe stammt vom Herausgeber Wilhelm Altmann). Brahms hatte selbst in seiner Jugendzeit unter dem Sammelpseudonym G. W. Marks publiziert (siehe u. a. *Kalbeck III*, S. 57 f.).

¹⁶⁰ *Briefwechsel XIV*, S. 139–141, hier S. 139 f. Der Verleger muss im Zusammenhang mit der bevorstehenden Pariser Weltausstellung (April bis Anfang November 1867) auch eine Orchesterbearbeitung angesprochen haben, worauf Brahms im gleichen sowie im folgenden Schreiben vom 12. Februar zurückhaltend antwortete (ebenda, S. 140, 142).

¹⁶¹ Ähnlich schrieb Brahms dem Verleger am 8. März 1867 hinsichtlich der beiden geplanten „Ausgaben“: „Die schwere ist nicht schwer, und die leichte wirklich leicht. Sie können sich darauf verlassen, daß beide höchst praktisch sind.“ (ebenda, S. 143 [f.]).

¹⁶² Tonarten-Unterschiede kommen bei fünf *Walzern* vor: Nr. 6 steht in der erleichterten Fassung für Klavier zu zwei Händen in C- statt in Cis-Dur. Darüber hinaus weichen Nr. 13–16 in der Fassung für Klavier zu zwei Händen mit den Tonarten H-Dur – gis-Moll – As-Dur – cis-Moll sowohl von der erleichterten Fassung für Klavier zu zwei Händen als auch von der Fassung für ein Klavier zu vier Händen ab (dort jeweils C-Dur – a-Moll – A-Dur – d-Moll). Im Fall von Nr. 14 und 15 übernahm Brahms die Tonarten gis-Moll und As-Dur auch für die Fassung für zwei Klaviere zu vier Händen.

¹⁶³ Die erwähnte „Mühe“ lässt sich mit dem wenig späteren Fall der *Ungarischen Tänze* WoO 1 Nr. 1–10 vergleichen, die Brahms ebenfalls zunächst in einer Fassung für ein Klavier zu vier Händen publizierte (1869). Die 1872 erschienene zweihändige Fassung stellte er unwillig auf Drängen seines Verlegers Fritz Simrock her und bekannte diesem gegenüber am 3. Februar 1872: „Was man so lange und wild bloß gespielt hat, ist unpraktisch aufzuschreiben [...]“ (*Briefwechsel IX*, S. 114 [f.]). Siehe hierzu ausführlich *JBG, Klavierwerke ohne Opuszahl*, S. [XIII]–XVIII, 173–180.

¹⁶⁴ *Briefwechsel XIV*, S. 141 f.

¹⁶⁵ Ebenda, S. 145 (f.). Vgl. auch sein Schreiben vom 8. März 1867, S. 143 f.

¹⁶⁶ Vgl. *Hofmann, Chronologie*, S. 92 ff.

¹⁶⁷ *Briefwechsel XIV*, S. 141 (f.).

¹⁶⁸ *Hofmann, Chronologie*, S. 93 f.

dermann schrieb er entsprechend am 8. März: „Die Zeitungen liegen nicht für Herrn Bagge bei! Sie sollen nur sehen, daß ich die ‚Walzer‘ spiele, und daß sie beliebt.“¹⁶⁹ In Konzerten, die er in der folgenden Zeit gemeinsam mit Julius Stockhausen veranstaltete, trug er ebenfalls Walzer für Soloklavier vor.¹⁷⁰ Auch Clara Schumann setzte gelegentlich zweihändige *Walzer op. 39* auf ihre Programme.¹⁷¹ Welche Walzer gespielt wurden und ob es sich immer um Brahms'sche Walzer handelte, ist jedoch nicht eindeutig zu ermitteln, da konkrete Angaben in aller Regel fehlen. Die *Walzer op. 39* dürften darüber hinaus vielfach in privatem Rahmen gespielt worden sein.¹⁷²

Im Zuge seiner Arbeit an den beiden zweihändigen Fassungen fertigte Brahms bis ca. Anfang März 1867 auch eine Fassung für zwei Klaviere zu vier Händen an, die offenbar eine Auswahl der Walzer betraf und am 17. März durch die Schwestern Seraphine Tausig, geb. Vrabély, und Stephanie Vrabély in einem Konzert des Männergesangsvereins im Wiener Redoutensaal aufgeführt wurde.¹⁷³ Darüber informierte Brahms den Verleger Rieter-Biedermann am 8. März: „Nächsten Sonntag werden sie [= die *Walzer*] vermutlich von den Schwestern Tausig und Vrabely im Redoutensaal auf 2 Klavieren gespielt; ich habe sie expreß für die hübschen [Schwestern] gesetzt.“¹⁷⁴ Kurz nach der Aufführung bat Brahms seinen Vater: „Grüße doch Herrn Marxsen [...], ich schreibe ihm bald [...]. Sage ihm, daß meine Walzer 2 und 4händig erscheinen, kürzlich im Redoutensaal auf zwei Klavieren gespielt sind und mir auch passabel bezahlt sind.“¹⁷⁵ Zur Publikation sah Brahms diese Fassung jedoch nicht vor; erst nach seinem Tod erschienen 1897 fünf *Walzer* in dieser Fassung im Druck (Nr. 1, 2, 11, 14–15).¹⁷⁶

Die (abschriftliche) Stichvorlage der regulären Fassung für Klavier zu zwei Händen sandte Brahms offenbar am Freitag, dem 8. März, zusammen mit der schon zuvor angekündigten Stichvorlage der *Fünf Lieder für Männerchor op. 41* an Rieter-Biedermann. So schrieb er:

„Der Kopist bringt mir eben von den ‚Walzern‘ die – brillante Ausgabe, die übrigens von jedem Mädcl zu bewältigen ist. Fräulein Ida braucht gar nicht auf die leichte Ausgabe zu warten. Ich schicke Ihnen die am Montag. Ferner lege ich die ‚Chöre‘ bei, deren baldige Herausgabe ich empfehle!“

Und er bekräftigte gegen Ende des Schreibens: „Die Kinder-Ausgabe kommt in den nächsten Tagen.“¹⁷⁷ Demnach dürfte er dem Verleger die entsprechende Stichvorlage der erleichterten Fassung kurz darauf geschickt haben. Zugleich betonte Brahms, dass auch Eduard Hanslick, der Widmungsträger der vierhändigen Fassung, wieder auf der Titelseite vermerkt werden solle: „Vergessen Sie nicht den Dr. Hanslick auf dem Titel; der hat schon eine wahre Angst, daß ich für die neuen Ausgaben ein paar hübsche Mädchen ausgesucht habe.“¹⁷⁸ Am 6. April reagierte Brahms auf einen Titellentwurf, indem er bestätigte: „Der Titel zu den ‚Walzern‘ ist so recht.“¹⁷⁹ Dann hörte er jedoch offenbar nichts mehr,

denn er fragte am 22. Mai: „Von meinen ‚Walzern‘ sehe ich doch eine Revision?“¹⁸⁰ Wann er die erbetene Korrektur las, ist nicht belegt. Auch über den Verlauf der Drucklegung ist nichts bekannt. Erst am 10. November bestätigte er dem Verleger, dass seine Belegexemplare angekommen seien: „Die ‚Walzer‘ und ‚Chöre‘ [op. 41] habe ich erhalten und danke sehr, wünsche auch viel Vergnügen.“¹⁸¹ Vermutlich waren die zweihändigen Fassungen der *Walzer* jedoch schon Ende Oktober 1867 erschienen.¹⁸² Denn am 11. Oktober kündigte Brahms sei-

¹⁶⁹ *Briefwechsel XIV*, S. 143 (f.).

¹⁷⁰ 25. Juli 1868, Bad Neuenahr; 15. November 1868, Hamburg; 15. März 1869, Budapest (*Hofmann, Chronologie*, S. 111, 114; vgl. *Kalbeck III/1*, S. 272 f.).

¹⁷¹ *Hofmann, Chronologie*, S. 114 f.; *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 638–640; siehe auch *Litzmann III*, S. 255.

¹⁷² Siehe etwa einen Bericht Eugenie Schumanns über Brahms' Spiel der *Walzer* in Baden-Baden (*Schumann E., Erinnerungen*, S. 191 f.). Inwieweit sich ein Bericht Wilhelm Joseph von Wasielewskis auf die *Walzer op. 39* beziehen lässt, ist unklar: „Einstmals trat er [= Brahms] gelegentlich eines Spazierganges mit mir in ein Pianofortemagazin ein, setzte sich, gut aufgelegt, an eines der Instrumente und extemporirte mit bewundernswerter Schlagfertigkeit ohne Unterbrechung einen Walzer nach dem andern, worüber wohl eine volle Stunde verfloß.“ Wasielewski überlieferte hier vermutlich eine Episode von Brahms' Aufenthalt in Bonn im Sommer 1868 (Wilhelm Joseph von Wasielewski: *Aus siebzig Jahren. Lebenserinnerungen*, Stuttgart und Leipzig 1897, S. 246).

¹⁷³ Siehe das von einem Vertreter Eduard Hanslicks verfasste Feuilleton der *Neuen Freien Presse. Morgenblatt* vom 20. März 1867; vgl. *Wiener Zeitung*, 18. März 1867, S. 848. Seraphine Tausig war mit dem Pianisten und Komponisten Carl Tausig verheiratet, ihre Schwester Stephanie Vrabély, spätere Gräfin Wurmbrand, erhielt zeitweilig bei Brahms Klavierunterricht (*Kalbeck III/1*, S. 114; vgl. Johannes Behr: *Brahms als Lehrer und Gutachter*, in: *Brahms Handbuch*, S. 88) und hatte sich am 10. März 1867 erstmals in Wien als Pianistin und Schülerin Carl Tausigs präsentiert (*Wiener Zeitung*, 13. März 1867, S. 779; *AmZ*, Jg. 2, Nr. 19 [8. Mai 1867], S. 154).

¹⁷⁴ *Briefwechsel XIV*, S. 143 (f.); vgl. *BraWV*, S. 144.

¹⁷⁵ *Briefwechsel Familie*, S. 127 (f.) (Brahms' Schreiben vom 19. März 1867).

¹⁷⁶ Zu dieser Fassung siehe Quellenbeschreibung, S. 211; Quellengeschichte, S. 214; Quellenbewertung, S. 215.

¹⁷⁷ *Briefwechsel XIV*, S. 143 f. Mit „Fräulein Ida“ ist Rieter-Biedermanns Tochter gemeint.

¹⁷⁸ Ebenda, S. (143–)144. Hier findet sich eine ähnliche Anspielung wie in Brahms' Schreiben an Hanslick vom April des Vorjahres, in dem er den Freund über die Widmung der vierhändigen Fassung unterrichtet hatte: „Soeben den Titel zu vierhändigen Walzern schreibend, die nächstens erscheinen sollen, kam mir ganz wie von selbst dein Name mit hinein. Ich weiß nicht, ich dachte an Wien, an die schönen Mädchen, mit denen du vierhändig spielst, an dich selbst, den Liebhaber von derlei, den guten Freund und was nicht. [...]“ (Christiane Wiesenfeldt: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Eduard Hanslick*, in: *Brahms, Musik und Musikforschung*, S. 275–348, hier S. 283).

¹⁷⁹ *Briefwechsel XIV*, S. 146 (f.).

¹⁸⁰ Ebenda, S. (147–)148.

¹⁸¹ Ebenda, S. 150 (f.). Die erste ermittelte Verlagsanzeige war kurz zuvor am 6. November 1867 erschienen: „Neue Musikalien im Verlage von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur“, in: *AmZ*, Jg. 2, Nr. 45 (6. November 1867), S. 364. Eine am 8. November erschienene identische Anzeige ist auf den 1. November datiert (*NZfM*, Bd. 63, Teil 2, Nr. 46 [8. November 1867], S. 412).

¹⁸² Im *BraWV* (S. 140, 142 f.) ist dagegen als Erscheinungsmonat November 1867 angegeben. Dafür, dass Brahms die „2hdg. Ausgabe [...] schon im August in Händen“ gehabt habe (*Orel*, S. 536), gibt es keine Belege.

nem Vater an: „[...] ich warte schon lange auf Noten, die ich Marxsen schicken muß [...] Ich denke, die Noten für Herrn Marxsen müssen sehr bald kommen, da schreibe ich ein Wort wieder mit.“¹⁸³ Und gegen Ende Oktober schrieb er: „Lieber Vater, beifolgend: Noten und Billett für Herrn Marxsen [...]“.¹⁸⁴ Am 18. März 1867 hatte Brahms das Honorar¹⁸⁵ erhalten und am 20. März die Verlagszessionen für die zweihändigen *Walzer* und die *Lieder für Männerchor op. 41* an Rieter-Biedermann zurückgeschickt.¹⁸⁶

Acht Klavierstücke opus 76

Entstehung

Die *Klavierstücke op. 76* komponierte Brahms weitgehend zu Beginn seines Pörttschacher Sommeraufenthaltes 1878.¹⁸⁷ Im Juni scheinen die Stücke zumindest vorläufig fertig gewesen zu sein, da er sie in diesem Monat bereits in seinem Taschenkalender vermerkte.¹⁸⁸ Die dort notierte Abfolge (Nr. 5, 2, 1, 6–8, 3–4) deutet zugleich auf eine ursprünglich geplante, von der Druckfassung abweichende Reihenfolge der Stücke hin.¹⁸⁹ Das *Capriccio fis-Moll op. 76 Nr. 1* entstand bereits spätestens im Frühherbst 1871, da Brahms der Freundin Clara Schumann zu ihrem Hochzeitstag am 12. September

1871 ein Autograph mit einer frühen Version des Stückes übermittelte.¹⁹⁰ Dass es früher entstand als die anderen Stücke, suggeriert auch die Einklammerung der entsprechenden Tonart im Taschenkalender.¹⁹¹ Vermutungen darüber, dass andere Stücke der Sammlung ebenfalls früher entstanden seien als 1878, insbesondere die *Intermezzi As-Dur op. 76 Nr. 3* und *B-Dur op. 76 Nr. 4*, bleiben jedoch spekulativ.¹⁹² Durchaus bedenkenswert ist dagegen Kalbecks Annahme, dass Brahms zur Komposition der *Klavierstücke* teilweise durch seine editorische und organisatorische Tätigkeit im Zusammenhang mit verschiedenen im Entstehen begriffenen Gesamtausgaben (insbesondere mit der Chopin- und Schumann-Gesamtausgabe) angeregt worden sein könnte.¹⁹³

Wie sich der Korrespondenz zwischen Brahms und dem Chirurgen Theodor Billroth von Anfang Juli 1878 entnehmen lässt, ließ Brahms die Stücke relativ bald in Wien abschreiben. Spätestens am 12. Juli beendete der Kopist Hlavacek seine Arbeit.¹⁹⁴ In diesem Zusammenhang lernte auch Billroth die *Klavierstücke* kennen. Nachdem dieser einen Großteil der Kompositionen gesehen hatte, schrieb er am 9. Juli an Brahms: „[...] ich hoffe, daß Du die Stücke bald drucken läßt; sie stehen alle so sicher da, daß Korrekturen nicht wohl denkbar sind. [...]“¹⁹⁵ Gleichwohl nahm Brahms bis zur Druck-

¹⁸³ *Briefwechsel Familie*, S. 139 f.

¹⁸⁴ Ebenda, S. 140. Auf dem Briefmanuskript (*D-Hs*) befindet sich ein Empfangsvermerk mit dem Datum vom 29. Oktober.

¹⁸⁵ In seinem Taschenkalender (*A-Wst*) vermerkte Brahms im März 1867 den Erhalt von „600 Frs [= Franken bzw. Francs] von Rieter“, was 30 Napoleondor entsprach. Hatte Brahms am 7. Februar noch „10 Napoleons“ für „das ordinäre Arrangement“ gefordert (*Briefwechsel XIV*, S. 139–141, hier S. 140), betonte er am 12. Februar gegenüber Rieter-Biedermann: „Sie können die ‚Walzer‘ als 2 händiges Originalwerk herausgeben [...]. Deshalb jedoch möchte ich sie durchaus auch wie ein Originalwerk bezahlt haben. Die Hälfte müßten Sie einem andern auch geben. Also für das vernünftige Arrangement durchaus 20 Napoleons – für das 2te würde ich mir einen geringern Preis gefallen lassen, wenn Sie meinem Wort nicht trauen, daß beide [Fassungen] sehr gut und käuflich werden. [...] Ich hoffe, Sie finden dies alles in Ordnung und angemessen.“ (ebenda, S. 141 f.). Die im Taschenkalender vermerkte Summe dürfte sich dabei auf die *Walzer* und die *Lieder für Männerchor op. 41* beziehen, die Brahms am 8. März an den Verlag geschickt hatte, wenngleich sich dies nicht konkret belegen lässt. Für die Lieder hatte er am 17. Januar „12 Napoleons oder auch 10 von der Sorte“ gefordert (ebenda, S. 143 [f.]; [137–] 139); dass er hierfür schließlich 10 erhielt, zeigt sein Eintrag im eigenhändigen Werkverzeichnis (*A-Wst*). Für die beiden Fassungen der *Walzer* dürfte er demnach insgesamt 20 Napoleondor erhalten haben.

¹⁸⁶ Am 20. März schrieb er dem Verleger: „Und jetzt vergesse ich bald das schöne Gold, das mich am Morgen nach meinem lustigen Konzert [vom 17. März 1867 in Wien] noch im Bett überraschte! Ich lege die Zessionen nebst meinem Dank bei.“ (*Briefwechsel XIV*, S. 145 [f.]).

¹⁸⁷ *Orel*, S. 541: „(Sommer 78, Pörttschach)“.

¹⁸⁸ Original in *A-Wst*. Brahms notierte darin: „Clavierstücke Cism.[oll] Hm.[oll] (Fism[oll]) / Adur 2/4 am.[oll] C Cdur 6/4 / Asdur C Bdur 2/4“.

¹⁸⁹ Siehe auch Quellengeschichte und -bewertung, S. 220. Diese mutmaßlich ursprüngliche Reihenfolge wird darüber hinaus teilweise von Clara Schumanns Schreiben vom 7. November 1878 bestätigt, in welchem sie alle Stücke erwähnte (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 157–160). Über die Tonarten sind sechs der Stücke zu identifizieren: *Capriccio fis-Moll op. 76 Nr. 1*, *Intermezzo As-Dur op. 76 Nr. 3*, *Intermezzo*

B-Dur op. 76 Nr. 4, *Intermezzo A-Dur op. 76 Nr. 6*, *Intermezzo a-Moll op. 76 Nr. 7* (im Druck als „Nr. 4“ bezeichnet, recte evtl.: 5, vgl. den Taschenkalender-Eintrag) sowie *Capriccio C-Dur op. 76 Nr. 8*. Die beiden weiteren Stücke sind lediglich nummeriert: Dabei dürfte das „erste“ Stück mit „Rückungen im Takt“ das betont chromatische *Capriccio cis-Moll op. 76 Nr. 5* bezeichnen, während dann mit „Nr. 2“ das *Capriccio h-Moll op. 76 Nr. 2* gemeint gewesen sein muss.

¹⁹⁰ In der erhaltenen Korrespondenz ging Clara Schumann erst am 6. Juli 1877 rückblickend auf das Stück ein (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 115; *Litzmann III*, S. 356). Da sie sich ebenso wie Brahms im Herbst 1871 in Baden-Baden aufhielt (*Hofmann, Zeittafel*, S. 106; Renate und Kurt Hofmann: *Johannes Brahms in Baden-Baden*, Baden-Baden 1996, S. 75, 87–89), dürfte sie sich mit dem Freund zunächst mündlich über das Stück ausgetauscht haben.

¹⁹¹ Siehe oben Anmerkung 188.

¹⁹² *Kalbeck III/1*, S. 159, 193 ff.; vgl. zusammenfassend *BraWV*, S. 322.

¹⁹³ *Kalbeck III/1*, 193–195. Siehe zu diesen Tätigkeiten zusammenfassend *Schmitz, Breithopf & Härtel*, S. 191 ff. Außerdem zu nennen ist Brahms' 1869/1871 erschienene, weitgehend nominelle Ausgabe von Couperins *Pièces de clavecin, Livres I/III* (Denkmäler der Tonkunst, Folge IV, Bd. 1). Siehe hierzu Elaine Kelly: *An Unexpected Champion of François Couperin: Johannes Brahms and the „Pièces de clavecin“*, in: *Music and Letters*, Bd. 85, Nr. 4 (November 2004), S. 576–601; Hans Joachim Marx: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Friedrich Chrysander*, in: *Brahms, Musik und Musikforschung*, S. 221–274, insbesondere S. 230–232 (Chrysanders Schreiben an Brahms von ca. Mitte 1869 sowie vom 16. Dezember 1869).

¹⁹⁴ Brahms erwähnte die Arbeit des Kopisten in zwei Schreiben von ca. Anfang Juli 1878 (*Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 267 f.), Billroth antwortete am 9. und 12. Juli (ebenda, S. 269 f., 273 f.). Siehe auch Quellengeschichte und -bewertung, S. 220. Andere Schreibweisen des Kopistennamens: Hlawacek (so in Brahms' *Adressen-Buch* in *D-LÜbi*), Hlawacek, Hlavacek.

¹⁹⁵ *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. (269–)270. In dem Schreiben ging Billroth auf alle Stücke ein außer auf Nr. 3 und 4. Diese „beiden graziösen neuen Klavierstücke“ erwähnte er in seinem Schreiben vom 12. Juli (ebenda, S. 273 [f.], siehe auch unten, S. XXV mit Anmerkung 206).

legung noch Änderungen vor.¹⁹⁶ Ende Juli erwähnte er die *Klavierstücke* auch gegenüber Theodor Wilhelm Engelmann, den er zusammen mit dessen Frau Emma nach Pörttschach einlud, „wo die niedlichsten Blumen wachsen u.[nd] die lieblichsten Clavierstücke für die zierlichsten Finger.“ Ein Besuch des Ehepaars kam jedoch nicht zustande.¹⁹⁷ Hingegen fuhr Brahms Ende Juli zu Clara und Marie Schumann nach Wildbad Gastein¹⁹⁸ und traf sich in der ersten Augushälfte in Pörttschach sowie in der ersten Septemberhälfte in Arnoldstein auch mit dem Ehepaar von Herzogenberg.¹⁹⁹ Bei diesen Gelegenheiten tauschte er sich mit den Freunden auch über die *Klavierstücke* aus.²⁰⁰ Zwischenzeitlich erwog er offenbar, das *Capriccio C-Dur op. 76 Nr. 8* auszusondern, da Clara Schumann am 7. November auf ein verschollenes Schreiben von Brahms antwortete: „Ein Liebling von mir ist auch das Cdur, und Du willst es weglassen? Warum das gerade? Soll eines weggelassen sein, so bin ich mehr für das in Adur [= *Intermezzo A-Dur op. 76 Nr. 6*], wo der Mittelsatz zwar reizend, aber sehr Chopinsch, aber das erste für Brahms zu unbedeutend ist – verzeihe!“²⁰¹ Von der moderaten Kritik, die Clara Schumann in demselben Schreiben vor allem am *Capriccio fis-Moll op. 76 Nr. 1* in seiner späteren Gestalt,²⁰² am *Intermezzo As-Dur op. 76 Nr. 3*, am *Capriccio cis-Moll op. 76 Nr. 5*²⁰³ und – trotz ihres Einsatzes für das Stück – am *Capriccio C-Dur op. 76 Nr. 8* übte,²⁰⁴ ließ sich Brahms nicht beeinflussen. Wann er die Reihenfolge der Druckfassung herstellte, ist nicht zu rekonstruieren.

Frühe Aufführungen und Rezeption

Der früheste überlieferte Kommentar zu den *Klavierstücken op. 76* stammt von Theodor Billroth. Kurz nachdem Billroth Anfang Juli 1878 die meisten Stücke

kennengelernt hatte, äußerte er sich über die neuen Kompositionen sehr positiv und stellte insbesondere für die *Intermezzi A-Dur op. 76 Nr. 6* und *a-Moll op. 76 Nr. 7* einen Bezug zu Robert Schumann heraus:

„Für Deine neuen Klavierstücke kann ich Dir schon jetzt im Namen aller Deiner klavierspielenden Freunde, deren Zahl wohl durch die Freundinnen noch verdreifacht wird, herzlichsten Dank sagen. Es sind prächtige Stücke, schön und interessant zu spielen; sie liegen zugleich für jeden, der ein bißchen an Schumannsche und Chopinsche Technik gewöhnt ist, so bequem in der Hand, daß es ein Vergnügen ist, daran zu üben. Ich wüßte wahrlich nicht, welchem oder welchen ich den Vorzug geben sollte. Die Sätze in Cis-Moll, Fis-Moll und C-Dur haben einen ernsten Etudencharakter und wachsen mächtig bis zum Schluß; sie klingen auf einem guten Flügel sehr mächtig, zumal der in Fis- und Cis-Moll. Das Allegretto in H-Moll ist von allerliebster Grazie und spielender Anmut, neckisch, humoristisch. Das Motiv des ‚sanft bewegten‘ A-Dur-Satzes ist eines von jenen, von welchen man noch im Traum verfolgt wird; dieser Satz wie auch das folgende schwärmerische A-Moll-Stück haben einen fast absichtlich erscheinenden Schumannschen Charakter; sie erscheinen wie eine fast verkörperte Erinnerung an Schumanns erste Periode; die Koda des A-Dur-Stückes ist freilich wieder ein sehr deutliches ‚Brahms fecit‘. Vielleicht hast Du es so gewollt; Schumann selbst hat ja Ähnliches mit Mendelssohn gemacht.“²⁰⁵

Die „graziösen“ *Intermezzi As-Dur Nr. 3* und *B-Dur Nr. 4*, die er etwas später kennenlernte, verglich er mit Brahms' noch unpublizierten *Motette „Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen?“ op. 74 Nr. 1*, die er ebenfalls erst kurz zuvor im Autograph gesehen hatte: „Einen größeren Gegensatz [...] wird man kaum in einem Komponisten finden.“²⁰⁶

¹⁹⁶ Siehe Quellenbestand und -beschreibung, S. 216–218; Quellengeschichte und -bewertung, S. 222.

¹⁹⁷ *Briefwechsel XIII*, S. 79 f. (Brahms' Schreiben an Engelmann vom 24. Juli 1878), S. (80–)81 (Engelmanns Antwort aus Leipzig vom 10. August 1878).

¹⁹⁸ Siehe hierzu ausführlich Quellengeschichte und -bewertung, S. 220 f.

¹⁹⁹ So dankte Elisabeth von Herzogenberg in ihrem Schreiben an Brahms vom 10. August 1878 für die „guten verregneten Stunden in Ihrem Haus.“ (*Briefwechsel I*, S. 68–70, hier S. 69). Zu Brahms' Gegenbesuch im Urlaubsdomizil der Herzogenbergs siehe ebenda, S. 72 f. (Brahms' Schreiben an Heinrich von Herzogenberg vom 7. September 1878, in dem er sich für den Folgetag ankündigte), sowie S. 73–75 (Elisabeth von Herzogenbergs Schreiben an Brahms vom 12. September 1878); *Hofmann, Zeittafel*, S. 142.

²⁰⁰ In ihrem Schreiben an Brahms vom 12. September 1878, in dem sie für seinen Besuch in Arnoldstein dankte, bezog sich Elisabeth von Herzogenberg auf die Stücke Nr. 1, 2 und 7 (*Briefwechsel I*, S. 73–75, hier S. 74); im Dezember spielte sie durch ein textunterlegtes Notenbeispiel aus dem Gedächtnis auf Nr. 5 an (ebenda, S. 81 f.; siehe Quellengeschichte und -bewertung, S. 221 mit Anmerkung 151).

²⁰¹ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 157–160, hier S. 157 f.

²⁰² „Im Fismoll-Stück ist mir einiges, was Du geändert, aufgefallen.“ Die Takte 29 f. und deren Parallelstelle fand sie in der späteren Gestalt „härter“, und zum Beginn des A'-Teils (T. 52 ff.) meinte sie: „Dann gefällt mir der frühere Anhang, wo es wieder in das erste kommt und der Baß es abnimmt, besser, weil es nicht gleich vom Anfang an im Basse, auf Fis bleibt, gerade hat mich die frühere Lesart immer so sehr ent-

zückt. Aus welchem Grunde hast Du es geändert? Ich liebe auch so sehr die Verlängerung beim Wiedereintritt.“ (ebenda [S. 158 f.] mit von der entsprechenden Quelle A₁ partiell abweichendem bzw. fehlerhaftem Notenbeispiel der früheren Gestalt von T. 29 f., wobei im Druck evtl. teilweise Übertragungsfehler vorliegen [das Briefmanuskript ist verschollen]).

²⁰³ „Das erste [= Nr. 5] liebe ich stellenweise sehr, aber mit den Rückungen im Takt kann ich mich nicht befreunden, ich kann das Stück nicht genießen. [...] Im As dur bin ich für die Wiederholung des ersten Teiles, es wird klarer im Ganzen, glaube ich.“ (ebenda).

²⁰⁴ „In diesem in C hätte ich so gern beim Rückgang den ersten reizenden Anfang wieder, das ließe sich doch gewiß leicht machen? Ich liebe die ersten vier Takte nach dem Rückgang nicht, sie klingen trocken bis zu der Stelle: [Notenzitat mit dem o. Sys. von T. 42¹⁻⁵, ohne Artikulation sowie mit mutmaßlichem Druckfehler: T. 42^{1.2-2.1} mit Achteloktave f^2/f^3 statt mit Achtelfolge f^2-f^3] da wird es wieder anmutiger. Dann am Schluß, da könnte der 2. Takt: [Notenzitat mit dem o. Sys. von T. 58¹⁻⁴ und anschließendem „etc.“, ohne Artikulation und Dynamik] etc. hübscher klingen mit anderem Akkord, der darauffolgende ist so schmelzend, und dieser so trocken. Am letzten Schluß studiere ich immer, wie ihn zu spielen, daß er nicht so grell klingt, er ist geistreich, aber nach all dem Wohlklang im ganzen Stück empfindlich.“ (ebenda, S. 158).

²⁰⁵ *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 269 f.

²⁰⁶ Ebenda, S. 273 (f.) (Billroths Schreiben vom 12. Juli 1878). Vgl. allerdings Billroths spätere, generell kritische Einschätzung der Brahms'schen Klavierstücke (siehe unten S. XXXVIII).

Clara Schumann betrachtete die Stücke nicht zuletzt aus der professionellen pianistischen Perspektive und betonte, sie seien „meist recht schwer“.²⁰⁷ Bereits zuvor war sie sehr angetan vom *fis-Moll-Capriccio* in seiner frühen Gestalt, die sie schließlich der späteren Gestalt vorzog: „Es ist furchtbar schwer, aber so wundervoll, so innig und schwermütig, daß mir beim Spielen immer ganz wonnig und wehmütig ums Herz wird.“²⁰⁸ In ihrem Schreiben an Brahms vom 7. November 1878 beurteilte sie die Stücke differenziert und ausführlich, wobei sie zwar einige Aspekte kritisierte, doch auch viel Lobendes äußerte.²⁰⁹ Auch bei weiteren Freunden und Musikerkollegen fanden die Stücke großen Anklang. So schrieb etwa Ernst Rudorff am 17. März 1879 an Brahms: „Vor einigen Tagen schickte mir Simrock Ihre neu erschienenen ‚Klavierstücke‘. Sie können sich denken, mit wieviel Begierde und wieviel Genuß dieses unerwartete, auserlesene Gericht verschlungen wurde.“²¹⁰

Bereits vor der Publikation spielte Brahms die Stücke verschiedenen Freunden und Bekannten vor. Dies geschah anlässlich eines Aufenthaltes in Berlin Ende Dezember 1878 möglicherweise auch bei Fritz Simrock.²¹¹ Ob Brahms sie nach Abschluss der Drucklegung öffentlich spielte, ist nicht eindeutig belegt.²¹² So ist beispielsweise unklar, ob er während seiner Konzertreise mit Joseph Joachim nach Siebenbürgen im September 1879 Stücke aus *Opus 76* spielte. Zwar trug er während dieser Reise in verschiedenen Konzerten ein oder zwei Capricci eigener Komposition vor,²¹³ doch handelte es sich dabei möglicherweise um eine der oder beide *Rhapsodien op. 79*, die Brahms bereits komponiert hatte und die er anfangs noch unter dem Titel „Capriccio“ bzw. „Capricen“ auführte.²¹⁴ Generell zeichnet sich bereits hier die zunehmende Schwierigkeit ab, aufgeführte Brahms'sche Klavierwerke eindeutig zu identifizieren, da die betreffenden Werke sowohl auf Programmen wie auch in Rezensionen oft nur allgemein genannt wurden („Klavierstücke“, „Capricci“, „Intermezzo“ etc.) und somit mehrere Deutungsmöglichkeiten bestehen. Wie frei Brahms darüber hinaus gegebenenfalls mit solchen Programmpunkten umging, zeigt ein Passus aus einem am 14. Januar 1880 abgestempelten Schreiben an Ernst Frank. Darin schrieb er zu einem Konzert, das für den 24. Januar in Hannover geplant war und in dem er mitwirken sollte: „Als m.[einen] Solovortrag nenne einfach: ‚Capricen für P[iano]f.[orte]‘ dann kann man ja schließlich spielen was man will.“²¹⁵

Öffentliche Aufführungen der Stücke durch andere Pianisten sind ab der Wintersaison 1879/1880 belegt. So spielte Ignaz Brüll das *Capriccio h-Moll op. 76 Nr. 2* am 22. Oktober 1879 in Wien.²¹⁶ Die eigentliche Uraufführung der kompletten Sammlung übernahm schließlich Hans von Bülow am 29. Oktober 1879 in der Berliner Singakademie. Die neuen Stücke erschienen dem dortigen Kritiker Alfred Kalischer „anmuthig“, „tief empfunden und [...] natürlich, [...] edel und gewählt in jeder Wendung und jedem Ausdrucke“.²¹⁷ Nahezu gegenteilig urteilte der Wagnerianer Wilhelm Tappert: „Unter den acht Klavierstücken von Brahms (ich habe nur sieben zu zählen vermocht) gefielen No. 2 und 3, die übrigen

sind schwer, gesucht, düster – scheinen es mir wenigstens, das sei ausdrücklich bemerkt, damit ich den Zorn der Brahms-Gemeinde nicht auf mich lade!“²¹⁸ Wenig später, am 13. November, spielte schließlich auch Clara Schumann das *Capriccio h-Moll op. 76 Nr. 2* und das *Intermezzo A-Dur op. 76 Nr. 6* im Leipziger Gewandhaus.²¹⁹ Doch es blieb vor allem Hans von Bülow, der sich in zahlreichen (teilweise nur Brahms' Werken allein gewidmeten) Konzerten für dessen Klavierwerke und insbesondere auch die *Klavierstücke op. 76* einsetzte.²²⁰ Dabei kamen die Stücke teilweise komplett zu Gehör, was die Rezensenten – ebenso wie die Gesamtlänge mancher Konzerte – allerdings eher befremdete.²²¹ Soweit sich aus verschiedenen Aufführungsbesprechungen in Musikzeitschriften ableiten lässt, blieb die Aufnahme der Werke in der Öffentlichkeit offenbar eher verhalten.²²² Positive Äußerungen waren hingegen oft mit vergleichenden, weiterführenden Überlegungen verbunden. So schrieb Otto Lessmann nach der Brahms-Matinee Hans von Bülows vom 8. Januar 1882 in Berlin: „Es ist übrigens doch unverkennbar, dass der spätere Brahms gewaltig an Klarheit gegen den früheren gewonnen hat, dafür sprechen die Rhapsodien op. 79 und die acht entzückenden Capricci ed Intermezzi op. 76.“²²³ Und ein weiterer Rezensent meinte nach einem Bülow'schen Konzert in Hamburg, Brahms sei „nicht minder gross [...] in seinen Klavierstücken, wie in seinen Orchester-

²⁰⁷ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 157–160 (Clara Schumanns Schreiben an Brahms vom 7. November 1878).

²⁰⁸ Ebenda, S. (112–)115 (Clara Schumanns Schreiben an Brahms vom 6. Juli 1877).

²⁰⁹ Ebenda, S. 157–160, hier S. 158 f. Siehe oben Anmerkungen 201–204.

²¹⁰ *Briefwechsel III*, S. 177 f.

²¹¹ *Simrock-Brahms Briefe*, S. 133 (f.).

²¹² Auf dem Programm des für den Kunsthistoriker Wilhelm Lübke veranstalteten „Brahms-Abends“ bei Billroth am 14. März 1881, an dem Brahms maßgeblich mitwirkte, standen „Clavierstücke“ sowie „Rhapsodien für Pianoforte“ (Originalprogramm in *D-LÜbi*). Welche Klavierstücke Brahms dort letztlich spielte, ist allerdings unklar.

²¹³ Kessler, passim; Wolfgang Ebert: *Brahms und Joachim in Siebenbürgen*, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Bd. 40, Tutzing 1991, S. 185–204; Lajos Koch: *Brahms-Bibliografie/Brahms-Bibliographie*, Budapest 1943, S. 23; Hofmann, *Chronologie*, S. 180–182.

²¹⁴ Siehe dazu unten S. XXX f.

²¹⁵ *Briefwechsel XIX*, S. 136 (f.).

²¹⁶ *Signale*, Jg. 37, Nr. 58 (November 1879), S. 916; Alfred von Ehrmann: *Johannes Brahms. Thematisches Verzeichnis seiner Werke. Ergänzung zu Johannes Brahms. Weg, Werk und Welt*, Leipzig 1933 (Reprint Wiesbaden 1980), S. 76.

²¹⁷ *Der Klavier-Lehrer*, Jg. 2, Nr. 22 (15. November 1879), S. (259–)260.

²¹⁸ *AMz*, Jg. 6, Nr. 45 (7. November 1879), S. (355–)356.

²¹⁹ *NZfM*, Bd. 75, Teil 2, Nr. 49 (28. November 1879), S. 501; *Signale*, Jg. 37, Nr. 62 (November 1879), S. 979.

²²⁰ Der Stücke nahmen sich darüber hinaus auch Pianisten wie etwa Karel Slavkovský, Bernhard Stavenhagen, Marie Baumayer, Albert und Ilona Eibenschütz, Eugen d'Albert oder Robert Freund an.

²²¹ Siehe etwa *Signale*, Jg. 38, Nr. 5 (Januar 1880), S. 71; *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 13, Nr. 11 (9. März 1882), S. 124 f.

²²² Siehe z. B. *AmZ*, Jg. 15, Nr. 23 (9. Juni 1880), Sp. 366.

²²³ *Amz*, Jg. 9, Nr. 2 (13. Januar 1882), S. (16–)17.

und Chorwerken [...]“.²²⁴ Wie bereits Max Kalbeck feststellte, setzte sich im Repertoire vor allem das *Capriccio h-Moll op. 76 Nr. 2* durch.²²⁵ Für „das beste Stück der Sammlung“ hielt es entsprechend Hermann Deiters, der insgesamt die „Einfachheit und ungekünstelte warme Empfindung“ der Intermezzi und die „rhythmische und kontrapunktische Kunst“ der ihm zufolge noch „bedeutender[en]“ Capricci hervorhob.²²⁶

Publikation

Zwischen dem Ende von Brahms' Pörschacher Sommeraufenthalt im September 1878 und dem Beginn der Drucklegung im Februar 1879 vergingen schließlich einige Monate.²²⁷ Bereits im August sowie Anfang Oktober 1878 fragte Fritz Simrock nach den *Klavierstücken*, von denen er bereits erfahren hatte.²²⁸ Brahms antwortete am 6. Oktober ironisch: „Die Klavierstücke aber taugen nichts – vielleicht nächstens. Dafür aber könnten Sie mir die Eschmannschen schicken. die sind hoffentlich besser!“²²⁹ Bis einschließlich Januar 1879 war in der Korrespondenz zwischen Brahms und Simrock von den Stücken immer wieder die Rede. Am 31. Oktober 1878 schrieb Brahms hinsichtlich des Titels:

„Einige von den Klavierstücken schicke ich aber doch. Aber: Wissen Sie einen Titel!?!?!?!? ‚Aus aller Herren Länder‘ wäre der aufrichtigste, Kirchneriana²³⁰ der lustigste, fällt Ihnen einer ein? Kapricen und Intermezzi oder Phantasien wäre das Richtige, wenn es der verschiedenen Endungen wegen ginge. Etwas, das Ähnliches sagt! Oder etwas ganz Einfaches!“²³¹

In seiner Antwort vom 1. November bezog sich Simrock allerdings nicht auf den Wortlaut, sondern die Gestaltung des Titels und betonte: „Übrigens freue ich mich wie ein ‚Stint‘ auf die Stücke [...]“²³² Zwar kündigte Brahms daraufhin am 6. November an: „Ich glaube sicher, daß ich Ihnen nächster Tage ein Heft Klavierstücke schicke [...]“.²³³ Doch scheint er dies wieder zurückgenommen zu haben,²³⁴ da Simrock am 14. November schrieb: „Ich hoffe aber immer noch, daß Sie mich nur böse erschreckt haben und daß die Klavierstücke mit der Motetten-Revision kommen! Ich hätte sie so gern vor dem Fest gebracht!“²³⁵ Auf Brahms' ironischen Hinweis vom 4. Dezember, es sei „ein Glück“, dass er Simrock „nicht [...] mit Klavierstücken und so was belästige“, ²³⁶ antwortete der Verleger im Scherz:

„[...] wenn die Klavierstücke nicht bald kommen, so beantrage ich Mobilienrequisition – übrigens sollte analog dem ‚Verein gegen Tierquälerei‘ ein idem gegen Verleger-Quälerei gebildet werden – ‚pfui‘, schämen Sie sich des lieder- und klavierstücklosen ‚Folterbänkchens‘ [...]“.²³⁷

Auch nach Brahms' Aufenthalt in Berlin kurz vor der Jahreswende 1878/79 witzelte Simrock am 17. Januar 1879: „Wie müssen Sie sich entsetzt haben, in Ihrem ‚Koffer‘ die Klavierstücke wieder vorzufinden!“²³⁸

Schließlich schrieb Brahms am 6. Februar 1879:

„Da es mit dem Pumpen doch nicht sofort gehn kann so entschlief ich mich kurz u.[nd] schicke hier ein Heft dem das 2^{te} gleich folgt. Der Titel ginge vielleicht:

²²⁴ Ebenda, Jg. 9, Nr. 17 (28. April 1882), S. 148; vgl. *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 13, Nr. 21 (18. Mai 1882), S. 245 f.

²²⁵ Kalbeck III/1, S. 196. Ein entsprechendes Profil ergab eine Auswertung führender Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts (siehe oben Anmerkung 49).

²²⁶ Hermann Deiters: *Johannes Brahms*, Leipzig 1880 (= *Sammlung musikalischer Vorträge. Neue Reihe*, hrsg. von Paul Graf Waldersee, Nr. 23/24), S. 321–374, hier S. 347 f.

²²⁷ Brahms reiste nach dem Pörschacher Sommeraufenthalt zunächst nach Hamburg und nahm dort am 50-jährigen Stiftungsfest der Philharmonischen Gesellschaft teil, das vom 25.–28. September stattfand (*Hofmann, Zeittafel*, S. 142).

²²⁸ *Simrock-Brahms Briefe*, S. 126–128 (Simrocks Schreiben an Brahms vom 24. August sowie vom 5. und 9. Oktober 1878). Siehe zur Datierung des Schreibens vom August Quellengeschichte und -bewertung, S. 221 mit Anmerkung 147.

²²⁹ *Briefwechsel X*, S. (85–)86. Mit den „Eschmannschen“ Stücken waren die bei Simrock 1878 publizierten Klavierstücke-Sammlungen *Licht und Schatten op. 62* (Brahms gewidmet) sowie *Erinnerungsblätter op. 63* des Schweizer Komponisten Johann Carl Eschmann gemeint. 1878 erschien zudem ein von Eschmann hergestelltes erleichtertes Arrangement von Brahms' *Walzern op. 39* für ein Klavier zu vier Händen (*BraWV*, S. 145). Zu Brahms' Bekanntschaft mit Eschmann siehe Werner G. Zimmermann: *Brahms in der Schweiz*, Zürich 1983, S. 57 f.

²³⁰ Welche genaue Bedeutung diese auf den Komponisten Theodor Kirchner gemünzte Anspielung hatte, ist nicht eindeutig zu rekonstruieren.

So könnte sich die Bemerkung auf Kirchners umfang- und anspielerreiches Klaviermusikschaffen beziehen. Knud Breyer führte sie primär auf den „Umstand zurück, dass Kirchner gerade eine größere Anzahl Klaviereinrichtungen [für Klavier zu zwei Händen] von Brahms-Liedern veröffentlicht hatte.“ (Knud Breyer: *Von komponierten Briefen und bösen Menschen. Das Verhältnis Theodor Kirchners zu Robert Schumann*, in: *Die Tonkunst. Magazin für klassische Musik und Musikwissenschaft*, Jg. 4, Nr. 3 [Juli 2010], S. 336–351, hier S. 341). Im gleichen Jahr hatte Kirchner auch eine entsprechende Bearbeitung der *Schumann-Variationen für ein Klavier zu vier Händen op. 23* und eine Bearbeitung der *Händel-Variationen op. 24* für ein Klavier zu vier Händen publiziert (*BraWV*, S. 81, 83).

²³¹ *Briefwechsel X*, S. 90–92, hier S. 91 f.

²³² *Simrock-Brahms Briefe*, S. 130 f.

²³³ *Briefwechsel X*, S. 93 f.

²³⁴ Zwar ist im gedruckten Briefwechsel in Brahms' Schreiben an Simrock vom 11. November zu lesen: „Die Klavierstücke bin ich so gut und wohlwollend Ihnen einstweilen noch zu überlassen“ (*Briefwechsel X*, S. 94). Doch Simrocks Antwort vom 14. November zufolge ist eher anzunehmen, dass im (verschollenen) Originalschreiben „nicht“ statt „noch“ stand.

²³⁵ *Simrock-Brahms Briefe*, S. 131 (f.). Die *Motetten op. 74* befanden sich zu dieser Zeit bei Simrock im Druck.

²³⁶ *Briefwechsel X*, S. (97–)98.

²³⁷ *Simrock-Brahms Briefe*, S. 132 (f.).

²³⁸ Ebenda, S. (134–)135.

Clavierstücke von J. Br. op. 76.					
No 1. Capriccio, fis moll	No. 5 —				
No 2. Capriccio, hmoll	No 6 —				
No 3. Intermezzo Asdur	7 —				
No 4. „ B dur.	8 —				
<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="padding: 2px;">No 5 Capriccio Cis moll</td> </tr> <tr> <td style="padding: 2px;">6 Intermezzo Adur</td> </tr> <tr> <td style="padding: 2px;">7 „ a moll</td> </tr> <tr> <td style="padding: 2px;">8 Capriccio C dur.</td> </tr> </table>		No 5 Capriccio Cis moll	6 Intermezzo Adur	7 „ a moll	8 Capriccio C dur.
No 5 Capriccio Cis moll					
6 Intermezzo Adur					
7 „ a moll					
8 Capriccio C dur.					

NB. ad lib: 2 Hefte? Wird Ihnen wohl lieber als ein dickes sein. Sie sind ziemlich gleich. Hernach könnte[n] ja auch die Capricen einzeln kommen, und die Intermezzi vielleicht zu je zwei! Mit dem Titel wird man wohl am besten auf die umstehend angegebene Art fertig? – Von den Titelblättern schicken Sie mir doch eine Probe! [...] Der Schmutztitel hat einfach: Klavierstücke von J. B., und immer kommt dann, wie S. 1 steht??? [...] Was meinen Sie, wenn ich für den Schmarn 2500 Thaler wünsche? Ich überschätze nicht die augenblickliche Neugierde – die Sachen sind gar nicht zu überschätzen – also bieten Sie – oder sagen Sie – oder wünschen ungeniert. Ich habe wieder mehr, und hernach verkaufe ich en gros doch jedenfalls billiger!²³⁹

Anzunehmen ist dabei, dass Brahms mit diesem Schreiben alle Stücke an Simrock abschickte. Dieser dankte am folgenden Tag für die „ganz reizende Überraschung“, akzeptierte das Honorar²⁴⁰ und bestätigte am 11. Februar auf Brahms' Bitte hin²⁴¹ eine „exemplarmäßige Revision“.²⁴² Vermutlich schickte der Verleger kurz darauf auch einen Titelblatt-Entwurf, da Brahms am 13. Februar entsprechend antwortete und sich zugleich ironisch mokierte: „Hier ist der Titel also gleich zurück – aber! in 14 Tagen erscheinen! Ich hatte gehofft, das Beste an den Sachen während der langen Zeit ihrer Fertigstellung tun zu können. Nun sollen sie ganz ungewaschen und ungekämmt hinausgestoßen werden!?“²⁴³ Zugleich bat er: „Sie lassen doch ja keine Teilwiederholung ausstehen! Das ist eine sehr häßliche neue Mode [...]“²⁴⁴ Dass Simrocks Lektor Robert Keller an der Drucklegung der Stücke beteiligt war, geht unter anderem aus Simrocks Schreiben an Brahms vom 18. Februar hervor. Darin wies der Verleger auf die in Arbeit befindliche Hauskorrektur hin: „Op. 76 in erster Korrektur – stündlich erwarte ich diese von Keller zurück.“²⁴⁴

Den erbetenen Korrekturabzug schickte Brahms gegen Ende Februar zurück an Simrock und bat um drei Autor- sowie um verschiedene weitere Belegexemplare für Familie, Freunde und Bekannte.²⁴⁵ Zugleich erwähnte er ein „Versehen mit Nr. 5 [recte vermutlich: 6]“, das ihm „furchtbar leid“ tat und mit dem vermutlich die Seitenaufteilung des Stückes gemeint war.²⁴⁶ Einen weiteren Korrekturgang scheint es nicht gegeben zu haben. Am 11. März teilte Simrock mit: „Die Klavierstücke sind da – vier Stück von jedem Heft gehen heute an Sie ab. [...]“²⁴⁷ Demnach erschien die Sammlung kurz vor Mitte März 1879. Gemäß Absprache erhielt Brahms ein Honorar von 2500 Talern.²⁴⁸ Wie bereits im

Fall der *Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68* und der Anfang August 1878 erschienenen *Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 73* schickte der Verleger die *Klavierstücke* etwas später offenbar auch in Prachtausführung,²⁴⁹ da Brahms an seinem Geburtstag, dem 7. Mai 1879, an Simrock schrieb: „Vor allem Dank für die prachtvollen – Klavierstücke? nein, Notenhefte. Aber, ich bitte, lassen Sie jetzt genug sein der prächtigen Schaustücke! Sie müssen mich doch im Grund für eitel halten oder wollen es mich machen?“²⁵⁰

²³⁹ *Briefwechsel X*, S. 105–107, korrigiert nach Sotheby's: *Printed and Manuscript Music*, Katalog *Fantasia* zur Auktion am 25. Mai 2001, London 2001, Nr. 33, S. 38 (Abbildung, erste Seite) und S. 39 (Beschreibung). Kalbeck zufolge „läßt“ Brahms' abschließende Bemerkung „auf einen größeren Vorrat derselben kostbaren Ware schließen“ (*Briefwechsel X*, S. 107 mit Anmerkung 1). Doch bleibt letztlich unklar, worauf sich der Komponist konkret bezog. Simrock antwortete jedenfalls am 7. Februar scherzhaft: „Nun schicken Sie wirklich bald mehr – sonst bin ich ruiniert.“ (*Simrock-Brahms Briefe*, S. [137–] 138).

²⁴⁰ Ebenda, S. 137 f. Ergänzend schrieb er: „Zwei Hefte sind jedenfalls besser: – ich denke, Sie schicken also bald das dritte und vierte. [...]“

²⁴¹ *Briefwechsel X*, S. (107–)108.

²⁴² *Simrock-Brahms Briefe*, S. 139. Gemeint ist ein in Lagen angeordneter, doppelseitig bedruckter Korrekturabzug.

²⁴³ *Briefwechsel X*, S. 109 f. Mit seinem Hinweis auf ein geplantes Erscheinen „in 14 Tagen“ mokierte sich Brahms vermutlich über die kurz zuvor erschienene Simrock'sche Verlagsanzeige: „In 14 Tagen erscheinen in meinem Verlage: Klavierstücke von Johannes Brahms op. 76. [...]“ (*Signale*, Jg. 37, Nr. 14 [Februar 1879], S. 224, zweite von insgesamt sechs Februar-Nummern). Siehe auch *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 10, Nr. 8 (14. Februar 1879), S. 100.

²⁴⁴ *Simrock-Brahms Briefe*, S. 140.

²⁴⁵ *Briefwechsel X*, S. 110 f. In dem im gedruckten Briefwechsel auf den 28. Februar datierten Schreiben wünschte Brahms abschließend einen „fröhlichen Aschermittwoch“. Da dieser im Jahr 1879 auf den 26. Februar fiel, dürfte das Schreiben allerdings eher vom 25. oder 26. Februar stammen. Vgl. darüber hinaus Brahms' Schreiben an Simrock vom 10. März 1878 (im Druck irrtümlich: 11. März), in dem er um ein Belegexemplar für Eduard Hanslick bat (ebenda, S. 111).

²⁴⁶ Nach Erhalt der Belegexemplare schrieb Brahms am 13. März an Simrock: „Das Versehen mit Nr. 6 in den Klavierstücken tut mir doch sehr leid. Ich hatte gedacht, es würde jetzt eine Seite weniger und die Seitenzahlen verändert! So wie es jetzt aussieht, sollte eigentlich eine Anmerkung mir die Schuld geben.“ (ebenda, S. [111–]112). Dieser Hinweis bezieht sich vermutlich auf die weitläufig gestochenen letzten beiden Seiten des insgesamt vier Seiten umfassenden *Intermezzos A-Dur op. 76 Nr. 6*.

²⁴⁷ *Simrock-Brahms Briefe*, S. 141. Zugleich bat der Verleger um Unterzeichnung der Verlagszession.

²⁴⁸ Entsprechend vermerkte er im Februar 1879 in seinem Taschenkalender (*A-Wst*): „Simrock / op. 76. 8 Clavierstücke / 2500 Thaler“. Vgl. auch Brahms' Vermerk in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis (*Orel*, S. 541). Ebenfalls bestätigt wird das Honorar durch ein ungedrucktes Schreiben von Simrock an Brahms vom 17. April 1879 (Original in Privatbesitz von Michael Struck, Bordesholm, D).

²⁴⁹ Zu den Prachtexemplaren der beiden Symphonien siehe: *JBG, Serie I, Band 1: Symphonie Nr. 1 c-Moll opus 68*, hrsg. von Robert Pascall, München 1997, S. XVI; *Band 2: Symphonie Nr. 2 D-Dur opus 73*, hrsg. von Robert Pascall und Michael Struck, München 2001, S. XXII und 232.

²⁵⁰ *Briefwechsel X*, S. 115 (f.).

Zwei Rhapsodien opus 79

Entstehung und Widmung

Im Jahr 1879 reiste Brahms am 23. Mai zum Sommeraufenthalt nach Pörschach, wo er sich bereits in den beiden vorangegangenen Jahren im Sommer aufgehalten hatte.²⁵¹ Innerhalb etwa eines Monats stellte er dort die zwei *Rhapsodien op. 79* fertig²⁵² und schickte am ca. 25. Juni ein (verschollenes) Autograph der Stücke an Theodor Billroth nach Wien mit der Bitte, es an den Kopisten Hlavaczek weiterzugeben. Außerdem bat er, der Kopist möge seine Arbeit „schnell“ erledigen,²⁵³ und bekräftigte diesen Wunsch nochmals in seiner Antwort auf Billroths vom 26. Juni stammende erste Reaktion auf die Stücke.²⁵⁴ In jenem Schreiben hatte Billroth einen Zusammenhang zu den Ende 1878 im Druck erschienenen *Balladen und Romanzen für zwei Singstimmen und Klavier op. 75* hergestellt, indem er die *Rhapsodie g-Moll op. 79 Nr. 2* mit der *Ballade f-Moll „Edward“ op. 75 Nr. 1* verglichen hatte: „Das zweite Stück soll doch wohl ‚Ballade‘ als Überschrift führen; es ist so etwas von Edward darin.“²⁵⁵ Auch Max Kalbeck verglich die beiden Opera und meinte, die *Rhapsodien op. 79* seien aus einer „heimlichen Ehe von Klavierstück und Ballade“ hervorgegangen. Darüber hinaus spekulierte er, dass eine (möglicherweise) für die *Balladen und Romanzen op. 75* ursprünglich vorgesehene Vokalkomposition in *Opus 79* aufgegangen sein könnte.²⁵⁶ Dafür gibt es allerdings keinerlei Belege.

Hingegen hängen die *Balladen und Romanzen op. 75* und die *Rhapsodien op. 79* konkret hinsichtlich der Widmung zusammen. Denn Brahms widmete die beiden *Rhapsodien op. 79* der mit ihm befreundeten Elisabeth von Herzogenberg, nachdem er ursprünglich geplant hatte, ihr die *Balladen und Romanzen op. 75* zuzueignen, hierfür jedoch schließlich seinen Jugendfreund Julius Allgeyer vorzog. Da er die Freundin über die ursprünglich geplante Widmung der *Balladen und Romanzen* bereits informiert hatte,²⁵⁷ war sie über seine Rücknahme der Zueignung verständlicherweise sehr enttäuscht. Entsprechend fragte sie am 24. November 1879: „Wann erscheint das mir Gewidmete, was mir gebührt, für das an Herrn Allgeyer schmählicher Weise Abgetretene? Wie häßlich, einem Menschenkinde so ’nen Christbaum hinhalten und dann wieder wegnehmen.“²⁵⁸ Ob Brahms zu diesem Zeitpunkt bereits mit dem Gedanken spielte, ihr die *Rhapsodien* zu widmen, ist unklar. Verlauten ließ er jedenfalls nichts, da er ausweichend antwortete: „Ja, Ihren schönen Namen hätte ich gerne auf einem möglichst schönen Stück! Aber im rechten Moment hält man’s nicht dafür!“²⁵⁹ Erst mit Übersendung der Stichvorlage am 22. Mai 1880 informierte er seinen Verleger Fritz Simrock über die Widmung,²⁶⁰ und Ende des Monats setzte er auch die Widmungsträgerin selbst darüber brieflich in Kenntnis.²⁶¹ Auf die Zueignung reagierte sie freudig: „Welch eine liebe Überraschung haben Sie mir bereitet – denn, was Sie auch hie und da munkelten von der liebenswürdigen Absicht, mir ’was zu widmen, ich habe, besonders seit jenem mir von Herrn Allgeyer schmählich entrissenen Hefte, nicht

ernstlich daran geglaubt – und nun muß ich zu meiner Beschämung erleben, daß Sie, Guter, mir grad diese zwei herrlichen Stücke zu eigen machen wollen [...]“²⁶²

Nachdem Theodor Billroth die Stücke Ende Juni bereits kennengelernt hatte, schickte Brahms die *Rhapsodien* im Manuskript etwa Anfang Juli 1879 an Clara Schumann:

„Hier kommen denn 2 Klavierstücke, an denen Du, wenn sie Dir einigermaßen gefallen, Dich recht austoben kannst und auch erproben, ob denn die Kur auch genützt hat!²⁶³ Ich erinnere und bitte, daß Du von den Sachen nicht irgend aus der Hand gibst – es müßte denn eins Deiner Frl. Töchter dran üben wollen! Ich hoffe, recht bald von Dir zu hören und ob Dir vielleicht Nr. 2 Spaß macht?“²⁶⁴

Clara Schumann betonte in ihrer Antwort vom 10. Juli: „Die beiden [...] Stücke muß ich erst studieren, ich glaube, es wird mir damit gehen, wie mit den meisten der

²⁵¹ Hofmann, *Zeittafel*, S. 136, 140 (f.), 146.

²⁵² In seinem eigenhändigen Werkverzeichnis gab Brahms als Entstehungszeit den Sommer 1879 an (*Orel*, S. 541).

²⁵³ *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 282 f. Die genauere Datierung des im gedruckten Briefwechsel auf „Juni 1879“ datierten Schreibens ergibt sich aus Datum und Inhalt von Billroths Antwort aus Wien vom 26. Juni: „Heute morgen erhielt ich Deinen Brief mit dem Manuskript [...]. Die beiden Klavierstücke haben mich bei der heutigen Dechiffrierung gleich gefangenommen. [...]“ (ebenda, S. 283–286, hier S. 283 f.). Der Kopist war zu dieser Zeit noch mit der Abschrift der *Violinsonate Nr. 1 G-Dur op. 78* beschäftigt (ebenda, S. 282–286); vgl. Quellengeschichte und -bewertung, S. 226.

²⁵⁴ *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 286 (f.).

²⁵⁵ Ebenda, S. 283–286, hier S. 284 (Billroths Schreiben an Brahms vom 26. Juni 1879).

²⁵⁶ *Kalbeck III/1*, S. 202, 205; siehe auch *BraWV*, S. 319, 332, 555 (hier: Anh. IIa). Kalbeck stützte seine Annahme darauf, dass nur vier *Balladen und Romanzen op. 75* gedruckt wurden, Brahms seinem Verleger Fritz Simrock am 25. Juni 1878 aber brieflich „5 Stück“ angekündigt hatte (*Briefwechsel X*, S. 76[–78], so auch im Briefmanuskript in *D-Hs*).

²⁵⁷ Siehe Brahms’ Schreiben an Simrock vom 31. Oktober 1878: „Ich selbst habe ihr von der Widmung der *Balladen* gesagt und dann – daß ich sie nicht passend fände.“ (*Briefwechsel X*, S. 90–92, hier S. 91).

²⁵⁸ *Briefwechsel I*, S. (102–)104.

²⁵⁹ Ebenda, S. 105(–107).

²⁶⁰ *Briefwechsel X*, S. 148 f.; vgl. *Simrock-Brahms Briefe*, S. 152 f. (Simrocks Schreiben an Brahms vom 25. Mai 1880).

²⁶¹ *Briefwechsel I*, S. 114 (f.). Den entsprechenden Brief muss Brahms am 28. Mai 1880 geschrieben haben, denn an diesem Tag teilte er Simrock im Zusammenhang mit der Widmung mit: „Ich habe heute an H[erzogenberg] über Leipzig geschrieben.“ (*Briefwechsel X*, S. 149 [f.], Briefmanuskript in *D-Hs* mit verlagsseitigem Absende-Vermerk). Da Brahms die aktuelle Adresse der Herzogenbergs in Florenz nicht bekannt war, schickte er das an Elisabeth von Herzogenberg gerichtete Schreiben an Edmund Astor nach Leipzig und bat um Weiterleitung („Können Sie inliegendes Briefchen schleunigst an seine Florentiner Adresse besorgen? Wenn Sie sie nicht wissen, so findet es wohl von der Humboldtstraße aus den Weg weiter?“ [*Briefwechsel XIV*, S. 306 f.]).

²⁶² *Briefwechsel I*, S. 115(–118).

²⁶³ Clara Schumann absolvierte bis Ende Juni 1879 eine medizinische Kur in Kiel. Siehe *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 173 (f.) (Clara Schumanns Schreiben an Brahms vom 21. Juni 1879); *Litzmann III*, S. 401.

²⁶⁴ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 177. Siehe zur Datierung des im Original undatierten Schreibens (*D-B*) Quellengeschichte und -bewertung, S. 226.

andern Klavierstücke, die ich (außer dem in Fis moll)²⁶⁵ erst nach und nach lieb gewann.“²⁶⁶ Erst Anfang Februar 1880 schickte Brahms auch Elisabeth von Herzogenberg ein Manuskript (während er ihr die Widmung erst später mitteilte).²⁶⁷ Bevor er die *Rhapsodien* am 22. Mai 1880 an Simrock schickte,²⁶⁸ unterzog er sie noch einer Revision und nahm insbesondere in der *Rhapsodie h-Moll op. 79 Nr. 1* eine formal bedeutsame Änderung vor. Dies geschah vermutlich erst nach Anfang Februar.²⁶⁹ Jedenfalls lag die *Rhapsodie* in dem Manuskript, das Brahms Anfang Februar an Elisabeth von Herzogenberg geschickt hatte, noch in der ursprünglichen Version vor, in der der Schlussabschnitt (T. 217 ff.) nach T. 88 auch in den H-Dur-Mittelteil überleitete. Auf diese frühere Version ging Elisabeth von Herzogenberg in ihrem Dankeschreiben vom 4. Februar unzweifelhaft ein:

„Daß das g moll [= 2. *Rhapsodie*] mein Liebling ist, macht mich aber nicht unempfindlich gegen die kraftvoll stachelige Schönheit des h Moll [= 1. *Rhapsodie*] mit dem sehr süßen Trio. Ganz einzig aber ist die Art, wie das Triothema vorher angedeutet wird;²⁷⁰ dieser ganze Teil, mit den Triolen in der rechten Hand und den wunderbar beredten Bässen, ist wieder einmal so, daß man eben nichts darüber zu sagen weiß; wie froh ist man, daß das Stück damit schließt und einem dieser größte Eindruck in letzter Erinnerung bleibt.“²⁷¹

Für die endgültige Version ersetzte Brahms hingegen die ursprüngliche Überleitung zum Mittelteil durch einen kürzeren Abschnitt und nahm sowohl am Ende des Mittelteils als auch im Schlussabschnitt noch Änderungen vor.²⁷² Diese Version lernte die Freundin erst durch das ihr vom Verlag zugesandte Erstdruck-Exemplar kennen, wie aus ihrer Reaktion vom 23. Juli 1880 hervorgeht:

„Eine ganz merkwürdige Überraschung war mir's, den gewissen herrlichen Triolenteil ausschließlich zur Koda erhöht zu sehen,²⁷³ der früher außerdem als Überleitung zum Trio verwendet wurde. Denken Sie sich, [...] daß ich, kecker Floh, es Ihnen einmal flehentlich schreiben wollte und dann [...] doch sein ließ – und nun muß ich zu meiner Freude erleben, daß mein Gefühl mich nicht täuschte. Wie ganz genügen die fünf ahnungsvollen Takte vor dem Trio,²⁷⁴ und wie schwelgt man nun doppelt bei dem Schluß, den eine besonders gesegnete Stunde Ihnen eingegeben haben muß. [...].“²⁷⁵

Der Titel „Rhapsodien“ stand nicht von vornherein fest. Wurden die beiden Kompositionen von Brahms in der Korrespondenz anfangs pauschal als „Klavierstücke“ bezeichnet, findet sich in der erhaltenen abschriftlichen Stichvorlage die Bezeichnung „Capriccio“ für die 1. *Rhapsodie*, während für die 2. *Rhapsodie* dort gar kein Kopftitel angegeben ist.²⁷⁶ Kurz nachdem Brahms die Stichvorlage an seinen Verleger abgesandt hatte, fragte er schließlich Elisabeth von Herzogenberg: „Wissen Sie einen besseren Titel als: ‚Zwei Rhapsodien für das Pianoforte‘?“²⁷⁷ Die Freundin antwortete ausführlich und nicht unkritisch:

„Was Ihre Frage anbelangt, so wissen Sie, daß ich für das nichtssagende Wort ‚Klavierstücke‘ immer am meisten eingenommen bin, eben weil es nichts sagt; aber das geht wahrscheinlich nicht, und da ist denn die Benennung Rhapsodien

wohl die passendste, obwohl die geschlossene Form der beiden Stücke beinahe dem Begriffe des Rhapsodischen zu widersprechen scheint. Aber an diesen Bezeichnungen ist ja das beinahe charakteristisch, daß sie ihr Charakteristisches in der Anwendung eingebüßt haben, und man sich ihrer daher ohne viel Skrupel so oder so bedienen kann, und Nam' ist Schall und Rauch, umnebelnd Himmelsklarheit [sic!]. – Also willkommen, Ihr in meinem Herzen Namenlosen im Nebelkleid der Rhapsodie!“²⁷⁸

Frühe Aufführungen und Rezeption

Ebenso wie im Fall der *Klavierstücke op. 76* lernte Theodor Billroth die neuen Werke offenbar zuerst kennen. Er nahm sie nicht nur enthusiastisch auf, sondern

²⁶⁵ *Capriccio fis-Moll op. 76 Nr. 1*.

²⁶⁶ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. (177–)178.

²⁶⁷ Am 4. Februar 1880 dankte Elisabeth von Herzogenberg für die „Übersendung dieser herrlichen Stücke“ (*Briefwechsel I*, S. 110 [–113]).

²⁶⁸ Siehe unten S. XXXIII.

²⁶⁹ Siehe hierzu Quellengeschichte und -bewertung, S. 227.

²⁷⁰ Kalbeck ging irrtümlich davon aus, dass sie sich mit diesem Hinweis auf T. 89–93 der Druckfassung, also auf die endgültige Überleitung zum H-Dur-Mittelteil bezog (*Briefwechsel I*, S. 112 mit Anmerkung 1). Wie jedoch aus ihrer folgenden Bemerkung sowie aus ihrem Schreiben vom 23. Juli (siehe unten) zu schließen ist, meinte sie die ursprüngliche Überleitung zum H-Dur-Teil nach T. 88, die weitgehend mit der Coda der Druckfassung (T. 217–233) übereinstimmte. Vgl. *Cai, Piano Pieces*, S. 240.

²⁷¹ *Briefwechsel I*, S. 110–113, hier S. 111f.

²⁷² Siehe hierzu insbesondere Editionsbericht, S. 298, Bemerkungen zu T. 89–93 und 123–128. Ob eine Bemerkung Clara Schumanns ebenfalls mit einer Änderung in diesem Stück oder vielmehr mit dem *Capriccio h-Moll op. 76 Nr. 2* in Verbindung zu bringen ist, lässt sich nicht eindeutig klären. Am 22. Oktober 1879 schrieb sie an Brahms: „Ich muß Dir noch sagen, daß, nachdem ich die Stelle mit dem bewußten F in Deinem H moll-Capriccio etliche 20 mal geübt hatte, ich mich endlich daran gewöhnt hatte, und allerdings finde, es muß eigentlich so sein. Was mich am meisten stutzig machte, war, daß ich Dir das Stück vorgespielt mit Fis und Du nichts erwähnt hast.“ (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. [190–]191). Wenn sie die *h-Moll-Rhapsodie* meinte (die anfangs noch „Capriccio“ hieß), könnte sie sich auf das o. Sys. von T. 72^{3,2} bezogen haben, wo Brahms in der abschriftlichen Stichvorlage ein vom Kopisten notiertes *eis*¹ zur Druckfassung *fis*¹ änderte. Eventuell hatte sie ihm die *Rhapsodie h-Moll* bei einem Treffen im Sommer (?) mit *fis*¹ vorgespielt (aufgrund einer schwer entzifferbaren oder von der Stichvorlage abweichenden Lesart in der ihr vorliegenden Handschrift), während Brahms zu diesem Zeitpunkt (noch) *eis*¹ intendierte.

²⁷³ T. 217–233.

²⁷⁴ T. 89–93.

²⁷⁵ *Briefwechsel I*, S. 124–127, hier S. 124f. Allerdings vermiste Elisabeth von Herzogenberg „den einen Takt am Schlusse des Trios [...] schwer“, womit sie einen ursprünglichen Takt zwischen T. 123/124 meinte, und betonte: „ich [...] halte mich darin künftig an mein Manuskript, nicht an Simrock!“ Und sie fügte hinzu: „Eine Note kann und kann ich nicht begreifen. Nämlich im Trio, Seite 6, letzte Zeile, erster Takt, das ausgehaltene E; die Stimmen gehen so schön auseinander, ohne ihm [sic!] [Notenbeispiel mit dem o. Sys. von T. 112³–113¹, dabei die Obernoten *e*² und *fis*² als aufeinanderfolgende ♯] und wie sich diese dritte Stimme so eigensinnig da einschleibt, kann ich halt nicht verstehen.“

²⁷⁶ Siehe Quellenbestand und -beschreibung, S. 223.

²⁷⁷ *Briefwechsel I*, S. 114 (f.). Siehe zur Datierung oben S. XXIX mit Anmerkung 261.

²⁷⁸ Ebenda, S. 115–118, hier S. 115f.

konstatierte auch eine auffällige ‚Frische‘ der Komposition, indem er schrieb: „In beiden Stücken steckt mehr vom jungen, himmelanstürmenden Johannes, als in den letzten Werken des vollendeten Mannes.“ Deutlich favorisierte er die *Rhapsodie g-Moll op. 79 Nr. 2*, was auch für die spätere Rezeption der beiden Werke galt: „Das zweite Stück in G-Moll hat es mir ganz angetan; es ist gewaltig schön.“²⁷⁹ Während sich Clara Schumann ein Urteil erst zu einem späteren Zeitpunkt erlauben wollte,²⁸⁰ war auch Elisabeth von Herzogenberg hingeworfen von den Stücken, die sie „über viele Maßen schön“ fand, und schwärmte wie Billroth besonders von der *g-Moll-Rhapsodie*.²⁸¹

Frühe Aufführungen der *Rhapsodien* sind meist schwer zu belegen, da sie anfangs auf Programmen oder in Rezensionen noch als „Capriccio“ bzw. „Capricen“ oder als „Klavierstücke“ betitelt waren. Gerade in der Saison 1879/80 ist oftmals unklar, ob es sich bei entsprechenden Aufführungen um die bereits komponierten, doch ungedruckten und im Titel noch nicht festgelegten *Rhapsodien op. 79* oder um die bzw. Teile der bereits erschienenen *Klavierstücke op. 76* handelte. Als Brahms am 13. September 1879 in Budapest im Klaviersalon der Firma Pirnitzer ein „noch ungedrucktes Klavierstück“ spielte, das „Bewunderung“ hervorrief, muss es sich allerdings um eine der *Rhapsodien* gehandelt haben.²⁸² Auch während seiner anschließend mit Joseph Joachim unternommenen Konzertreise durch Siebenbürgen durfte Brahms die beiden Stücke gespielt haben.²⁸³ Die erste nachweisbare öffentliche Aufführung fand schließlich am 20. Januar 1880 statt. Brahms spielte an diesem Tag die als „Caprices“ betitelten Stücke während seines gefeierten ersten Auftretens in Krefeld (viertes Abonnementkonzert der Krefelder Konzertgesellschaft). Das Konzert wurde in einer örtlichen Rezension sehr positiv besprochen, wobei allerdings die beiden Klavierstücke mehr in pianistischer als in kompositorischer Hinsicht hervorgehoben wurden: „[...] Auch als Virtuosen auf dem Pianoforte sollten wir Brahms kennen lernen durch den Vortrag seiner ‚Caprices‘. Er macht aus dem Instrument ein volles Orchester; sein Spiel ist großartig; die Compositionen sind vielleicht im Allgemeinen weniger ansprechend als geeignet, eine eminente Fertigkeit zu zeigen.“²⁸⁴ Um die *Rhapsodien* handelte es sich vermutlich ebenso bei Brahms’ Aufführung von „Capricen“ am 24. Januar im vierten, von Ernst Frank geleiteten Abonnementkonzert im Konzerthaus Hannover.²⁸⁵ Auch bei seinen Konzerten mit Joachim in Krakau (5. Februar) und Prag (11. Februar) sowie bei seinen Auftritten in Schwerin (10. April) und Königsberg (13. April) spielte Brahms eine oder mehrere „Capricen“.²⁸⁶ In Schwerin, wo Brahms am 10. April konzertierte, hörten Theodor Wilhelm und Emma Engelmann die beiden Stücke. Darauf ging Theodor Engelmann am 12. Juli 1880 ein, kurz nachdem er ein Erstdruck-Exemplar erhalten hatte:

„Ich habe keine Worte für den Eindruck, den die beiden Rhapsodien auf mich machen, schon damals machten, als wir sie von Ihnen in Schwerin hörten. Zogen sie damals wie mächtige Naturereignisse nur schnell an uns vorbei, jetzt wo wir sie in der Nähe betrachten, kann ich nicht anders als ein

schauderndes Entzücken in ihrem Genusse fühlen, wie ich mich nicht entsinne es jemals einem neuen Tonwerk – Ihren Edward ausgenommen – gegenüber empfunden zu haben.“²⁸⁷

Bereits Engelmanns Reaktion kann suggerieren, dass Brahms die Stücke anfangs ziemlich schnell spielte. Auch Kalbeck überlieferte, Brahms habe die *Rhapsodien* im Februar 1880 bei Ignaz Brüll „in einem so rasenden Tempo“ vorgetragen, dass sie „so gut wie unverständlich“ geblieben seien.²⁸⁸ Erst während einer Gesellschaft anlässlich Brahms’ Geburtstag am 7. Mai 1880 bei Clara Schumann in Frankfurt am Main,²⁸⁹ als die Künstlerfreundin die *Rhapsodien* sehr „verlangsamt [...]“ interpretiert habe, seien sie ihm „völlig klar“ erschienen.²⁹⁰ Später scheint auch Brahms selbst die Stücke in mäßigem Tempo gespielt zu haben.²⁹¹

²⁷⁹ *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 288 (Billroths Schreiben an Brahms vom 24. Juli 1879); vgl. ebenda, S. 330 mit Anmerkung 2 zu Billroths Schreiben vom 2. Juli 1882. Am 11. August 1880, etwa einen Monat nach Erscheinen der Stücke, schrieb Billroth entsprechend an Brahms: „[...] vor der Konzertpopularität der zweiten Rhapsodie beginne ich mich bereits zu fürchten.“ (ebenda, S. [301–]302).

²⁸⁰ Siehe oben S. XXIX f. mit Anmerkungen 265 f.

²⁸¹ *Briefwechsel I*, S. 110–113, hier S. 111 (Elisabeth von Herzogenbergs Schreiben an Brahms vom 4. Februar 1880).

²⁸² *Pester Lloyd* vom 14. September 1879, zitiert nach *Hofmann, Chronologie*, S. 179.

²⁸³ Siehe oben S. XXVI mit Anmerkung 213.

²⁸⁴ *Krefelder Zeitung*, Jg. 1880, Nr. 19 (22. Januar 1880), S. (1–)2. In dem Krefelder Konzert kamen ausschließlich Werke von Brahms zur Aufführung, darunter unter Leitung des Komponisten die *Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 73*, die *Alt-Rhapsodie op. 53* und das *Triumphlied op. 55*.

²⁸⁵ Siehe oben Anmerkung 215; Th. W. Werner: *Hauptstadt Hannover. Dreihundert Jahre von der Hofkapelle zum Opernhausorchester 1636–1936. Festschrift aus Anlass des 300jährigen Bestehens des Hannoverschen Orchesters im Auftrage des Oberbürgermeisters*, Hannover 1937, S. 36 (Abbildung des Programms).

²⁸⁶ *Hofmann, Chronologie*, S. 188–190; vgl. *NZfM*, Bd. 76, Teil 1, Nr. 13 (19. März 1880), S. 138; *AMz*, Jg. 7, Nr. 17 (23. April 1880), S. 132.

²⁸⁷ *Briefwechsel XIII*, S. 93 f. Vgl. bereits sein Schreiben vom 22. März: „Etwa den 5. ten April sind wir wieder in Schwerin und bereit Alles über uns ergehen zu lassen.“ (ebenda, S. [92–]93).

²⁸⁸ *Kalbeck III/1*, S. 203 mit Anmerkung 1. Von einem Brahms’schen Vorspiel einer „damals noch nicht gedruckte[n] Rhapsodie“, bei dem unter anderem der Cellist David Popper und der Pianist Ignaz Brüll anwesend waren, berichtete auch Brülls Schwester Hermine Schwarz (Hermine Schwarz: *Ignaz Brüll und sein Freundeskreis*, Wien u. a. 1922, S. 78 f.).

²⁸⁹ Vgl. *Litzmann III*, S. 410.

²⁹⁰ *Kalbeck III/1*, S. 203 f. mit Anmerkung 1: „Sie verfiel zwar ins andere Extrem und verlangsamte die Zeitmaße allzusehr, aber die Plastik ihres tadellos sauberen Vortrages tat ihre gute Wirkung.“

²⁹¹ Kalbeck berichtete, sich daraufhin mit Brahms über die Tempodifferenzen verständigt zu haben: „Nach einiger Zeit sprach ich darüber mit Brahms. ‚Sie ersehen daraus‘, sagte er, ‚wie hinfällig und unnützlich alle metronomischen Bezeichnungen sind. Ich will Ihnen aber die Stücke doch gleich noch einmal spielen, sonst glauben Sie am Ende gar, ich könnte das nicht auch.‘“ Daraufhin habe Brahms die Stücke gespielt und „ein [...] ziemlich gemäßigtes Tempo“ gewählt, dabei „aber die Rhapsodien mit einer so hinreißenden Leidenschaftlichkeit“ vorgetragen, „daß er den von Frau Schumann erreichten Eindruck weit überholte.“ (ebenda).

Zu den Pianisten, die die *Rhapsodien* schon bald nach Erscheinen verbreiteten, gehörten neben Hans von Bülow vor allem zunächst James Kwast und Karl Heinrich Barth, dann beispielsweise auch Eugen d'Albert, Albert Eibenschütz und Willy Rehberg. Auch Brahms selbst spielte die *Rhapsodien* weiterhin relativ häufig, wobei er sie in öffentlichen Konzerten gern mit dem *Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur op. 83* kombinierte.²⁹² Die noch heute beliebten Stücke stießen dabei nicht nur in Brahms' Freundeskreis auf große Zustimmung. Soweit sich aus frühen Konzertrezensionen eruieren lässt, gestaltete sich ihre Rezeption auch in der Öffentlichkeit, von wenigen Ausnahmen abgesehen, sehr positiv. Nur selten wurden die Kompositionen demnach vom Publikum reserviert aufgenommen oder von Rezensenten kritisch beurteilt. So reagierte etwa das Publikum beim traditionellen Neujahrsabend-Konzert am 1. Januar 1882 im Leipziger Gewandhaus, das Carl Reinecke leitete und in dem Brahms neben den *Rhapsodien op. 79* auch das 2. *Klavierkonzert* spielte, ablehnend.²⁹³ Kritik wurde beispielsweise dahingehend geübt, dass sich „das Hauptthema“ der *g-Moll-Rhapsodie* „zu oft“ wiederhole²⁹⁴ und die Motivik „etwas kurzathmig[...]“ sei.²⁹⁵ Doch die rühmenden Stimmen überwogen. So wurde den „genialen“²⁹⁶, „ganz einzige[n]“²⁹⁷ Stücken eine gute Verständlichkeit und Klarheit attestiert,²⁹⁸ die „Melodik“ sei „fein empfunden“, der „harmonische Reichthum ein grosser“.²⁹⁹ Zum Verhältnis von Titel und Struktur konstatierte ein Rezensent: „Rhapsodisches Element findet sich übrigens wenig in ihnen, im Gegentheil ist die Form so festgeschlossen und abgerundet, die Motive sind mit so reservirter Consequenz durchgearbeitet, daß man

viel eher den Eindruck von in Etudenform durchgeführten großartig angelegten symphonischen Sätzen empfängt.“³⁰⁰ Ähnlich hatte sich bereits Elisabeth von Herzogenberg geäußert.³⁰¹ 1891 resümierte der Musikschriftsteller Emil Krause, Brahms' *Opus 79* gehöre „zu dem Bedeutsamsten [...], was die ernste Clavier-Literatur unserer Zeit aufzuweisen“ habe.³⁰²

Beinahe hätte es offenbar eine Phonographen-Aufnahme von Brahms' Spiel der *g-Moll-Rhapsodie* gegeben. Dass diese nicht zustande kam, soll durch seine Ungeduld bei der einzigen mit ihm veranstalteten entsprechenden Aufnahme-Sitzung am 2. Dezember 1889 im Hause der Familie Fellingner verursacht worden sein.³⁰³ Auf der erhaltenen Aufnahme ist jedenfalls stattdessen ein Teil seines *Ungarischen Tanzes* WoO 1 Nr. 1 in einer zweihändigen Version zu hören. Mit den *Rhapsodien*, insbesondere mit der noch heute sehr populären *Rhapsodie g-Moll Nr. 2*, werden schließlich zwei Brahms-Bilder Willy von Beckeraths in Verbindung gebracht, die den Komponisten mit überkreuzten Händen am Flügel zeigen. Der Sohn der Rüdeshheimer Brahms-Freunde Laura und Rudolf von Beckerath gestaltete diese Bilder nach Skizzen, welche er während des Aufenthaltes von Brahms auf dem Hager Hof bei Honnef Ende Mai 1896 anfertigte.³⁰⁴

Publikation

Am 19. Mai 1880 fragte Brahms bei seinem Verleger Fritz Simrock an, wohin er ihm Post schicken solle, und teilte ihm mit: „[...] die Ungrischen Tänze und die zwei Klavierstücke liegen seit längeren Tagen zum Absenden

²⁹² In den ersten sechs Jahren nach Erscheinen sind folgende offizielle und private Brahms'sche Aufführungen beider oder einer der *Rhapsodien* belegt: 6. Januar 1881, Breslau; 5. Februar 1881, Haarlem; 14. März 1881, Wien (Brahms-Abend bei Theodor Billroth); 11. November 1881, Budapest; 22. November, Stuttgart; 1. Januar 1882, Leipzig; 24. Januar 1882, Dresden; 25. Januar 1882, Den Haag; 30. Januar 1882, Arnheim; 6. April 1883, Hamburg; 23. August 1885, Müzzuschlag (Hausmusik mit Marie Soldat); 13. Februar 1886, Mannheim; 22. April 1886, Wien (Hausmusik bei Familie Fellingner mit Robert Hausmann) (*Hofmann, Chronologie*, S. 194 ff.; *Briefwechsel XV*, S. [99–]100, Fortsetzung von Anmerkung 2).

²⁹³ Siehe *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 13, Nr. 4 (19. Januar 1882), S. (40–)41; vgl. *Kalbeck III/2*, S. 321. Elisabeth von Herzogenberg kommentierte die von Brahms „gewünschten Vogelpfeifereien“, mit denen sie Leipziger Rezensionen meinte, als „unwürdige[s] Geschwafel“ (*Briefwechsel I*, S. 169 f. [Elisabeth von Herzogenbergs Schreiben an Brahms vom 3. Januar 1882]).

²⁹⁴ *AMz*, Jg. 8, Nr. 5 (4. Februar 1881), S. 44 (Otto Lessmanns Rezension eines Berliner Konzertes von Heinrich Barth vom 26. Januar 1881). In den *Signalen* wurde das Werk bei dieser Gelegenheit entsprechend als „gedankenarm[...]“ bezeichnet (*Signale*, Jg. 39, Nr. 15 [Februar 1881], S. 235).

²⁹⁵ *AmZ*, Jg. 16, Nr. 51 (21. Dezember 1881), Sp. 809–812, hier Sp. 811 (Rezension des Stuttgarter Brahms-Konzertes vom 22. November 1881).

²⁹⁶ *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 13, Nr. 21 (18. Mai 1882), S. 245 f.

²⁹⁷ *AMz*, Jg. 7, Nr. 49 (3. Dezember 1880), S. 44 (Joseph Schratzenholz'

Rezension von James Kwasts Bonner Aufführung von Ende November 1880).

²⁹⁸ Siehe Friedrich Chrysanders Besprechung der 1880 in Leipzig erschienenen Publikation *Johannes Brahms* von Hermann Deiters (*AmZ*, Jg. 16, Nr. 23 [8. Juni 1881], Sp. 354–357, hier Sp. 355); vgl. *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 13, Nr. 4 (19. Januar 1882), S. (40–)41 (Paul Marsops Rezension des Leipziger Gewandhaus-Konzertes vom 1. Januar 1882); *AMz*, Jg. 9, Nr. 2 (13. Januar 1882), S. 16 f. (Otto Lessmanns Rezension des Berliner Brahms-Konzertes Hans von Bülows vom 6. Januar 1882).

²⁹⁹ *AmZ*, Jg. 16, Nr. 51 (21. Dezember 1881), Sp. 809–812, hier Sp. 811.

³⁰⁰ *NZfM*, Bd. 78, Teil 1, Nr. 3 (15. Januar 1882), S. 28.

³⁰¹ Siehe oben S. XXX mit Anmerkung 278.

³⁰² Emil Krause: *Johannes Brahms als Instrumentalcomponist. I. Claviermusik*, in: *NZfM*, Bd. 87, Teil I, Jg. 58, Nr. 9 (4. März 1891), S. 97–99, hier S. 98.

³⁰³ Richard Fellingner: *Klänge um Brahms. Erinnerungen. Neuausgabe mit Momentaufnahmen von Maria Fellingner*, hrsg. von Imogen Fellingner, Müzzuschlag 1997, S. 81 f., insbesondere S. 82 mit Anmerkungen 295 f.

³⁰⁴ Dabei handelt es sich um eine Kohlezeichnung von 1899 sowie um ein 1911 angefertigtes Pastellbild des Zigarre rauchenden Brahms (Kurt Stephenson: *Johannes Brahms und die Familie von Beckerath. Mit unveröffentlichten Brahmsbriefen, Bildern und Skizzen von Willy von Beckerath*, hrsg. von der Brahms-Gesellschaft in Baden-Baden 1979, Überarbeitung und Ergänzungen von Ursula Jung, Hamburg 1999/2000, S. 110).

bereit.³⁰⁵ Nach Simrocks Antwort vom 21. Mai³⁰⁶ sandte Brahms die abschriftliche Stichvorlage der *Rhapsodien* zusammen mit der Stichvorlage von Heft 3 und 4 der *Ungarischen Tänze* WoO 1 (Nr. 11–21) für ein Klavier zu vier Händen am 22. Mai an Simrock nach Karlsbad.³⁰⁷ Zugleich bat er: „Von den Ungarischen bitte ich mit der Korrektur auch gleich einen exemplarmäßigen Abzug zu schicken, daß ich’s noch einmal probieren kann. Die Vorlage bitte immer mit zuschicken“. Und er betonte ironisch:

„Die Noten sind nun alle das reine Gold und müssen genau nach meiner Vorschrift behandelt werden. Über das nun Folgende aber haben Sie ein Wort mitzusprechen. Ich dachte mir 1000 Taler für das Heft Ungarische und für die ausgezeichneten Klavierstücke etwas mehr als für die vorigen miserablen, also etwa 200 oder – für das Stück. Vielleicht runden Sie die Geschichte auf 2500 Taler ab – vielleicht auf mehr oder weniger – Sie haben das Wort! Klingeling!³⁰⁸“

Am 24. Mai bestätigte Simrock den Erhalt der Manuskripte³⁰⁹ und am Folgetag das von Brahms gewünschte Honorar.³¹⁰

Ähnlich wie bei den *Klavierstücken op. 76* legte Brahms den endgültigen Titel erst während der Drucklegung fest (siehe oben S. XXVII). Über den eigentlichen Prozess der Drucklegung ist nichts Genaueres bekannt. In der gedruckten Korrespondenz mit Simrock ist von den Stücken zunächst nur noch am 22. Juni in Bezug auf Belegexemplare für verschiedene Freunde und Bekannte die Rede. Wie Brahms’ entsprechendem Schreiben zu entnehmen ist, erhielt er an diesem Tag einen Korrekturabzug der *Ungarischen Tänze*: „Heute früh sind die Ungarischen gekommen [...]“, zugleich monierte er: „natürlich nur 1 Exemplar statt 2“. Da in diesem Zusammenhang die *Rhapsodien* nicht erwähnt wurden, bleibt unklar, wann er deren Korrekturabzug erhielt. Möglicherweise lag ihm dieser jedoch bereits vor, denn er kündigte (im Plural) an: „Die Korrekturen schicke ich bald.“ Und er fragte offenbar im Hinblick sowohl auf die *Ungarischen Tänze* als auch auf die *Rhapsodien*: „Den Korrekturen brauche ich wohl die Vorlagen nicht beizulegen (der Bequemlichkeit wegen). Soll ich sie überhaupt für Sie aufbewahren? Ist wohl nicht nötig? [...]“. „Außerdem bat er: „Wenn die Klavierstücke und die Ungarischen fertig sind, bitte ich mir 2 Exemplare zu schicken.“³¹¹ Die *Rhapsodien op. 79* erschienen schließlich zeitgleich mit den Heften 3 und 4 der *Ungarischen Tänze* WoO 1 kurz vor Mitte Juli 1880.³¹² Wie aus einem am 13. Juli 1880 abgestempelten Brahms’schen Schreiben an den Verlagsmitarbeiter Balduin Dörffel hervorgeht, erhielt Brahms an diesem Tag seine Belegexemplare in Bad Ischl.³¹³ Am gleichen Tag erhielt er ein Schreiben Elisabeth von Herzogenbergs, in dem sie schrieb: „Ich bin ganz froh, daß die angekündigten Rhapsodien noch nicht erschienen sind, das verschafft mir die Freude, sie Emma [Engelmann] als ihr etwas noch völlig Unbekanntes vorzuspielen und mich sehr stolz und dick dabei zu tun!“³¹⁴ Entsprechend antwortete ihr Brahms: „Mit ihrem Brief kamen auch die Rhapsodien und die neuen Ungarischen! [...]. Die Sachen kommen der Tage

zu Ihnen [...].“³¹⁵ Offenbar hatte das Ehepaar Engelmann seine Exemplare bereits kurz zuvor in Utrecht erhalten.³¹⁶ Im August betonte Theodor Billroth im Scherz: „Die Rhapsodien sind im Druck sehr dick geworden, der Verleger hat sie wohl teuer bezahlen müssen und deshalb sehr weit gedruckt [...].“³¹⁷

³⁰⁵ *Briefwechsel X*, S. 147.

³⁰⁶ Simrock hatte Brahms in seinem Schreiben vom 18. Mai darüber informiert, dass er aus Karlsbad abreisen und nach Bonn fahren müsse, wo seine Mutter am Vorabend gestorben war. Am 21. Mai bat Simrock, Brahms möge ihm die angekündigten Stichvorlagen nach Karlsbad schicken (*Simrock-Brahms Briefe*, S. 151 f.). Schon am 19. Dezember 1879 hatte der Verleger auf Klavierstücke angespielt (ebenda, S. [150–]151).

³⁰⁷ Zwar kündigte er in seinem Schreiben vom gleichen Tag zunächst an: „Ich werde also die Geschichte morgen absenden und bitte gleich um ein Wort, daß Sie sie empfangen, denn vermutlich werde ich einfach Kreuzband schicken.“ Doch im Postskriptum wies er darauf hin: „Ich habe eben die Sachen gepackt und gebe sie mit diesem zur Post.“ (*Briefwechsel X*, S. 148 f.).

³⁰⁸ Ebenda.

³⁰⁹ Dies geht aus seinem Schreiben an Brahms vom 25. Mai 1880 hervor (*Simrock-Brahms Briefe*, S. 152 f.).

³¹⁰ Ebenda, S. (152–)153. Kurz darauf dürfte Brahms in seinem Taschenkalender (*A-Wst*) das Honorar von insgesamt 2500 Talern sowie im eigenhändigen Werkverzeichnis (*Orel*, S. 541) die einzelnen Honorare von 2000 Talern für die *Ungarischen Tänze* WoO 1 Nr. 11–21 sowie von 500 Talern für die *Rhapsodien op. 79* vermerkt haben.

³¹¹ *Briefwechsel X*, S. 151 f.

³¹² Siehe auch die Anzeige in der drittletzten Juni-Nummer der *Signale* mit dem Hinweis, die Stücke würden „in circa 3 Wochen“ erscheinen (*Signale*, Jg. 38, Nr. 38, S. 608). Erst im Herbst des Jahres wurden sie dagegen für das englische und französische Copyright registriert. Eine entsprechende, an Fritz Simrock adressierte englische Rechnung vom 22. September 1880 sowie das entsprechende französische Zertifikat vom 8. November 1880, auf welchem als Publikationsdatum der 20. Juli angegeben ist, befinden sich in der Sammlung Wolfram M. Burgert, Itingen/Basel-Land, CH.

³¹³ Ungedruckte Korrespondenzkarte an „Herrn Fritz Simrock (Hrn. Dörffel“ (Sammlung Michael Struck, Bordesholm, D).

³¹⁴ *Briefwechsel I*, S. (119–)121. Elisabeth von Herzogenberg wusste demnach nicht, dass Emma und Theodor Engelmann die Stücke bereits im Februar in Schwerin kennengelernt hatten (siehe oben S. XXXI mit Anmerkung 287).

³¹⁵ *Briefwechsel I*, S. (122–)123, dort datiert auf den 14. Juli 1880. So bat Brahms in seinem Schreiben an Dörffel (siehe oben Anmerkung 313): „Ich ersuche gefälligst ein Exemplar op. 79 u.[nd] eines der neuen Ungarischen an Frau v.[on] Herzogenberg in Berchtesgaden bei Zimmermeister Brandner senden zu wollen.“ Eine ähnliche (verschollene) briefliche Brahms’sche Bitte ist durch einen Auktionskatalog dokumentiert (J. A. Stargardt: *Katalog 311: Autographen. Literatur und Wissenschaft, Geschichte, Kunst*, Berlin 1930, Nr. 237, S. 49, auf den 23. Juli 1880 datiertes Schreiben, ohne Empfänger-Angabe, teilt): „Ich ersuche [...] ein Ex.[emplar] op. 79 u.[nd] d.[er] neuen Ungarischen [...] bei Hrn. Joachim abgeben zu lassen.“ Brahms dürfte es dem Teilzitat zufolge ebenfalls an Dörffel gerichtet haben.

³¹⁶ Am 12. Juli dankte Theodor Engelmann noch aus Utrecht für die „neuesten Kinder, die Simrock gestern schickte!“ (*Briefwechsel XIII*, S. 93 [f.], Datum bestätigt durch Briefmanuskript in D-B). Demnach müssen Engelmanns den Erstdruck der *Rhapsodien* am 11. Juli in Utrecht erhalten haben. Brahms antwortete auf einer am 14. Juli abgestempelten Korrespondenzkarte (ebenda, S. 95). Engelmanns Brief kann Brahms allerdings erst erhalten haben, nachdem er seine Antwort an Elisabeth von Herzogenberg abgeschickt hatte (siehe vorangehende Anmerkung). Denn darin schrieb er, er wisse nicht, ob er „die Sachen“ an Engelmanns „nach Utrecht“ beordert habe (*Briefwechsel I*, S. [122–]123; vgl. *Briefwechsel X*, S. 151 f.).

³¹⁷ *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. (301–)302.

Sieben Fantasien opus 116
und Drei Intermezzi opus 117

Entstehung

Mitte Mai 1892 bezog Brahms sein Sommerquartier in Bad Ischl.³¹⁸ Ein erster Hinweis darauf, dass er dort an Klavierstücken arbeitete, findet sich in einem am 28. Juni abgestempelten Schreiben, in dem er seinen Wiener Vertrauten Eusebius Mandyczewski um Notenpapier bat:

„So ein 24–36 Seiten quer Format für Clavier könnten Sie mir wohl gelegentlich schicken. Sie wissen, hier giebt's viel Cl[avier]-Spielerinnen u.[nd] Sie bedenken, daß diese den Mund u.[nd] die Finger gern voll nehmen. So erschrecken Sie also nicht. 12 Seiten mit 16 Linien könnten Sie beilegen – damit ich die Albumblätter auch hübsch skizzieren kann.“³¹⁹

Und am 14. Juli schrieb er an Theodor Wilhelm Engelmann:

„Ischl empfiehlt sich sehr. Um so mehr als Ihre Frau u.[nd] Sie mit dem Schweizer Eigenbau von Claviersachen rasch fertig sein werden. Hier, wo mehr hübsche Clavierspielerinnen als Modelle sich hergeben, geht's schon besser u.[nd] ich hoffe Ihr Billeteur gibt 8 Tage Schweiz u.[nd] 4 Wochen Ischl.“³²⁰

Mit dem Hinweis auf „hübsche Clavierspielerinnen“ war vermutlich vor allem die junge Pianistin Ilona Eibenschütz gemeint, mit der Brahms in seinen letzten Lebensjahren Umgang hatte.³²¹ Häufig wird vermutet, einige der Stücke seien früher komponiert worden als 1892 oder gingen auf älteres Material zurück. Bereits Max Kalbeck spekulierte, „daß ein Teil“ der Stücke „weit älteren Datums“ sei „als das Jahr ihres Erscheinens anzeigt“, „schon in Pörschach entstanden sein“ oder sogar „bis in die Düsseldorfer Frühzeit zurückreichen“ könne.³²² Dafür gibt es jedoch keine konkreten Anhaltspunkte.³²³

Ende Juli 1892 bot Brahms seinem Freund Hans von Bülow neue Klavierstücke an. So schrieb er im Hinblick auf Bülows geplantes Konzert zur Einweihung des Berliner Bechstein-Saales:

„Leider bin ich von Deinen Componisten am 4. October der Einzige, der noch Noten schreiben kann. So ist Alles, was wir zusammen an Artigkeit leisten können, daß ich Dich frage: ob Du nicht im neuen Saal auch neue Stückchen spielen möchtest? [...] Lockt es Dich [...], so sage ein Wort nach Ischl, und es schickt ein Probeheft ‚zu gef.[älliger] Ansicht und Auswahl‘ Dein herzlichst grüßender J. Brahms.“³²⁴

Hans von Bülow hatte seiner Antwort vom 1. August zufolge schon von „diversesten Seiten [...] gehört“, dass Brahms „neuerdings Couperin posthume Concurrent gemacht“ habe, und stimmte der Übersendung erfreut zu. Zugleich informierte er den Freund über eine anstehende längere Reise,³²⁵ so dass Brahms in seinem am 7. August abgestempelten Antwortschreiben zu den Klavierstücken meinte: „Da sie Zeit haben, so läßt sie einstweilen liegen Dein herzlich seufzender und grüßender J. B.“³²⁶ Schließlich schickte Brahms sie etwa kurz vor Mitte August an Bülow ab.³²⁷ Nicht eindeutig rekonstru-

ierbar ist, um welche Stücke es sich dabei handelte. Anzunehmen ist allerdings, dass es die sieben *Fantasien op. 116* waren, deren erhaltenes Autograph den Schlussvermerk „Ischl. / im Sommer 92“ aufweist. Zwar sind in einer Abschrift, die Hans von Bülow anfertigte, nur die *Fantasien op. 116 Nr. 4–7* enthalten. Ein Beleg dafür, dass Brahms lediglich diese Stücke an Bülow schickte, ist dies jedoch nicht, zumal Teile von Bülows damaliger Abschrift verschollen sein oder die Stücke nur teilweise kopiert worden sein könnten.³²⁸

Clara Schumann war von Ilona Eibenschütz über neue Brahms'sche Klavierstücke in Kenntnis gesetzt worden³²⁹ und bat Brahms Ende September, sie ihr zu

³¹⁸ Hofmann, *Zeittafel*, S. 218.

³¹⁹ Brahms-Mandyczewski *Briefwechsel*, S. 352 f.

³²⁰ *Briefwechsel XIII*, S. (150–)151.

³²¹ Ilona Eibenschütz (?1872/?1873–1967), verh. Derenburg, war mit Brahms über Clara Schumann in Kontakt gekommen. In den Sommermonaten hielt sie sich mit ihrer Familie regelmäßig in Bad Ischl auf (siehe u. a. Ludwig Karpath: *Bekannschaft mit Johannes Brahms*, in: *Johannes Brahms in den Bädern Baden-Baden – Wiesbaden – Bad Ischl – Karlsbad*, Baden-Baden 1997, S. 129 ff.). Für das Jahr 1892 belegt dies konkret Clara Schumanns Brief an Brahms vom 20. Juni aus Interlaken (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 474).

³²² Kalbeck *IV/2*, S. 277; vgl. Kalbeck *IV/1–2*, S. 217, 278, 283; *BraWV*, S. 466, 469. Gerade die von Kalbeck hergestellte Verbindung zu Brahms' Zeit in Düsseldorf Mitte der 1850er Jahre führte William Horne zu der Überlegung, dass das *Intermezzo a-Moll op. 116 Nr. 2* auf eine frühe, im Kontext der erhaltenen Suitensätze WoO 3–5 weitere verschollene Sarabande zurückgehen könnte (William Horne: *Brahms's Düsseldorf Suite Study and His Intermezzo Opus 116 No. 2*, in: *The Musical Quarterly*, Jg. 73 [1989], H. 2, S. 249–283).

³²³ Siehe hierzu Katrin Eich: *Früher als spät? Brahms' Klavierstücke op. 116–119 im Spiegel von Datierungshypothesen*, in: *Spätphase(n)? Johannes Brahms' Werke der 1880er und 1890er Jahre, Internationales musikwissenschaftliches Symposium Meiningen 2008*, hrsg. von Maren Goltz, Wolfgang Sandberger und Christiane Wiesenfeldt, München 2010, S. 170–182.

³²⁴ Bülow, *Briefe VII*, S. 395 f. (Brahms' Korrespondenzkarte an Hans von Bülow). Die Karte traf am 1. August 1892 bei Bülow ein, wie dieser schrieb: „Auguster' kann ja kein Monat anfangen als mit einem Gruß von Dir.“ (*Bülow-Brahms Briefe*, S. 87).

³²⁵ Ebenda, S. 87 f.

³²⁶ Bülow, *Briefe VII*, S. (397–)398; vgl. *Bülow-Brahms Briefe*, S. 149. Zur Datierung des Schreibens siehe Quellengeschichte, S. 233.

³²⁷ Siehe ebenda.

³²⁸ Hans von Bülows Antwort vom 1. August auf Brahms' Ankündigung des „Probeheft[es]“ könnte auf eine Teilabschrift hindeuten: „Finde ich ein meiner Prästanz entsprechendes Stückchen darin, copire ich's mir [...]“ (*Bülow-Brahms Briefe*, S. 87).

³²⁹ Die Familie Fellingner erfuhr durch Gustav Uwe Jenner von den neuen Stücken. So schrieb Maria Fellingner an ihre Freundin Bertha von Gasteiger am 4. Oktober 1892: „Von Uwe wissen wir, daß B.[rahms] etwa ein Du[t]zend neue Klavierstücke hat! Siehst Du, – es kommt ein's nach dem Andern! (Das sind vielleicht Deine 3 neuen Balladen!)“ (*A-Wgm*, Sammlung Fellingner, erstmals veröffentlicht von Ingrid Fuchs im Rahmen ihres Beitrages *Brahmsiana in der Sammlung Fellingner. Unbekannte Dokumente von der Hand Maria Fellingners und Bertha von Gasteigers zu den letzten zehn Lebensjahren von Johannes Brahms* beim Internationalen Musikwissenschaftlichen Symposium *Spätphase(n)? Johannes Brahms' Werke der 1880er und 1890er Jahre*, Meiningen 24.–26. September 2008, Kongressbericht hrsg. von Maren Goltz, Wolfgang Sandberger und Christiane Wiesenfeldt, München 2010, S. 204–232, hier S. 218). Die Dutzend-Angabe Maria Fellingners dürfte dabei als allgemeiner und nicht als konkreter Hinweis auf die Anzahl der Stücke zu verstehen sein.

schicken.³³⁰ Brahms, der am 19. September nach Wien zurückgekehrt war,³³¹ reagierte umgehend und schickte ihr „ein Heft Klavierstücke“.³³² Wie sich aus seinem Begleitschreiben und der späteren Korrespondenz ableiten lässt, handelte es sich dabei um die *Fantasien op. 116*, während er die *Intermezzi op. 117* erst etwas später schickte. Im Begleitschreiben erwähnte er ausdrücklich das *Intermezzo e-Moll op. 116 Nr. 5* und insbesondere spielpraktisch leichtere Alternativnoten, die sich auch in der autographen Niederschrift sowie in Bülow's Abschrift, jedoch nicht mehr im Druck finden:³³³ „In dem kleinen e moll-Stück nimmst Du wohl besser das 6. Achtel immer so, wie es im Auftakt in Klammer angegeben ist.“³³⁴ In ihren Schreiben vom 13. Oktober und 6. November ging Clara Schumann ihrerseits so konkret auf die Sendung ein, dass sich die *Fantasien* weitgehend identifizieren lassen. So schrieb sie am 13. Oktober: „[...] fürerst meinen Dank für die wunderbar originellen Klavierstücke, die ich nun alle genau kenne [...]. Besonders entzückt bin ich über das A Moll Intermezzo [= *Opus 116 Nr. 2*], dann die Intermezzos in E Moll [= *Opus 116 Nr. 5*], E Dur [= *Opus 116 Nr. 6*] und das letzte [= *Opus 116 Nr. 7?*], eigentlich alle, jedes in seiner Art. [...]“³³⁵ Und am 6. November ergänzte sie: „[...] das Intermezzo H Moll [recte: a-Moll] mit dem non troppo presto, wo ich mir mit den Fingern ein besonderes Pläsier mache, dann das Capriccio in G Moll mit dem Marsch [= *Opus 116 Nr. 3*], ferner das Notturmo [= *Opus 116 Nr. 4*] – auch diese spiele ich mit Passion [...].“³³⁶ Konkret erwähnte sie also die *Fantasien op. 116 Nr. 2–6* sowie vermutlich *Nr. 7*. Dass mit dem Intermezzo in „E Dur“ *Nr. 6* und nicht *Nr. 4* gemeint war, lässt sich daraus ableiten, dass das *Intermezzo*

E-Dur op. 116 Nr. 4 zu diesem Zeitpunkt noch „Notturmo“ hieß, wie auch ihr Schreiben vom 6. November belegt.³³⁷ Zugleich betonte Clara Schumann, dass sie die reguläre Version des *e-Moll-Intermezzos* bevorzugte.³³⁸ Dies war möglicherweise ein zusätzlicher Beweggrund für Brahms, die Alternativnoten im Druck wegzulassen. Schon er selbst hatte konstatiert: „Es geht freilich der eigene Reiz verloren, den eine Schwierigkeit immer hat, so hier die starke, geschmeidige Biegung der Hände – der großen Hände!“³³⁹

Als Brahms seine erste Folge von Klavierstücken an Clara Schumann geschickt hatte, hatte er zugleich auch schon die *Intermezzi op. 117* angekündigt:

„Ich fahre Montag [= 3. Oktober] nach Berlin, wenn ich (in etwa 8 Tagen) zurückkomme, lasse ich noch einige [Klavierstücke] abschreiben und schicke sie, so daß Du dann gelegentlich Alles zurücksenden kannst. Ich brauche nicht zu bitten, daß Du sie nicht aus den Händen gibst [...].“³⁴⁰

Dabei handelt es sich um die erste, indirekte Erwähnung der Stücke, die Brahms sicherlich ebenfalls in Bad Ischl ausgearbeitet hatte.³⁴¹ Nach seiner Rückkehr aus Berlin schickte er das angekündigte Manuskript am 14. Oktober an Clara Schumann und antwortete zugleich auf ihre briefliche Reaktion auf seine erste Sendung:

„Tausend Dank für Deinen mich beglückenden Brief, auf den ich mit doppelter Freude eine kleine Fortsetzung sende, von der ich annehme, daß sie in Deiner Gunst nicht zurückstehen werde gegen die erste Sendung. [...] Mit welcher Freude lasse ich Dir die Klavierstücke, wenn sie Dir die kleinste machen können. Begierig bin ich, ob das auch die drei heutigen fertigbringen.“³⁴²

³³⁰ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. (477–)478 (Clara Schumanns Schreiben an Brahms vom 27. September 1892).

³³¹ *Hofmann, Zeittafel*, S. 218.

³³² *Schumann-Brahms Briefe II*, S. (478–)479. Brahms' Antwort muss im Zeitraum vom 28. September bis 3. Oktober (= Montag) verfasst worden sein, da er am 3. Oktober nach Berlin reiste (siehe seinen Hinweis ebenda: „Ich fahre Montag nach Berlin [...].“). Am 2. Oktober hätte er jedoch vermutlich „morgen“ statt „Montag“ geschrieben, so dass das Schreiben spätestens vom 1. Oktober datieren dürfte.

³³³ Siehe Quellengeschichte, S. 235; Editionsbericht, S. 310, Bemerkung zu T. 0⁶.

³³⁴ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. (478–)479; *Litzmann III*, S. 560 f.; korrigiert nach Briefmanuskript (D-B). Im Druck ist jeweils irrtümlich von einem Stück in c-Moll die Rede (vermutlich Lesefehler des Herausgebers Berthold Litzmann, siehe *Struck, Revisionsbedürftig*, S. 237 f.; Thomas Hauschka: *Stilkritische Untersuchungen zu Thema und Form in den späten Klavierwerken von Johannes Brahms*, Diss., Salzburg 1986, S. 35 ff.). Ein entsprechend im *BraWV* (S. 660) aufgeführtes, angeblich verschollenes c-Moll-Klavierstück, das Brahms aus der Sammlung op. 116 ausgesondert habe (Anh. IIa Nr. 12), existierte also nie.

³³⁵ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 480.

³³⁶ Ebenda, S. (486–)487.

³³⁷ Auch das erhaltene Autograph und Bülow's Abschrift weisen diesen Titel auf (siehe Quellenbestand und -beschreibung, S. 228; Quellengeschichte, S. 235 mit Anmerkungen 238, 242). Im Revisionsbericht von *Sämtliche Werke* (Bd. 14, S. IV) gab Eusebius Mandyczewski im Übrig-

gen nicht nur an, „daß No. 4 ursprünglich Notturmo“ hieß, sondern auch, dass „No. 7 Intermezzo benannt war“. Dabei belegt keine der erhaltenen Quellen einen solchen ursprünglichen Titel für das *Capriccio d-Moll op. 116 Nr. 7*. Vermutlich handelte es sich hierbei um ein Versehen.

³³⁸ „Das in E Moll würde ich aber nie mit den kleinen Noten hören mögen, gerade die Lage der Hände ineinander hat so einen besonderen Reiz, klingt eben ganz anders! Man wiegt sich förmlich darin.“ (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 480).

³³⁹ Ebenda, S. (478–)479.

³⁴⁰ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. (478–)479.

³⁴¹ Kalbeck gab an, in Bad Ischl sowohl die „Phantasien“ op. 116 als auch die „Intermezzi“ op. 117 kennengelernt zu haben (*Kalbeck IV/2*, S. 273, vgl. *Kalbeck III/1*, S. 196). Ein Besuch der Kalbecks in Bad Ischl scheint im Juli stattgefunden zu haben, vgl. Brahms' am 10. Juli 1892 abgestempeltes Schreiben an Viktor von Miller zu Aichholz: „Kalbecks kommen nur kurz auf der Durchreise und haben hier so viel vor, daß sie weder für den August noch für Gmunden zu haben sein werden.“ (*Spitzbart, Besuche*, S. 491; siehe auch *Spitzbart, Miller-Aichholz*, S. 113).

³⁴² *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 470; im Druck irrtümlich auf den 4. Januar 1892 datiert und daher fälschlich nach Schreiben Nr. 613 statt Nr. 623 eingeordnet (siehe hierzu ausführlich *Struck, Revisionsbedürftig*, S. 237). Auf dieser Fehldatierung beruht der irrtümliche Hinweis im *BraWV* (S. 466), dass Brahms schon vor dem Jahreswechsel 1891/1892 Klavierstücke an Clara Schumann geschickt habe, die er „zum größeren Teil verworfen zu haben“ scheine.

Clara Schumann dankte dafür am 21. Oktober,³⁴³ ging aber erst etwas später genauer auf die Stücke ein.³⁴⁴ Dabei entsprachen die ihr bis Mitte Oktober gesandten Stücke vermutlich in Anzahl und Abfolge bereits der Druckfassung beider Sammlungen. Zwar vermerkte sie laut Berthold Litzmann im November in ihrem Tagebuch, Brahms habe ihr „11 seiner Stücke für Clavier gesandt (noch ungedruckt) [...]“,³⁴⁵ während insgesamt nur zehn Stücke publiziert wurden. Dabei handelte es sich jedoch vermutlich entweder um einen Irrtum Clara Schumanns oder um einen Lese- oder Druckfehler,³⁴⁶ während kaum anzunehmen ist, dass sie ein zusätzliches (verschollenes) Stück erhielt, welches Brahms schließlich nicht drucken ließ.³⁴⁷ Erst als sich die Klavierstücke bereits im Druck befanden, übermittelte Brahms sie auch seinem langjährigen Freund Theodor Billroth.³⁴⁸

Frühe Aufführungen

Bereits während seines Sommeraufenthaltes 1892 in Bad Ischl stellte Brahms verschiedenen Freunden und Bekannten seine neuen Klavierstücke vor. Eine erste öf-

fentliche Aufführung von noch ungedruckten Klavierstücken war für den 4. Oktober 1892 in Berlin angedacht, wo Hans von Bülow das erste von insgesamt drei Konzerten zur Eröffnung des Bechstein-Saales übernommen hatte.³⁴⁹ Brahms hatte bereits Ende Juli angefragt, ob Bülow bei dieser Gelegenheit nicht „neue Stückchen spielen“ wolle.³⁵⁰ Noch im August plante Hans von Bülow offenbar eine entsprechende Aufführung.³⁵¹ Doch letztlich setzte der bereits schwerkranke Freund weder gedruckte noch ungedruckte Brahms'sche Stücke auf das Programm.³⁵² Schließlich spielte Brahms in Berlin selbst neue Klavierstücke. Zwar führte er sie nicht in dem Kammermusik-Abend am 5. Oktober auf, an welchem er beteiligt war.³⁵³ Doch kam es zu einer semioffiziellen Aufführung im Hause Simrock. Wann genau diese Aufführung stattfand, ist unklar, jedoch dürfte dies kurz nach dem Konzert vom 5. Oktober geschehen sein.³⁵⁴ Ebenfalls im privaten Rahmen spielte Brahms seine noch ungedruckten Klavierstücke wohl teilweise am 16. November in Wien bei Theodor Billroth, der dazu Max Kalbeck, Eduard Hanslick und den Juristen Adolf Exner geladen hatte.³⁵⁵ Doch scheint die-

³⁴³ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 481.

³⁴⁴ So schrieb sie am 28. Oktober 1892: „[...] fürerst Dank für die neue wundervolle Sendung, die mich ganz und gar entzückt. Das erste Stück: ‚Schlaf sanft, mein Kind‘ [= *Opus 117 Nr. 1*], geht mir nicht aus dem Sinn. Jedes der Stücke ist aber so originell, so fesselnd, daß ich gar nicht wüßte, welches vorzuziehen.“ Am 6. November ergänzte sie: „Schließlich muß ich Dir aber noch sagen, daß ich ganz begeistert bin über Deine drei neueren Stücke – das erste und dritte spiele ich immer, wie wunderbar beide, jedes in seiner Weise, im dritten [= *Opus 117 Nr. 3*], das eine so nationale Färbung hat (etwa Schottisch?), kann ich mich ganz vergessen. Wie sind da die Schlußakte himmlisch.“ Schließlich berichtete sie am 16. November: „Heute habe ich das 2. Deiner Stücke, B Moll [= *Opus 117 Nr. 2*], mit Wonne studiert!“ (ebenda, S. 483 [f.], [486–]487, 488 [f.]).

³⁴⁵ *Litzmann III*, S. 562 f.

³⁴⁶ Siehe hierzu *Struck, Revisionsbedürftig*, S. 238 mit Anmerkung 19.

³⁴⁷ Kein Zusammenhang besteht hier mit einem nur spaßeshalber Brahms zugeschriebenen Stück (Isolde Vetter: *Ein neuentdecktes Klavierstück von Brahms*, in: *Gradus ad Parnassum. Egon Voss zum vierzigsten Geburtstag*, zweite, stark erweiterte Auflage, Rofan 1980, S. 51–56).

³⁴⁸ *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 468.

³⁴⁹ Insgesamt waren drei Konzerte geplant: am 4. Oktober ein Klavierabend mit Hans von Bülow, am 5. Oktober ein Kammermusik-Konzert mit dem Joachim-Quartett in erweiterter Besetzung, Richard Mühlfeld und Johannes Brahms sowie am 6. Oktober ein weiterer Klavierabend mit Anton Rubinstein. Siehe *Bülow-Brahms Briefe*, S. 148 f. mit Anmerkung 1.

³⁵⁰ *Bülow, Briefe VII*, S. 395 f.; siehe auch oben S. XXXIV mit Anmerkung 324.

³⁵¹ Siehe *AMz*, Jg. 19, Nr. 34/35 (19./26. August 1892), S. 407, mit der Ankündigung, Hans von Bülow werde am 4. Oktober unter anderem „neue ungedruckte Klavierstücke von Brahms“ spielen; vgl. *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 23, Nr. 36 (1. September 1892), S. 443: „Dr. H. v. Bülow“ wird „als Solist mit einem interessanten Programm (u. A. mit neuen ungedruckten Compositionen von Brahms) sich hören lassen

[...]“

³⁵² Bülows Gesundheitszustand hatte sich ab dem Sommer 1892 rapide verschlechtert; das Berliner Konzert vom 4. Oktober, das er nur mit Mühe zu Ende bringen konnte, war zugleich sein letzter Klavierabend. Siehe hierzu *Bülow-Brahms Briefe*, S. 22 ff., 149 mit Anmerkung 3.

³⁵³ *Hofmann, Chronologie*, S. 289; *Neue Berliner Musikzeitung*, Jg. XLVI, Nr. 41 (13. Oktober 1892), S. 536. Aufgeführt wurden das *Streichsextett B-Dur op. 18*, die *Violinsonate d-Moll op. 108* sowie das *Klarinettenquintett h-Moll op. 115*. Bei der Absprache des Programms bedauerte Joachim am 16. September, dass Brahms keine neuen Klavierstücke spielen wolle: „Ich hatte auf Deine neuen Klavier-Sachen gehofft; leider sind sie aber nicht auf dem Programm, ich muß nun auf mein Bitten vertrauen, daß Du mir sie privatim gönnst.“ (*Briefwechsel VI*, S. 282).

³⁵⁴ *Hofmann, Chronologie*, S. 289 f. Alwin von Beckeraths Erinnerung an das Berliner Zusammentreffen mit Brahms gab dessen Sohn Heinz von Beckerath wieder: „[...] Bei Simrock's versammelte sich eine größere Zahl musikalischer Freunde. Brahms spielte schön die sämtlichen Klavierstücke, die als op. 116 und 117 erschienen sind, mit Ausnahme des ersten D-moll-Stückes, welches er nicht sicher in Erinnerung hatte. Auf meinen Wunsch wiederholte er op. 117 Nr. 1, das Wiegenlied und auf Wunsch eines Neffen von Menzel, Dr. Krieger, das E-dur-Stück op. 116 Nr. 6.“ (Heinz von Beckerath: *Erinnerungen an Johannes Brahms. Brahms und seine Krefelder Freunde*, in: *Die Heimat*, Jg. XXIX, Nr. 1–4 [November 1958], S. 81–93, hier S. 88). Leicht abweichend berichtete Richard Barth: „An einem Vormittag spielte Brahms einer kleinen, geladenen Gesellschaft bei Fritz Simrock seine neuen Klavierstücke, op. 117 und 118 vor [recte: op. 116 und 117] [...] Mit größter Bereitwilligkeit wiederholte er auf meine Bitte das eine der Stücke [...]“ (*Hofmann, Barth*, S. 50). Vgl. *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 481 (f.) (Clara Schumanns Schreiben an Brahms vom 21. Oktober 1892).

³⁵⁵ *Briefe von Theodor Billroth*, hrsg. von Georg Fischer, Hannover 1896, S. 573 (Billroths Schreiben an Kalbeck vom 14. November 1892).

ser Abend eher unerquicklich verlaufen zu sein.³⁵⁶ Danach spielte Brahms Klavierstücke weiterhin in privatem Kreis, so etwa bei den Familien Fellingner und Miller zu Aichholz sowie bei Clara Schumann.³⁵⁷

Ob es bereits im Jahre 1892 zu einer öffentlichen Aufführung einzelner Stücke kam, ist unklar.³⁵⁸ Am 6. Januar 1893 spielte indes Karl Heinrich Barth die „beiden neuen Klavierwerke [...] von Brahms, Op. 116 und 117“ in Berlin,³⁵⁹ und am 17. Februar führte der Münchner Pianist Max Schwarz in Frankfurt am Main die „Phantasien, Op. 116“ und „Intermezzi, Op. 117“ auf.³⁶⁰ Die öffentliche Wiener Erstaufführung der *Fantasien op. 116 Nr. 1–3* sowie des *Intermezzos b-Moll op. 117 Nr. 2* übernahm Ignaz Brüll am 30. Januar,³⁶¹ diejenige des *Capriccios d-Moll op. 116 Nr. 7* der Weimarer Hofpianist Bernhard Stavenhagen am 18. Februar.³⁶² Bereits am 23. Januar hatte Brüll die *Fantasien op. 116 Nr. 1–3* und die *Intermezzi op. 117 Nr. 1–2* bei einer internen Veranstaltung des Wiener Tonkünstlervereins vorgetragen.³⁶³ Im März des Jahres spielte der auch als Musikpublizist tätige Otto Neitzel mehrere Stücke in Berlin und Leipzig.³⁶⁴ In London setzten sich insbesondere Fanny Davies und Ilona Eibenschütz für die neuen Stücke ein. So „präsentirte“ Fanny Davies am 30. Januar sowie am 4. März 1893 „als Novitäten verschiedene der neuen Clavierstücke von Brahms (aus Op. 116 und

117)“³⁶⁵ während Ilona Eibenschütz am 15. März vier der Stücke, darunter das *Intermezzo E-Dur op. 116 Nr. 6*, aufführte.³⁶⁶

Frühe Rezeption

Brahms' *Fantasien op. 116* und *Intermezzi op. 117* gelten heute zusammen mit seinen *Klavierstücken op. 118* und *op. 119* gemeinhin als herausragende Beiträge zur Klaviermusik des späten 19. Jahrhunderts. Schon zu Brahms' Lebzeiten riefen sie bei den meisten seiner Freunde und Rezensenten sehr positive Reaktionen hervor. So soll Brahms bei seinem semioffiziellen Vortrag von Klavierstücken Anfang Oktober 1892 bei Simrocks in Berlin die dort anwesenden Gäste „in Begeisterung gesetzt“ haben.³⁶⁷ Entsprechend reagierte auch Clara Schumann. Nach Erhalt der *Fantasien op. 116* fand sie die Stücke nicht nur „wunderbar originell[...]“, sondern stellte zugleich einen Unterschied zwischen den „tief leidenschaftlichen“ und den „träumerischen“ Stücken fest.³⁶⁸ Diese Wahrnehmung sollte auch in der späteren Rezeption der Stücke eine wesentliche Rolle spielen. Wenig später äußerte sie sich ähnlich über die *Intermezzi op. 117*: „Jedes der Stücke ist [...] so originell, so fesselnd, daß ich gar nicht wüßte, welches vorzuziehen. Dabei sind sie für den Spieler so interessant, herrliche

³⁵⁶ Der Hintergrund war offenbar Brahms' Verstimmung darüber, dass Billroth ihm in einem an Hanslick gerichteten Schreiben eine verwahrloste Erziehung attestiert hatte (*Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 148–151). Wie Billroth den Abend erlebte, schilderte er in einem Schreiben an seine Tochter Else Billroth unmittelbar nach Aufbruch der Gäste. Erst nach einiger Mühe und „schnoddrige[n] Witze[n]“ sei Brahms demnach zum Spielen zu bewegen gewesen: „Endlich setzt er sich an den Flügel und spielt: ein altmodisches kleines Stücke von Bach, dann ein zweites, wo er bald nicht mehr weiter konnte. Hanslick brummte endlich stark. Nun fing er mehreres von seinen neuen Claviersachen an; konnte aber nie zu Ende kommen; seine Finger seien schwer, er könne nicht spielen, wenn er Wein getrunken habe etc (er hatte nemlich gar nicht viel getrunken). Er setzte sich wieder hin, klimperte herum, brachte endlich ein Stück zu Ende, doch Alles widerwillig. [...]“ (Helmut Wyklicky: *Unbekanntes von Theodor Billroth. Eine Dokumentation in Fragmenten*, Wien 1993, S. 26 f.). Max Kalbeck stellte den Abend hingegen gemäßigter dar (*Kalbeck IV/2*, S. 272 f.).

³⁵⁷ Hofmann, *Chronologie*, S. 290 f., 292 f.; Litzmann III, S. 566.

³⁵⁸ Zwar erklangen in Konzerten von November bzw. Dezember 1892 Intermezzi und Capricci von Brahms, doch dürfte es sich hier um Stücke aus *Opus 76* gehandelt haben. Siehe etwa Magda Eisele: „Intermezzo“, 26. November, Berlin (*AMz*, Jg. 19, Nr. 49 [2. Dezember 1892], S. 612); Eugen d'Albert: „Capriccio“, 29. November, Bremen (*Signale*, Jg. 50, Nr. 67 [Dezember 1892], S. 1068, vgl. sein Konzert vom 2. Dezember, in dem er laut Programm das *Capriccio h-Moll op. 76 Nr. 2* spielte); Ilona Eibenschütz: „Capriccio“, 2. Dezember 1892, Berlin (*AMz*, Jg. 19, Nr. 50 [9. Dezember 1892], S. 627).

³⁵⁹ *AMz*, Jg. 20, Nr. 2 (13. Januar 1893), S. 21; vgl. *Signale*, Jg. 51, Nr. 5 (Januar 1893), S. 73. Somit handelte es sich bei der Hamburger Aufführung des *Intermezzos op. 117 Nr. 3* durch Julius Spengel am 27. November 1893 (*Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 24, Nr. 52 [21. Dezember 1893], S. 706: erstes Abonnement-Konzert des Cäcilien-Vereins unter der Leitung Spengels) nicht um die Uraufführung,

wie noch im *BraWV* (S. 469) angegeben ist. Siehe bereits Christiane Wiesenfeldt: *Julius Spengel. Ein Brahms-Freund zwischen Identifikation und Emanzipation*, hrsg. von Wolfgang Sandberger, Lübeck 2005, S. 78 (Hinweis auf Grundlage eines in der Kieler Forschungsstelle durchgeführten Rezeptionsprojektes [siehe oben Anmerkung 49]).

³⁶⁰ *NZfM*, Jg. 60, Nr. 13 (29. März 1893), S. 153. Im Berliner Bechstein-Saal spielte Schwarz kurz darauf am 24. Februar 1893 „die Fantasien [op. 116] von Brahms“ (*Signale*, Jg. 51, Nr. 19 [März 1893], S. 296).

³⁶¹ *NZfM*, Jg. 60, Bd. 89/I, Nr. 7 (15. Februar 1893), S. 81; *Signale*, Jg. 51, Nr. 15 (Februar 1893), S. 230 (Konzert mit Hugo Becker).

³⁶² *BraWV*, S. 466. Stavenhagen spielte auch in einem Konzert in Budapest ein Brahms'sches Intermezzo (*NZfM*, Jg. 60, Bd. 89/I, Nr. 13 [29. März 1893], S. 150).

³⁶³ Hofmann, *Zeittafel*, S. 265 f. Der Hinweis, dass Brüll bei dieser Gelegenheit alle *Intermezzi op. 117* gespielt habe (Robert Lienau: *Erinnerung an Johannes Brahms*, Berlin 1934, S. 14), basiert vermutlich auf einem Erinnerungsfehler.

³⁶⁴ 12. März 1893, Berlin: „3 Intermezzi's“ (*Signale*, Jg. 51, Nr. 23 [März 1893], S. 362); 14. März 1893, Leipzig: *Capriccio op. 116 Nr. 1*, *Intermezzo op. 116 Nr. 5*, *Intermezzo op. 117 Nr. 1* (*Signale*, Jg. 51, Nr. 23 [März 1893], S. 356; *NZfM*, Jg. 60, Bd. 89/I, Nr. 13 [29. März 1893], S. 148).

³⁶⁵ *Signale*, Jg. 51, Nr. 15 (Februar 1893), S. 230; vgl. ebenda Nr. 25 (April 1893), S. 392. Dabei handelte es sich um drei Stücke aus *Opus 116*, darunter das *Intermezzo E-Dur op. 116 Nr. 4*, sowie um zwei Stücke aus *Opus 117* (*MT*, Jg. 34, H. 601 [1. März 1893], S. 151).

³⁶⁶ *BraWV*, S. 466; *MT*, Jg. 34, H. 602 (1. April 1893), S. 220.

³⁶⁷ Hofmann, *Barth*, S. 50. Ähnlich reagierte Theodor Kirchner in seinem Schreiben an Brahms vom 16. Dezember 1892 auf die gerade erschienenen Stücke: „[...] endlich kamen sie und haben mir schon unendlich viel Freude gemacht und meine Bewunderung erregt [...]“ (*Sietz, Kirchner*, S. 59 [f.]).

³⁶⁸ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 480 (Clara Schumanns Schreiben an Brahms vom 13. Oktober 1892).

Klangwirkungen – nun Du weißt das ja am besten.“³⁶⁹ Darüber hinaus entwickelte sie, wie ihr Tagebuch zeigt, einen besonderen persönlichen Bezug zu diesen Kompositionen, deren kompositorischen wie interpretatorischen Anspruch sie zugleich hervorhob:

„In diesen Stücken fühle ich endlich wieder musikalisches Leben in meine Seele ziehen und spiele wieder mit wahrer Hingebung, studiere auch wieder mit mehr Begeisterung Roberts Claviersachen. [...] Die Brahms'schen Stücke sind, was Fingerfertigkeit betrifft, bis auf wenige Stellen nicht schwer, aber die geistige Technik darin verlangt ein feines Verständnis und man muß ganz vertraut mit Brahms sein, um sie so wieder zu geben, wie er es sich gedacht. Ich habe mit großer Liebe daran studirt und spiele sie, glaube ich, in seinem Sinne. Wie vergißt man da so vieles Leid, das er einem zugefügt ...“³⁷⁰

Anders ging es Theodor Billroth. Anhand der ihm während der Drucklegung zugesandten Manuskripte und selbst am Abend des 16. November 1892, für den er Brahms zum Vorspiel der neuen Klavierstücke eingeladen hatte, schien er an den „neuen Claviersachen“ zwar noch Gefallen gefunden zu haben, da er gegenüber seiner Tochter Else äußerte, sie seien „wirklich sehr schön und interessant“.³⁷¹ Schließlich änderte er jedoch seine Meinung. Denn Ende des Jahres äußerte er gegenüber Else Billroth, die Stücke verlangten selbst für ihn als mit Brahms lange Vertrautem „eine harte geistige Arbeit.“ Kaum gebe es „eine einzige breite, schön hinströmende Melodie, wie man es doch früher bei Brahms gewohnt war.“ In Brahms' Alter solle man „Symphonien, Kantaten, Kammermusik“ schreiben, „aber keine solche kleinen Klavierscherze treiben.“³⁷²

Von anderen Freunden sowie in Rezensionen wurden die Stücke jedoch fast durchweg positiv rezipiert. Heinrich Schenker etwa urteilte ganz im Gegensatz zu Billroth: „Es ist ein schöner, würdiger Genuss, zu sehen, wie ein Meister, der sich in den grossen und grössten Formen genug gethan hat, sich dabei genugthut, gelegentlich auch die kleinen und kleinsten Formen zu lieblosen.“³⁷³ Als „überraschend neu“ empfand Theodor Wilhelm Engelmann die Stücke.³⁷⁴ Ähnlich urteilte Philipp Spitta, der zudem den grundlegend melancholischen Charakter der Stücke betonte:

„Es ist ein ernster, auch schwermüthiger Grundzug in den Stücken, der mich besonders sympathisch berührt. Ich meine, grade diesen besondern Ton noch in keinem Ihrer Werke gefunden zu haben; er hat etwas Neues für mich. Wer, wie Sie, immer noch neue Saiten auf die Leyer zu spannen hat, bei dem denkt man über dem letzten Werk, das einen erfreut, schon wieder an das nächste [...]“³⁷⁵

Eduard Hanslick brachte in einer Konzertrezension unter anderem ebenfalls die melancholische Komponente zur Sprache:

„Sämtliche Stücke klingen entweder wild leidenschaftlich oder schmerzlich resigniert – ein Brevier des Pessimismus. Von den zehn Nummern stehen nur vier [recte: drei] in Dur, auch diese bewegen sich langsam, in sanfter Schwermut. Kein einziges heiteres oder scherzendes Stück. Fast durchwegs spricht Brahms hier eine herbe, harte, Sprache die im

Affekt auch zu schneidenden Dissonanzen greift. Eine kraftvolle, stolze Natur, die teils schroff, unversöhnt, teils tieftraurig, wie von heimlichem Weh benagt, uns gegenübertritt. [...]“³⁷⁶

Zur Melancholie äußerte sich in Bezug auf die *Intermezzi op. 117* bezeichnenderweise auch Brahms selbst, als er im Dezember 1892 ablehnend auf Simrocks Idee reagierte, das *Intermezzo op. 117 Nr. 1* als „Wiegen- oder Schlummerlied“ herauszugeben: „Es müßte dann ja da-beistehen ‚Wiegenlied einer unglücklichen Mutter‘ oder eines trostlosen Junggesellen, oder mit Klingerschen Figuren: ‚Singet Wiegenlieder meinem Schmerze!‘ Nr. 1, 2 und 3.“³⁷⁷ Privat bezeichnete er die drei *Intermezzi*

³⁶⁹ Ebenda, S. 483 (f.) (Clara Schumanns Schreiben vom 28. Oktober 1892); vgl. ihr Schreiben vom 6. November (S. [486–]487).

³⁷⁰ *Litzmann III*, S. 563. Aktueller Hintergrund der abschließend zitierten Bemerkung war eine recht heftige Verstimmung zwischen Clara Schumann und Brahms, die wegen der im November 1891 erschienenen, von Brahms mitverantworteten Ausgabe der Erstfassung von Robert Schumanns *Symphonie Nr. 4 d-Moll op. 120* bestanden hatte. Clara Schumann hatte von dieser Ausgabe erst während der Drucklegung erfahren, worüber sie sehr verärgert gewesen war (siehe insbesondere Brahms' Schreiben an Clara Schumann vom 10. und 16. Oktober sowie Clara Schumanns Antwort vom 13. Oktober 1891 [*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 464–468, vgl. ebenda, S. 476 f.]). Am 27. September 1892 hatte sie brieflich vorgeschlagen: „So laß uns denn, lieber Johannes, freundlichere Töne wieder anstimmen, wozu Deine neuen schönen Klavierstücke [...] die beste Gelegenheit bieten, wenn Du wolltest!“ (ebenda, S. [477–]478).

³⁷¹ Siehe oben S. XXXVI f. mit Anmerkung 356 (Billroths Schreiben an seine Tochter Else vom 16. November 1892).

³⁷² *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 468 (teilweise in indirekter Rede wiedergegeben).

³⁷³ *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 25, Nr. 4 (18. Januar 1894), S. 37 (f.).

³⁷⁴ So äußerte er sich in einem Schreiben an Clara Schumann (*Litzmann III*, S. 569).

³⁷⁵ *Briefwechsel XVI*, S. 91 (Spittas Schreiben an Brahms vom 4. Dezember 1892). Das Datum des Schreibens wird durch das Briefmanuskript (D-B) bestätigt.

³⁷⁶ *Hanslick, Moderne Oper VII*, S. 258; siehe auch *Neue Freie Presse. Morgenblatt, Feuilleton*, Wien, 7. Februar 1893 (Nr. 10223), S. [1] f. Hugo Wolf, der in seinen Texten Brahms häufig attackierte, meinte in einem Brief vom 8. Februar 1893 an Oskar Grohe, Hanslick habe die Werke eigentlich kritisieren wollen: „Ich habe einige Stellen im H. Feuilleton, die auf Brahms Bezug nehmen, unterstrichen; die Casuistik des Herrn Hofrathes kommt da in eine arge Bedrängniß. Das windet u.[nd] krümmt sich u.[nd] will was sagen u.[nd] doch wieder nichts gesagt haben, daß es nur so eine Lust ist, diesen alten Fuchs in der Klemme zu sehen. Hundert gegen eins gewettet, die Canaille Hanslick findet alle diese Intermezzi u.[nd] Phantasien einfach scheußlich. Da aber seine Reklame-Trompete einmal in f gestimmt ist, so mag er blasen, wie er will: schließlich geht doch alles aus dem ff.“ (*Hugo Wolf. Briefe 1873–1901*, hrsg. von Leopold Spitzer, Bd. 2 [1892–1895], Wien 2010, S. [148–]149).

³⁷⁷ *Briefwechsel XII*, S. 89 f. (Brahms' Schreiben an Simrock vom 16. Dezember 1892). Die anfängliche Bemerkung bezieht sich auf das *Intermezzo op. 117 Nr. 1*, dem der Beginn des *Wiegenliedes einer unglücklichen Mutter* aus Herders Sammlung *Stimmen der Völker in Liedern* als Textmotto vorangestellt ist. In der Ausgabe, die Brahms besaß (siehe oben S. XVI mit Anmerkung 88), steht dieses *Wiegenlied* in Teil 2, Abschnitt IV, als Nr. 9 auf S. 21–23. Einer Anmerkung auf S. 21 zufolge handelt es sich dabei um die Übersetzung des Liedes „Lady Anne Bothwell's lament“ aus Thomas Percys *Reliques of Ancient Poetry*. In einer eigenhändigen Textsammlung (*BraWV*: Anh. Vb Nr. 1, Teil 2) hatte sich Brahms die erste Strophe der Übersetzung notiert (Bl. 7r, linke Spalte).

allerdings durchaus als „Wiegenlieder“.³⁷⁸ Besonders populär wurde das *Intermezzo Es-Dur op. 117 Nr. 1*, was sich nicht zuletzt an den zahlreichen Fremdbearbeitungen für verschiedenste Besetzungen ablesen lässt.³⁷⁹

Insbesondere Hanslick betonte, die Stücke seien eher für das intime Studium als für den großen Konzertsaal geeignet, wo „diese auf melodiösen Reiz verzichtenden Stücke kaum große Eroberungen machen“ könnten.³⁸⁰ In den ersten Jahren nach Erscheinen der Stücke scheint dieser Aspekt in der Tat eine gewisse Rolle gespielt zu haben. Nach der ersten Wiener Teilaufführung durch Ignaz Brüll hieß es etwa, die vorgetragenen Stücke seien für das große Publikum „undankbar“.³⁸¹ Und auch bei der Londoner Teilaufführung durch Fanny Davies erzeugten diese beim Publikum „nur geringes Behagen“,³⁸² wobei ein Londoner Rezensent auf die hohe Konzentration verwies, die der Zuhörer aufbringen müsse, um den Stücken adäquat zu folgen.³⁸³ Dabei ist jedoch auch zu berücksichtigen, dass im Hinblick auf die *Fantasien op. 116* und die *Intermezzi op. 117* einerseits zu Brahms' Lebzeiten kaum eingehende Werk- und Aufführungsrezensionen erschienen sind und andererseits auf Programmen und in Konzertbesprechungen die aufgeführten Stücke oft nur pauschal bezeichnet wurden, so dass offen bleiben muss, welche Brahms'schen Klavierstücke jeweils zur Gehör kamen. Ein zumindest annähernd exaktes aufführungshistorisches Profil zu re-

konstruieren, erweist sich vor diesem Hintergrund als schwierig.

Publikation

Am 26. September 1892 berichtete Brahms seinem Verleger Fritz Simrock offenbar erstmals von „neuen Klavierstücken“.³⁸⁴ Die jeweilige Stichvorlage schickte er ihm hingegen erst am 20. Oktober, also knapp einen Monat später. In seinem Begleitschreiben bat er darum, mit dem Druck nicht zu „eilen“, und gab folgende Titel an: „Op. 116: Phantasien für Pianoforte, op. 117: 3 Intermezzi ditto.“ Zugleich stellte er Simrock frei, die *Fantasien op. 116* in einem Heft oder aber in zwei Heften zu publizieren, wobei dann allerdings „die ersten 3 und die letzten 4 [Stücke]“³⁸⁵ zusammenbleiben sollten. Die Titel der beiden Sammlungen, die er letztlich beließ, schienen ihm jedoch nicht gänzlich zu gefallen, da er bekannte: „Über die Titel bin ich eigentlich gar nicht im klaren.“³⁸⁶

Am 24. Oktober bat Brahms den Verleger im Zusammenhang mit der „allerersten Korrektur“ jeweils um einen separaten Abzug des *Capriccios d-Moll op. 116 Nr. 1* und des *Intermezzos Es-Dur op. 117 Nr. 1* und erklärte dazu: „Auf Fehler kommt es nicht an, ich wollte nur aus Scherz das eine der Frau Engelmann,³⁸⁷ das andere der Frau Fritsch in Marseille schicken.“³⁸⁸ Da

³⁷⁸ Siehe seine Schreiben an Rudolf von der Leyen vom 9. November und an Emma Engelmann vom 11. November 1892 (*von der Leyen*, S. 82; *Briefwechsel XIII*, S. 151 f.; vgl. Quellengeschichte, S. 235 f.).

³⁷⁹ Siehe *BraWV*, S. 470.

³⁸⁰ *Hanslick, Moderne Oper VII*, S. 258. Vgl. oben Anmerkung 376.

³⁸¹ *Signale*, Jg. 51, Nr. 15 (Februar 1893), S. 230.

³⁸² Ebenda.

³⁸³ *MT*, Jg. 34, H. 601 (1. März 1893), S. 151: „Though brief, the pieces are not trivial, and require close attention in order to estimate them at their proper value. At first acquaintance the most charming was the simplest – an Intermezzo in E flat [...]. The rest depend for effect, not so much on their melodic interest as on the musicianly and ingenious writing with which Brahms invariably stamps everything that proceeds from his pen.“

³⁸⁴ *Briefwechsel XII*, S. 75.

³⁸⁵ Ebenda, S. 79 (f.), korrigiert nach Briefmanuskript (Privatbesitz); vgl. auch J. A. Stargardt: *Autographen aus allen Gebieten*, Katalog 634 zur Auktion am 26. und 27. November 1985, Marburg, Nr. 727, S. 209. Der Herausgeber des *Briefwechsels XII*, Max Kalbeck, ging davon aus, dass Brahms zunächst nur fünf statt sieben *Fantasien op. 116* an den Verlag geschickt habe, und folgerte somit, Brahms müsse während der Drucklegung noch zwei Stücke ergänzt, also „mehrere Stücke in der Reserve“ gehabt haben (*Kalbeck IV/2*, S. 282; siehe auch *BraWV*, S. 466). Dies beruht jedoch auf seiner Fehlübertragung des Briefmanuskriptes im Druck, wo es im Zusammenhang mit den Stücken des zweiten Heftes irrtümlich heißt: „die letzten zwei“. Siehe hierzu *Struck, Revisionsbedürftig*, S. 237.

³⁸⁶ *Briefwechsel XII*, S. 79 (f.). Kalbeck berichtete, er selbst habe Brahms zum Titel ‚Fantasien‘ geraten: „Als Brahms die in op. 116 enthaltenen Capriccios und Intermezzos [...] herausgeben wollte, erneuerten sich dieselben Skrupel [wie bei den *Klavierstücken op. 76*]. Bei ‚Capricci‘ und ‚Intermezzi‘ genierten ihn der italienische Plural Capricci und das

deutsche ‚und‘; die deutsche Form mit dem angehängten Schluß-s gefiel ihm noch weniger. Ich riet ihm zu ‚Phantasien‘, was für beide Arten paßte.“ (*Kalbeck III/1*, S. 196 mit Anmerkung 1).

³⁸⁷ Für die Pianistin Emma Engelmann war der Abzug des *Intermezzos op. 117 Nr. 1* bestimmt. Vgl. Quellengeschichte, S. 235 f.

³⁸⁸ *Briefwechsel XII*, S. (80–)81. Brahms und die französische Pianistin Henriette Fritsch-Estrangin (1852–1943) hatten sich Mitte Februar 1876 in Frankfurt am Main kennengelernt und waren seitdem befreundet (Hugo Heermann: *Meine Lebenserinnerungen*, unveränderter Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1935, hrsg. von Günther Emig, Heilbronn 1994, S. 33 f.; dort irrtümlich mit Jahresangabe 1870). Henriette Fritschs Tochter Valentine (1885–1983) überlieferte später eine Anekdote zu einem Brahms'schen Klavierstück (Lily-Valentine Fritsch-Estrangin: *Une amie française de Brahms*, Typoskript, S. 8–10, Sammlung Marie-Laure de Boissard, Paris, F): Demnach habe Brahms die Freundin während eines ihrer Besuche bei ihm in Thun ein gerade niedergeschriebenes, doch keine Vortragsbezeichnungen enthaltendes Intermezzo vom Blatt spielen lassen („Il tend alors à Henriette Fritsch-Estrangin un des intermezzi qu'il venait de composer. L'encre était encore fraîche. ‚Vous voyez[...], dit Brahms, [...]il n'y a que des notes [...]. Vous allez me jouer cet intermezzo sur le manuscrit, selon votre sentiment [...]‘.“) und die Art ihres kongenialen Vortrags sogleich in das Manuskript übertragen („[...] Et il note sur l'écrit exactement, minutieusement, tout ce qui venait de caractériser l'interprétation.“). Ein Treffen des Ehepaars Fritsch und ihrer Tochter mit Brahms in Thun ist tatsächlich für den Sommer 1888 belegt (Klaus Groth: *Erinnerungen an Johannes Brahms*, in: *Johannes Brahms – Klaus Groth. Briefe der Freundschaft*, neu hrsg. von Dieter Lohmeier, Heide und Kiel 1997, S. 196 f.). Wie zuverlässig die Schilderung – sowohl bei der Datierung als auch bei der Wiedergabe der Begebenheit – ist, bleibt allerdings unklar. Die Angabe der Lebensdaten basiert auf <http://www.geneanet.org>, Abfrage vom 25. November 2010.

Brahms auf einer am 31. Oktober abgestempelten Korrespondenzkarte an die beiden separaten Geschenkabzüge erinnerte,³⁸⁹ können ihm die Korrekturabzüge beider Werke nicht vor dem 31. Oktober zugegangen sein. Bis zum 7. November hatte er allerdings sowohl die Geschenkabzüge erhalten als auch die (erste) Korrektur erledigt, denn an diesem Tag schickte er die korrigierten Abzüge zurück und dankte für die beiden „avant la lettre“, die er „durchaus nicht so schön erwartet“ hatte. Zugleich bat er darum, dass Belegexemplare des Erstdruckes an verschiedene Freunde und Bekannte geschickt würden.³⁹⁰

Vermutlich las Brahms noch ein zweites Mal Korrektur.³⁹¹ Wohl relativ kurz vor Abschluss der Drucklegung erwog er noch eine Änderung für das *Intermezzo b-Moll op. 117 Nr. 2*, die er dem Verlag jedoch offenbar nicht mitteilte.³⁹² Wann genau die Stücke publiziert wurden und wann Brahms seine Belegexemplare erhielt, ist nicht eindeutig belegt. Eine Verlagsanzeige mit dem Hinweis, die Klavierstücke seien „binnen Kurzem“ erhältlich, war bereits Anfang November in den *Signalen* abgedruckt.³⁹³ Möglicherweise erschienen sie noch im November (nach Mitte November), jedoch nicht später als Anfang Dezember 1892, denn am 4. Dezember erwähnte Philipp Spitta in seinem Schreiben an Brahms die „Zusendung“ der Exemplare.³⁹⁴ Brahms selbst dankte Simrock für die Belegexemplare des Erstdruckes vermutlich am 11. Dezember³⁹⁵ und meldete dem Verleger am 21. Dezember zwei Fehler.³⁹⁶ Als Honorar für beide Opera zusammen erhielt Brahms offenbar 12 000 Mark.³⁹⁷

Sechs Klavierstücke opus 118 und Vier Klavierstücke opus 119

Entstehung

Mit der Arbeit an den *Klavierstücken op. 118* und *op. 119* begann Brahms im Jahr 1893 vermutlich kurz nach seiner Ankunft in Bad Ischl. Nachdem er am 10. Mai von seiner Italienreise nach Wien zurückgekehrt war, fuhr er am 18. Mai zum Sommeraufenthalt.³⁹⁸ Dass er dort mit Klavierwerken beschäftigt war, geht etwa aus seinem Schreiben an Fritz Simrock vom 4. Juni hervor. Darin reagierte er spöttelnd auf Simrocks Idee, ob nicht die bald anstehende Verlagsnummer 10 000 für ein Brahms'sches Werk vergeben werden könnte: „Im ersten Augenblick, als ich von Ihrer Festnummer las, dachte ich, ein wenig die Klavierspielerinnen aufzugeben und mehr die Kurmusik zu frequentieren – ob mir vielleicht Liebhaberei für Pauken und Trompeten käme. Jedenfalls aber, ehe ich zum Entschluß käme, meine Finanzen und Ihre Festnummer auf die Weise zu verbessern und zu vergolden – sind Sie ja längst mitten in den 10 000!“³⁹⁹ Ähnlich wie im Fall der Ende 1892 publizierten *Fantasien op. 116* und *Intermezzi op. 117* wurden allerdings häufig Vermutungen angestellt, dass einige der Stücke eventuell früher als 1893 entstanden seien. Ausgangspunkt für derartige Überlegungen, die rein spekulativ sind, war wiederum Max Kalbecks Brahms-Monographie,⁴⁰⁰ wobei dessen Ausführungen jedoch teilweise auf höchst fragwürdiger Grundlage stehen.⁴⁰¹

Zwischen Ende Mai und dem 7. September 1893, also innerhalb eines Zeitraums von gut drei Monaten, schick-

³⁸⁹ *Briefwechsel XII*, S. 81 (f.). Das Datum des Poststempels wird durch das Original bestätigt (Privatbesitz, Paris, F).

³⁹⁰ Ebenda, S. 82 f., siehe auch Brahms' Schreiben vom Folgetag (ebenda, S. 84) sowie vom 23. November 1892 (ebenda, S. 88, im Druck irrtümlich mit dem Hinweis auf „Klarinettenstücke“ statt recte „Cl[avier]st[ücke]“, korrigiert nach der Abbildung des Briefmanuskriptes in: Heiner Rekeszus: *Katalog Nadine Secunde. Autographen und Dokumente, Photographie und Bibliophilie zur Musik*, Winter 2000/2001, Nr. 11, Abbildung nach Nr. 69).

³⁹¹ Siehe hierzu Quellengeschichte, S. 236; Quellenbewertung, S. 237.

³⁹² Siehe Quellengeschichte, S. 236; Editionsbericht, S. 314, Bemerkungen zu T. 22^{2.1-2.2}, 38^{1-2.2.1}.

³⁹³ *Signale*, Jg. 50, Nr. 58 (November 1892), S. 928, erste von insgesamt neun November-Nummern.

³⁹⁴ Siehe oben S. XXXVIII mit Anmerkung 375.

³⁹⁵ *Briefwechsel XII*, S. 89 („Für Ihre Sendungen danke ich bestens.“).

³⁹⁶ Ebenda, S. (85–)88, dort irrtümlich datiert auf den 21. November 1892, korrigiert gemäß J. A. Stargardt, *Katalog 529 zur Auktion vom Oktober 1956*, Nr. 361, S. 71, sowie *Katalog 549 zur Auktion vom 11. November 1960*, Nr. 454, S. 120 f., jeweils mit Teilfaksimile). Bei den Fehlern handelt es sich um ein fehlendes Vorzeichen im *Intermezzo e-Moll op. 116 Nr. 5* (T. 12¹⁻³, o. Sys.) sowie um einen fehlerhaften Rhythmus im *Intermezzo cis-Moll op. 117 Nr. 3* (T. 29, o. Sys.). Gemäß dem oben genannten Teilfaksimile des Briefmanuskriptes gab Brahms für das *cis-Moll-Intermezzo* sogleich die korrigierte Lesart an:

„In Nr. 3 der Intermezzi S. 12, Takt 7: [Notenbeispiel: T. 29, o. Sys.]“ und bestätigte den Unternoten-Rhythmus am rechten Seitenrand: „ statt “. Im gedruckten Briefwechsel verfälschte der Herausgeber Kalbeck diese Stelle, indem er einen geklammerten Zusatz („soll stehen“) vor dem Doppelpunkt einfügte, die fehlerhafte Lesart des Taktes als Notenbeispiel wiedergab und Brahms' ergänzendes Rhythmusbeispiel wegließ.

³⁹⁷ Am 20. Oktober schlug Brahms brieflich das Anderthalbfache des Honorars vor, das er für die *Klavierstücke op. 76* erhalten hatte (*Briefwechsel XII*, S. 79 [f.]). Dieses Honorar belief sich auf 2500 Taler, was 7500 Mark entsprach (siehe oben S. XXVIII mit Anmerkung 248). Simrock wollte offenbar anfangs nur 9000 Mark zahlen, wie Brahms' Schreiben an den Verleger vom 24. Oktober zu entnehmen ist (ebenda, S. 80 f.). Da Brahms in seinem Taschenkalender für Oktober 1892 den ursprünglichen Tinteneintrag „10 M.[ille] M[ar]k.“ mit Bleistift zu „12 M.[ille]“ änderte, scheint das Honorar zwischenzeitlich auf 10 000 Mark festgesetzt worden zu sein.

³⁹⁸ *Hofmann, Zeittafel*, S. 222; vgl. *Briefwechsel VIII*, S. 129 (Brahms' Schreiben an Joseph Viktor Widmann vom 17. Mai 1893).

³⁹⁹ *Briefwechsel XII*, S. (101–)102.

⁴⁰⁰ *Kalbeck IV/1-2*, S. 217, 277 f., 283, 295; vgl. *BraWV*, S. 472, 475.

⁴⁰¹ So meinte etwa Kalbeck, die *Ballade g-Moll op. 118 Nr. 3* sei ein „Pendant“ zur 1879 entstandenen *Rhapsodie g-Moll op. 79 Nr. 2*, und vermutete allein daher, dass auch die *Ballade* bereits im Entstehungsjahr der *g-Moll-Rhapsodie* komponiert worden sei (*Kalbeck IV/2*, S. 295).

te Brahms sukzessiv Klavierstücke an Clara Schumann. Seine Sendungen eröffnete er mit dem *Intermezzo h-Moll op. 119 Nr. 1*, wobei er Ende Mai, frühestens am 27. Mai, ankündigte:⁴⁰²

„Ich bin in Versuchung, Dir ein kleines Klavierstück abzuschreiben, weil ich gern wüßte, wie Du Dich damit verträgst. Es wimmelt von Dissonanzen! Diese mögen recht sein und zu erklären – aber sie schmecken Dir vielleicht nicht, und da wünschte ich, sie wären weniger recht, aber appetitlich und nach Deinem Geschmack. Das kleine Stück ist ausnehmend melancholisch, und ‚sehr langsam spielen‘ ist nicht genug gesagt. Jeder Takt und jede Note muß wie ritard. klingen, als ob man Melancholie aus jeder einzelnen saugen wolle, mit Wollust und Behagen aus besagten Dissonanzen! Herr Gott, die Beschreibung wird Dir Lust machen!“⁴⁰³

Nach Clara Schumanns schwärmerischem Dank für das „wunderbare, trotz aller Dissonanzen so traurig-süße Stück“ vom 8. Juni⁴⁰⁴ antwortete Brahms erfreut mit einer am 10. Juni abgestempelten Korrespondenzkarte.⁴⁰⁵ Spätestens am 24. Juni lagen Clara Schumann daraufhin die *Intermezzi e-Moll op. 119 Nr. 2* und *C-Dur op. 119 Nr. 3* vor.⁴⁰⁶ In seiner Antwort vom 28. Juni spielte Brahms zugleich auf weitere, bereits komponierte Klavierstücke an: „Andre [Stücke] gehen nicht auf so kleines Papier⁴⁰⁷ und sind auch nicht so für Deine guten, lieben – aber zarten Finger.“⁴⁰⁸

Wohl im Zusammenhang mit der Niederschrift von Klavierstücken bat Brahms in einem Schreiben vom Fol-

getag sowie nochmals am 19. Juli Eusebius Mandyczewski um Notenpapier.⁴⁰⁹ Nachdem Clara Schumann Ende Juni von Frankfurt am Main nach Schlangenbad gefahren war,⁴¹⁰ schickte Brahms der Freundin am 2. Juli die *Rhapsodie Es-Dur op. 119 Nr. 4*:

„Ich kann nicht widerstehen, mein neues Papier an Deine neue Adresse zu versuchen. Ich schicke ein Stück, das zwar nicht eigentlich schwer ist, aber leider für Deine Finger nicht geeignet? Bei einem Dutzend Takte meine ich Dich schmunzeln zu sehen (welche sind das?), aber sonst ist Dir das Stück wohl recht rüde und roh?“⁴¹¹

Auf Clara Schumanns Hinweis vom 13. Juli, dass sie in Schlangenbad kein Klavier zur Verfügung habe, antwortete Brahms:

„Wirst Du denn in Interlaken auch keines haben? Mich interessiert es auch, weil es doch meinen Kopisten-Fleiß sehr reizt [...]. In Basel bist Du wohl nur auf der Durchreise. Aber wenn Dir (etwa in Interlaken) beschriebenes Notenpapier lieb sein könnte, so sage mir ein kurzes Wort durch eine Karte. Es steht zu Diensten und ist nicht immer so grausam wie das letztmal.“⁴¹²

Erst am 23. August teilte Clara Schumann aus Interlaken mit: „Nun habe ich ein Klavier, nun kannst Du wieder schicken!!“⁴¹³ Daraufhin sandte Brahms am 27. August ein „kleines Stück“, womit das *Intermezzo a-Moll op. 118 Nr. 1* gemeint war, und kündigte an: „Ich [...] schreibe morgen weiter [...]“.⁴¹⁴ Bis zum 2. September muss Clara Schumann auch das *Intermezzo*

⁴⁰² In dem betreffenden, im Druck lediglich auf „Mai 1893“ datierten Schreiben wies Brahms darauf hin, er sei „seit über 8 Tagen [...] in Ischl“ (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 512 [f.]); außerdem antwortete er auf „Brief und Karte von Dir“ (= Clara Schumanns Brief vom 24. Mai und ihre am 26. Mai abgestempelte, nach Wien adressierte und Bad Ischl weitergeleitete Korrespondenzkarte aus Frankfurt am Main, siehe ebenda, S. 510 f.). Bei dem Brief der Freifrau von Heldburg, den er laut seinem Schreiben am gleichen Tag erhielt (ebenda, S. 513), muss es sich um deren Schreiben vom 22. Mai vom Aufenthalt am Comer See gehandelt haben (*Briefwechsel XVII*, S. 126 f.).

⁴⁰³ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. (512–)513. Dass es sich dabei um das *Intermezzo op. 119 Nr. 1* handelte, geht – neben der Betonung der Dissonanzen – vor allem aus zwei Hinweisen im Briefwechsel hervor: Zum einen findet sich die Vortragsbezeichnung „sehr langsam“ nur in dem entsprechenden erhaltenen Autograph, zum anderen konkretisierte Clara Schumann in ihrem späteren Schreiben vom 24. Juni 1893 für dieses Stück „von neulich“ die Tonart h-Moll, die innerhalb der späten Klavierstücke *Opus 119 Nr. 1* vorbehalten blieb (ebenda, S. 516 f.).

⁴⁰⁴ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 514 (f.). Vgl. Clara Schumanns Tagebucheintrag von Mai 1893: „Brahms hat mir mit einem Briefe ein reizendes kleines Stück gesandt, voll von Dissonanzen [...]. Traurigsüß ist das Stück! ich empfind es als Geburtstagsgruß an [recte: nach?] seinem 60. Geburtstag.“ (*Litzmann III*, S. 571). Kalbeck nahm aufgrund dieses Zitats, bei dem vermutlich ein Lese- oder Druckfehler vorliegt, irrtümlich an, sie habe das Stück tatsächlich am 7. Mai, also noch vor Brahms' Rückkehr aus Italien, erhalten (*Kalbeck IV/2*, S. 289).

⁴⁰⁵ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 515, Poststempel laut Original der Karte (D-B).

⁴⁰⁶ Siehe Brahms' Schreiben und Sendung an Clara Schumann (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 515 f.), worauf sie am 24. Juni reagierte (ebenda, S. 516 f.). Beiden Schreiben lässt sich entnehmen, dass es sich um zwei Stücke handelte.

⁴⁰⁷ Siehe Quellengeschichte, S. 245 f.

⁴⁰⁸ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 517 (f.).

⁴⁰⁹ In seinem am 29. Juni 1893 abgestempelten Schreiben schrieb Brahms: „Damit ichs hernach nicht vergeße, danke ich vor Allem bestens u.[nd] bitte mir das alte Notenpapier zu kaufen u.[nd] auch ein paar Bogen zu schicken [...]“ Mandyczewski fragte am 15. Juli: „Wie Ihnen wohl mein Notenpapier gefallen hat? Es war nur eine Probenendung und ich wünschte, Sie hätten Bedürfnis nach mehr [...]“ Vier Tage später antwortete Brahms: „So ein Notenpapierchen könnten Sie mir noch schicken – es sieht sich hübsch an. [...] Wundern Sie sich nicht über m.[einen] Papierverbrauch, aber Fr.[au] Schumann hat so große Freude an beschriebenen u.[nd] so schicke ich es Ihr.“ Am gleichen Tag schickte Mandyczewski „wieder eine Partie Notenpapier [...]“ (*Brahms-Mandyczewski Briefwechsel*, S. 357–360).

⁴¹⁰ Siehe *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 519.

⁴¹¹ Ebenda. Dass es sich eindeutig um die *Rhapsodie op. 119 Nr. 4* handelte, belegt nicht zuletzt Clara Schumanns Beschreibung vom 10. August 1893: „Nun wieder auf das Allegro zu kommen, wie kräftig ist schon das erste Motiv, durch die 5 taktigen Phrasen so originell, wohl ungarisch! [...] Dann wieder wie merkwürdig die 3 und 2 Takte! Recht schwer ist das Stück, besonders die Sechzehntelstellen. Das As-Dur reizend, dann wieder die Triolenstelle, kein Takt, der einen nicht vollständig hinnimmt.“ (ebenda, S. 522 [f.]). Siehe auch ihr Schreiben vom 23. August: „[...] Wie reizend das As-dur, der Übergang wieder hinein, dann der Orgelpunkt! Das ist wohl die Stelle, die Du mir in Deinem letzten Briefe andeutest?“ (ebenda, S. 523 [f.], vgl. S. 520).

⁴¹² Ebenda, S. 521. Am 13. Juli hatte Clara Schumann angekündigt, „in 14 Tagen“ von Schlangenbad aus zunächst nach Basel zu reisen (ebenda, S. 520).

⁴¹³ Ebenda, S. (523–)524.

⁴¹⁴ Ebenda, S. (525–)526. Im gedruckten Briefwechsel ist das Schreiben nur auf „August 1893“ datiert. Die genaue Datierung ergibt sich jedoch daraus, dass Brahms erwähnte, es sei „Sonntag“, und zugleich auf Clara Schumanns Schreiben vom 24. August (= Donnerstag) reagierte.

A-Dur op. 118 Nr. 2, das *Intermezzo es-Moll op. 118 Nr. 6* sowie die *Ballade g-Moll op. 118 Nr. 3* erhalten haben, denn sie antwortete ihm an diesem Tag:

„Bei dem kleinen Stück ‚nicht schnell aber leidenschaftlich‘ [= *Opus 118 Nr. 1*] ist mir merkwürdig, wie Du in kleinstem Rahmen eine Fülle von Empfindung entfaltetest, nicht zu sprechen von den größeren Stücken ‚Andante teneramente‘ [= *Opus 118 Nr. 2*] und ‚Andante largo et mesto‘ [= *Opus 118 Nr. 6*], die so wunderbar interessant sind! (was heißt: mesto?). Sind die beiden letzteren nicht Sonatensätze? Auch das Allegro risoluto?“⁴¹⁵

Zu Clara Schumanns Geburtstag am 13. September schickte Brahms schließlich frühzeitig am 7. September das *Intermezzo f-Moll op. 118 Nr. 4* und die *Romanze F-Dur op. 118 Nr. 5*.⁴¹⁶

Inhalt und Abfolge der an Clara Schumann gesandten Manuskripte lassen jedoch nicht zwangsläufig auf eine konkrete Entstehungsreihenfolge schließen. Auch Ausführungsberichte von Zeitgenossen ergeben aufgrund ihrer schwankenden Zuverlässigkeit in dieser Hinsicht kein gesichertes chronologisches Bild.⁴¹⁷ Immerhin lässt sich vermuten, dass die *Klavierstücke op. 119* zumindest tendenziell vor den *Klavierstücken op. 118* entstanden.

Frühe Aufführungen und Rezeption

Wie im Vorjahr machte Brahms auch 1893 bereits während seines Sommeraufenthaltes in Bad Ischl verschiedene Freunde und Bekannte mit seinen neuesten *Klavierstücken* bekannt. So trug er etwa am 24. Juli wäh-

rend eines Besuches in Gmunden bei der Familie von Miller zu Aichholz einige Stücke vor mehreren Gästen vor. Entsprechend hielt Olga von Miller in ihrem Tagebuch fest:

„24. [Juli] Montag. [...] Brahms kam [...] mit dem Ehepaar Epstein. Nach 1 Uhr kamen Robert Fuchs und [Franz von] Holbein. [...] Nach Tisch schlief Brahms eine halbe Stunde. [...] Dann kam Brahms herunter und spielte 3 von seinen neuen (heurigen) Klavierstücken. Leider nicht mehr obwohl ihrer 7 sein sollen. Auf fortgesetztes Bitten spielte er dann 2 Präludien von Bach und dann wiederholte er noch das 2. von seinen Stücken.“⁴¹⁸

Offenbar schon zuvor hatte der Komponist neue Stücke dem Pianisten und Pädagogen Robert Freund vorgestellt, der im Frühjahr mit Brahms und Joseph Viktor Widmann nach Italien gereist war.⁴¹⁹ Am 26. August dürfte er auch Ilona Eibenschütz erstmals mit den neuen Stücken bekannt gemacht haben, wie er am folgenden Tag an Clara Schumann schrieb: „Zufällig war gestern Deine Ilona da, und weil sie Deine ist und Dein Brief grade gekommen war, spielte ich ihr gar von den Stücken vor.“⁴²⁰ Ilona Eibenschütz überlieferte später, Brahms habe ihr bei dieser Gelegenheit sowie zwei Tage darauf nochmals sämtliche Stücke aus *Opus 118* und *119* vorgespielt,⁴²¹ während seine eigene Formulierung eher den Vortrag einer Auswahl nahelegt. Darüber hinaus überlieferte auch Kalbeck, die Stücke außer der *Rhapsodie Es-Dur op. 119 Nr. 4*, die „noch nicht fertig“ gewesen sei, an einem „strahlenden Sonntag“ (eventuell am 27. August) in Brahms' Ischler Domizil gehört zu haben, wohin ihn der Komponist bestellt habe.⁴²²

⁴¹⁵ Ebenda, S. 526–528, hier S. 527. Die deutsche Vortragsbezeichnung „Nicht schnell aber sehr leidenschaftlich“ findet sich im erhaltenen Autograph des *Intermezzos a-Moll op. 118 Nr. 1*. Bei der Angabe „Allegro risoluto“ ist unklar, ob Clara Schumann sich damit auf die *Rhapsodie Es-Dur op. 119 Nr. 4* oder die *Ballade g-Moll op. 118 Nr. 3* bezog. Zur *Rhapsodie*, die sie bereits Anfang Juli erhalten hatte, passt die genannte Vortragsbezeichnung, während die *Ballade* in dem jüngsten ihr zugesandten Manuskript zwischen den *Intermezzi op. 118 Nr. 2* und *Nr. 6* – ohne jegliche Blatt- oder Seitenzäsur – enthalten war (dort mit genereller Vortragsbezeichnung *Allegro energico*). Gemäß Litzmann notierte Clara Schumann am 2. September in Interlaken in ihr Tagebuch: „Ich schrieb heute Brahms, um ihm für die neue Sendung zweier Adagios zu danken.“ (Litzmann III, S. 572). Hier liegt möglicherweise ein Lese- oder Druckfehler bei der Datierung oder dem Wortlaut beziehungsweise ein Irrtum Clara Schumanns vor.

⁴¹⁶ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 528 (f.). Dass es sich um zwei Stücke handelte, geht aus Clara Schumanns Antwort vom 19. September hervor: „[...] noch habe ich Dir nicht gedankt für den reizenden Geburtstagsgruß; wie sind die zwei Stücke wieder so ganz originell, das zweite mir besonders lieb!“ (ebenda, S. 529 [f.]).

⁴¹⁷ Siehe unten S. XLII.

⁴¹⁸ *Spitzbart, Miller-Aichholz*, S. 130; teilweise auch in: *Spitzbart, Besuche*, S. 495. Am 26. September, einen Tag vor seiner Rückkehr nach Wien (vgl. *Briefwechsel XII*, S. 104 [Brahms' Schreiben an Simrock vom 26. September aus Bad Ischl]), trug Brahms bei Millers in Gmunden nochmals „3 seiner Stücke“ vor (*Spitzbart, Miller-Aichholz*, S. 138; *Spitzbart, Besuche*, S. 497).

⁴¹⁹ *Freund*, S. 19 f.; siehe Quellengeschichte, S. 246. Freund's Darstellung zufolge dürfte dies vor dem Gmündener Vorspiel vom 24. Juli stattgefunden haben, denn Julius Epstein, der in Gmunden anwesend war,

scheint von den neuen Stücken noch keine Kenntnis gehabt zu haben: „Am nächsten Morgen ging ich mit Epstein spazieren, um nicht vor 11 Uhr bei Brahms zu sein. Gesprächsweise meinte Epstein, er sei doch neugierig zu wissen, was Brahms wohl schreibe. ‚Das kann ich Ihnen sagen‘, erwiderte ich ihm, ‚er hat mir gestern neue Klavierstücke vorgespielt.‘ [...]“ (*Freund*, S. 20).

⁴²⁰ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 525 (f.). Zur Datierung des Schreibens siehe oben S. XLI mit Anmerkung 414.

⁴²¹ Mrs. Carl Derenburg [= Ilona Eibenschütz]: *My Recollections of Brahms*, in: *MT*, Jg. 67, Nr. 1001 (Juli 1926), S. 598–600, hier S. 599. Das Vorspiel schilderte sie folgendermaßen: „[...] in the summer of 1892 [recte: 1893], one day after dinner, Brahms said: ‚Oh! I want to play you – well, a few exercises – which I have just composed.‘ (Only Prof. Wendt and my sisters were present, but he would not allow them to enter the music-room, and they had to listen outside the stairs.) He just tried the pianoforte, and then began to play – the G minor Ballade, Intermezzo Rhapsodie in E flat; in fact all the Clavierstücke, Op. 118 and 119! He played as if he were just improvising, with heart and soul, sometimes humming to himself, forgetting everything around him. [...] I was the first to whom he played them. [...] two days later he played them all again to me.“ Siehe auch *Kalbeck IV/1*, S. 177.

⁴²² Träfe diese Datierung auf Ende August zu, wäre die *Rhapsodie* allerdings schon komponiert gewesen (siehe oben). Für die Datierung spricht Kalbecks Überlieferung, Brahms habe bald darauf Viktor von Miller „dieselben Stücke“ vorgespielt. Miller sei zwar bei Brahms erschienen, als Kalbeck gerade dort war, habe sich aber von Brahms' barscher Art wieder vertreiben lassen (ebenda, S. 169 f.). Victor von Miller hörte dem Tagebuch seiner Frau zufolge am 2. September in Bad Ischl „8–9 Stücke“ von Brahms (*Spitzbart, Miller-Aichholz*, S. [133–]134).

Nach seiner Rückkehr nach Wien spielte Brahms am Abend des 31. Oktober 1893 im Tonkünstlerverein „fünf seiner neuen (10) noch ungedruckten Klavierstücke, die er im Sommer in Ischl komponiert hatte“, darunter das *Intermezzo A-Dur op. 118 Nr. 2* und die *Romanze F-Dur op. 118 Nr. 5*.⁴²³ Wie im Fall der *Fantasien op. 116* und der *Intermezzi op. 117* sind dagegen keine öffentlichen Aufführungen der Stücke durch Brahms überliefert. Vermutlich erstmals spielte Ilona Eibenschütz die Stücke öffentlich in der Londoner St. James's Hall, wo sie am 22. Januar im Monday Popular Concert und am 10. Februar 1894 im Saturday Popular Concert eine Auswahl⁴²⁴ sowie am 7. März schließlich alle Stücke vortrug.⁴²⁵ Vier der *Klavierstücke*, darunter die *Romanze op. 118 Nr. 5*, führte Karl Heinrich Barth im Februar 1894 in der Berliner Singakademie auf.⁴²⁶ Und auch andere Pianisten beschränkten sich im Folgenden – wie schon im Fall von *Opus 116* und *117* – auf die Wiedergabe ausgewählter Stücke.⁴²⁷

Die Reaktion auf die *Klavierstücke op. 118* und *op. 119* gestaltete sich sowohl bei den Freunden und Bekannten als auch in der Presse weitgehend ähnlich wie bei den *Fantasien op. 116* und den *Intermezzi op. 117*. So schwärmte Clara Schumann vor der Drucklegung: „Es ist doch wunderbar, wie es ihm nur so sprudelt, die neuen Gedanken voller Großartigkeit und Tiefe und Fantasie. Wie er im kleinsten Raum Leidenschaft mit Zartheit vereint, das ist ganz wundervoll ...“⁴²⁸ Die Druckfassung des *Intermezzos e-Moll op. 119 Nr. 2* fand sie allerdings teilweise zu dissonant. In dem ihr zugesandten Autograph war der Repräsentteil des Stückes noch als wörtliche Wiederholung des Anfangsteils konzipiert, während er im Druck gekürzt und teilweise variiert ist. Am 16. Dezember 1893 fragte sie im Hinblick auf diese Druckfassung des Repräsentteils:⁴²⁹

„In Op. 119, 2. Intermezzo, S. 7, Syst. 3, letzter Takt, und Syst. 4, 1. Takt [= T. 75 f.], sind da nicht Druckfehler, oder doch einer Syst. 4 das d in der linken Hand, kurz vor dem dis oben, das kann doch nicht richtig sein? Den Takt vorher verstehe ich gar nicht recht, warum die Takt-Verlängerung? Auch der Takt klingt doch gar zu hart!“⁴³⁰

In seiner leicht ironischen Antwort vom 22. Dezember rechtfertigte Brahms sein geändertes kompositorisches Konzept:

„Wenn Du mir und meinem Verleger freundlich sein willst, so kannst Du auch mancherlei zu unsern Gunsten sagen, gelegentlich der neuen Klavierstücke. Sieh die andern Klavierstücke von Grieg, Kirchner usw. an, wie da auf der ersten Seite 8 Takte stehen und auf der 2. – dieselben noch einmal. Bedenke dann gütigst, was man bei uns für sein Geld kriegt! Nicht nur an schönstem Inhalt, sondern auch an Menge, an Masse!“

Zugleich gestand er der Freundin zu, den Repräsentteil wie gewohnt als wörtliche Wiederholung des Anfangsteils zu spielen:

„Nun habe ich ganz vergessen, die arme⁴³¹ Stelle im E-moll-Stück zu entschuldigen oder zu verteidigen. Aber vor Gericht ist ihr nicht beizukommen, sie ist theoretisch unanfechtbar. Es ist vielleicht wieder Rücksicht gegen das verehr-

liche Publikum, daß man nicht die ganze Geschichte da capo gibt. Du kannst ja indes einfach d.[a] c.[apo] spielen, wenn Dir die Änderung nicht gefällt.“⁴³²

Über die Neuartigkeit der Stücke, deren Schwierigkeitsgrad⁴³³ und die ästhetische Dimension der *Intermezzi* äußerte sich Philipp Spitta brieflich gegenüber Brahms:

„Unausgesetzt beschäftigen mich die Clavierstücke, die von allem, was Sie für Clavier geschrieben haben, so sehr verschieden sind, und vielleicht das Gehaltsreichste und Tief-sinnigste, was ich in einer Instrumentalform von Ihnen kenne. Sie sind recht zum langsamen Aufsaugen in der Stille und Einsamkeit, nicht nur zum Nach-, sondern auch zum Vordenken und ich glaube Sie recht zu verstehen, wenn ich meine, daß Sie derartiges mit dem ‚Intermezzo‘ haben andeuten wollen. ‚Zwischenstücke‘ haben Voraussetzungen und Folgen, die in diesem Falle ein jeder Spieler und Hörer sich selbst zu machen hat. Könnte man sie nur recht spielen! [...] Wer der Welt immer noch so viel Neues zu sagen hat, darf noch lange nicht aufhören.“⁴³⁴

⁴²³ Richard Heuberger: *Erinnerungen an Johannes Brahms. Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897*, hrsg. von Kurt Hofmann, Tutzing²1976, S. 62.

⁴²⁴ Zum Programm siehe *The [London] Times*, 23. Januar 1894, S. 4, sowie ebenda, 13. Februar 1894, S. 10. Demnach kamen im ersten Konzert die *Ballade g-Moll op. 118 Nr. 3*, die *Romanze F-Dur op. 118 Nr. 5*, die *Klavierstücke op. 119 Nr. 2–4* sowie als Zugabe das *Intermezzo Es-Dur op. 117 Nr. 1* zu Gehör; im zweiten Konzert, in dem die Pianistin die *g-Moll-Ballade* fast doppelt so schnell gespielt haben soll wie beim ersten Mal („nearly twice as fast as on the former occasion“), wurde das Programm um das *Intermezzo es-Moll op. 118 Nr. 6* erweitert. Siehe auch *MT*, Jg. 35, H. 612 (1. Februar 1894), S. 97; *Signale*, Jg. 52, Nr. 11 (Februar 1894), S. 165, sowie Nr. 19 (März 1894), S. 295.

⁴²⁵ *MT*, Jg. 35, H. 614 (1. April 1894), S. 264.

⁴²⁶ *Signale*, Jg. 52, Nr. 21 (März 1894), S. 329.

⁴²⁷ So etwa Josef Weiß, Max Schwarz, Berthe Marx-Goldschmidt, Julius Spengel, Alfred Grünfeld und Fanny Davies.

⁴²⁸ *Litzmann III*, S. 572. Vgl. auch ihr ausführliches Schreiben an Brahms vom 25. Oktober 1893 (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 530 f.).

⁴²⁹ Siehe Quellengeschichte, S. 246; Editionsbericht, S. 335.

⁴³⁰ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 534 (f.).

⁴³¹ Im Druck irrtümlich: „eine“.

⁴³² Ebenda, S. 535 f., korrigiert nach Briefmanuskript (*D-B*). Möglicherweise kannte im Übrigen auch Ilona Eibenschütz die Da-capo-Lesart, die das erhaltene Autograph zeigt, oder die von Brahms gegenüber Clara Schumann geäußerte Da-capo-Option für den Repräsentteil. In ihrer Einspielung des Stückes von 1952 spielte sie als Reprise eine um die Takte 4–11 gekürzte Wiederholung des Anfangsteils (T. 1–3, 12–35², dann 99³–104; siehe die CD-Produktion *Pupils of Clara Schumann. Fanny Davies, Ilona Eibenschütz, Adelina de Lara*, mit einer Einführung von Jerrold Northrop Moore, 6 CDs, CD 6, Pavillion Records Ltd./Pearl [GEMM CDS 99049], Sparrows Green, England, o. J.). Nicht auszuschließen ist dabei, dass sie im Besitz einer Brahms'schen Niederschrift war, die eine derartige, vom Status des für Clara Schumann angefertigten Autographs ihrerseits abweichende Fassung wiedergab. Für den Hinweis auf die Aufnahme und weiterführende Diskussionen sei Dr. Michael Struck herzlich gedankt.

⁴³³ Heinrich von Herzogenberg schrieb am 14. Februar 1894 an Brahms: „Die Stücke sind diesmal scheinbar leicht. Ist aber unsereins über das Lesen hinausgekommen, dann stockt's.“ (*Briefwechsel II*, S. [266–] 267).

⁴³⁴ *Briefwechsel XVI*, S. 95–97, hier S. 95 f. (Spittas Schreiben an Brahms vom 22. Dezember 1893).

Seiner Ansicht nach seien die *Ballade op. 118 Nr. 3*, die *Romanze op. 118 Nr. 5* und die *Rhapsodie op. 119 Nr. 4* für das öffentliche Spiel noch geeignet, die *Intermezzi* hingegen nicht. So wünschte er, „daß unsere Virtuosen“ letztere „nicht in den Konzertsaal zerren“, und prognostizierte, falls dies doch geschähe: „[...] mit welchem dummem Gesicht wird das Publicum dasitzen.“⁴³⁵ Soweit sich ermitteln ließ, wurden in den ersten Jahren nach Erscheinen der *Klavierstücke* in der Tat gerade die drei genannten Werke relativ häufig aufgeführt.⁴³⁶

Eduard Hanslick zielte wie schon in seiner Besprechung der *Fantasien op. 116* und *Intermezzi op. 117* vorwiegend auf die melancholische Seite der Stücke: „Man könnte diese beiden Hefte ‚Monologe am Klavier‘ überschreiben: Monologe, wie sie Brahms in einsamer Abendstunde mit sich und für sich hält, in trotzig-pessimistischer Auflehnung, in grüblerischem Nachsinnen, in romantischen Reminiscenzen, mitunter auch in träumerischer Wehmut.“ Zugleich sagte er den Stücken ein lange Fortwirkung voraus.⁴³⁷ Der Wiener Musikjournalist Robert Hirschfeldt betonte, wie eng die 1894 publizierten 49 Deutschen Volkslieder WoO 33 mit den *Klavierstücken* zusammenhängen.⁴³⁸ Theodor Billroth hingegen äußerte sich – ohne die neuen Stücke zu kennen – erneut negativ, wobei seine Bemerkungen vor allem auf Brahms’ Umgang mit dem Genre Klavierstück zielten:

„Brahms hat, soviel ich weiß, in diesem Sommer wieder ein Dutzend Clavierstücke componirt; ich weiß nicht, woher ihm diese Passion auf einmal gekommen ist. Ich liebe dieses Genre von ihm am wenigsten, die Rhapsodie in G-moll [= *Opus 79 Nr. 2*] ausgenommen. Er ist in der von ihm gewählten Form dieser kleinen Clavierstücke nicht mannigfaltig genug, meist zu schwerfällig, nicht pikant genug. Chopin und Schumann verstanden das besser. Beethoven’s Bagatellen liebe ich auch nicht, auch nur wenige Stücke dieser Art von Schubert.“

Und entsprechend betonte er im nietzscheanischen Sinne: „Brahms sollte beim großen Styl bleiben.“⁴³⁹

Durch Ilona Eibenschütz’ Konzertvorträge am 22. Januar, 10. Februar und 7. März 1894 wurden die *Klavierstücke op. 118* und *op. 119* anfangs besonders in London rezipiert und dort sehr günstig aufgenommen.⁴⁴⁰ Sogar der Brahms’ Schaffen gegenüber ambivalent eingestellte Bernhard Shaw konstatierte nach dem ersten Konzert, wie unmittelbar musikalisch und ungekünstelt die dort vorgetragene Stücke seien:

„In them we had Brahms at his best, overflowing with purely musical impulses and letting them run into their own shapes and not into any academic mould. The music gushes and babbles delightfully, there is no attempt to engineer channels for it; and nobody would suppose for a moment that so charming and wittily brief a composer could be, in that domain where acute and original intellectual power must be brought to bear on musical inspiration, the most stupendous bore in all the realms of sound.“⁴⁴¹

Wie es sich bereits bei *Opus 116* und *117* abzeichnete und von Philipp Spitta prognostiziert worden war, wurde die Meinung der Rezensenten jedoch vom zeitgenössischen Publikum offenbar nicht zwangsläufig geteilt, zumal, wenn es sich um Komplett-Aufführungen handelte. Dies zeigt beispielsweise die Rezension eines 1896 in Berlin veranstalteten Konzertes mit Josef Weisz, der „nicht weniger als zwanzig Stücke aus Brahms’ letzten Clavierwerken (*Intermezzi*, *Capriccios* etc.) spielte oder richtiger gesagt, den Hörern aufzwang. Sie ließen sich’s aber nicht alle gefallen und mancher verließ vor der Zeit den Saal.“⁴⁴²

Publikation

Bereits Anfang Juni 1893 wies Brahms seinen Verleger Simrock scherzhaft auf neue Klavierstücke hin.⁴⁴³ Ähnlich spöttelte er in der ersten Septemberhälfte: „[...] ich kann nur [...] bedauern daß ich so gar nichts für Sie habe – denn Klavierstücke kann ich Ihnen doch nicht wie-

⁴³⁵ Ebenda, S. 96.

⁴³⁶ Siehe oben Anmerkung 49.

⁴³⁷ Hanslick, *Moderne Oper VII*, S. 258 f.

⁴³⁸ Robert Hirschfeldt: *Neue Werke von Brahms*, in: *Die Presse*, Jg. 47, Nr. 319 (20. November 1894), S. (1–)2.

⁴³⁹ *Briefe von Theodor Billroth*, hrsg. von Georg Fischer, Hannover und Leipzig 1906, S. 585 f. (Billroths Schreiben an Theodor Engelmann vom 5. November 1893).

⁴⁴⁰ Nach dem ersten Konzert schrieb Clara Schumann am 1. Februar 1894 an Brahms: „In London schreiben sie recht eingehend über die neuen Stücke, die Ilona gespielt. Manches ist recht gut, was sie sagen, wengleich es ja nicht möglich ist, bei einmal Hören (noch dazu im großen Saal) all das Feine, Tiefe, Großartige zu verstehen; dann glaube ich, unter uns gesagt, nicht, daß Ilona sie so erfaßt, wie sie es verlangen, sie geht zu schnell über alles hin.“ (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. [540–]542; vgl. *Litzmann III*, S. 576 f.).

⁴⁴¹ Bernhard Shaw: *Music in London 1890–94. Criticisms contributed week by week to The World*, 3 Bde., London 1931, Bd. 3, S. 151 f. (31. Januar 1894). Auch ein Kritiker der *Musical Times* hielt die neuen Klavierstücke für „exquisite“ und ergänzte: „[...] one and all display concentration of thought and a wealth of poetic feeling which entitle them to a place beside the minor efforts of Schumann in a similar direction“ (*MT*, Jg. 35, H. 612 [1. Februar 1894], S. 97). Der ebendort vermerkte Hinweis, dass Ilona Eibenschütz die neuen Klavierstücke bei Brahms studiert und auf seinen Wunsch hin in England eingeführt habe, lässt sich allerdings nicht belegen. Die *Londoner Times* versah die Stücke mit Attributen wie „charming“ (*op. 118 Nr. 5*) oder „delightful“ (*op. 119 Nr. 2* und *3*) (*The [London] Times*, 23. Januar 1894, S. 4).

⁴⁴² *Signale*, Jg. 54, Nr. 26 (27. März 1896), S. 408. Gemeint waren sicherlich die Sammlungen *Opus 116–119*.

⁴⁴³ Siehe oben S. XL mit Anmerkung 399.

der anbieten, trotzdem Sie sie so schön von einem Leipziger Konservatoristen für Orchester setzen lassen könnten.⁴⁴⁴ Wann genau Brahms die Stichvorlagen an den Verleger übermittelte, ist unbekannt. Doch muss dies zwischen dem 27. September (dem Tag von Brahms' Rückkehr nach Wien) und dem 23. Oktober geschehen sein, denn am 23. Oktober reagierte Brahms auf einen (verschollenen) Titelvorschlag Simrocks:

„Monologe oder Improvisationen kann ich leider diesmal durchaus nicht sagen, mit dem besten Willen nicht. Es bleibt wohl nichts übrig als ‚Klavierstücke‘! Schließlich heißen ja die einzelnen Stücke auch immer mit denselben Namen: Intermezzi, Kapricen, Rhapsodien usw. Die Leute finden doch ihre Lieblinge heraus.“⁴⁴⁵

Möglicherweise hatte Brahms dem Verleger die Stichvorlagen mitgegeben,⁴⁴⁶ als dieser nach einem Besuch in Wien im Oktober⁴⁴⁷ nach Berlin zurückfuhr. Auf ein (verschollenes) Antwortschreiben Simrocks reagierte Brahms am 25. Oktober ungehalten:

„Aber, I[ieber] S[imrock], das weiß ich auch: wenn ich die lamentablen Stücke zusammentun will, kann ich sie Monologe nennen! Wünschen Sie sich aber nicht, daß das ein andermal passiert, und Sie so ein aschgraues Heft kriegen. Die Nebentitel ‚Intermezzo‘ usw. gelten natürlich.“⁴⁴⁸

Der erste Korrekturgang stand zu diesem Zeitpunkt allerdings noch aus. Denn Brahms bat außerdem darum, „bei Gelegenheit der Korrektur von Nr. 1 der 2ten Sammlung (*h moll*-Intermezzo) einen Extraabzug beilegen zu lassen“, und wünschte auch, vor dem Druck das Titelblatt zu sehen, wobei er noch bekräftigte: „Es muß wohl bei den simplen ‚Klavierstücken‘ bleiben.“⁴⁴⁹ Hinsichtlich der übergeordneten Titel insistierte Simrock offenbar weiter, da Brahms am 30. Oktober antwortete:

„Phantasiestücke – und ich nenne gleich Charakterstücke usw. mit, ganz unmöglich. Ich wäre (an Ihrer Stelle) für ‚Phantasien‘, grade weil die vorletzten so heißen, und ich etwa folgende wieder so nennen könnte. Auch können Sie all die schlechten Klavierstücke unter dem Gesamttitel gelegentlich geben!?!“⁴⁵⁰

Am 11. November hatte Brahms die erste Korrektur abgeschlossen und schickte sie an Simrock zurück. Zugleich wünschte er ausdrücklich einen zweiten Korrekturabzug: „Darf ich mir die Klavierstücke wohl noch einmal zur Revision ausbitten? Sie sehen, wie vollgekritzelt sie sind.“⁴⁵¹ Wann er diesen erbetenen zweiten Abzug erhielt und durchsah, ist jedoch nicht zu rekonstruieren. In seinem Brief vom 12. November, mit dem er die Stichvorlage der *51 Übungen* WoO 6 abschickte, bat er den Verleger, drei gedruckte Exemplare an ihn sowie weitere Exemplare an verschiedene Freunde und Bekannte zu schicken.⁴⁵² Außerdem wies er auf ein die *Ballade g-Moll op. 118 Nr. 3* betreffendes Stichproblem hin.⁴⁵³ Am 22. November schrieb er noch nachträglich im Hinblick auf das *Intermezzo es-Moll op. 118 Nr. 6*:

„Ich vergaß immer zu sagen, was auch eigentlich überflüssig zu sagen war. Nämlich, daß, wenn Sie Nr. 6 des ersten Hefes (dessen Stich wirklich gar zu eng geraten ist) umstechen

lassen mögen, so würden die drei Seiten wohl sehr anständig fünf geben können!? Doch, das werden Sie gleich gesehen und bedacht haben [...]“⁴⁵⁴

Dieser Änderungswunsch wurde jedoch aus produktionstechnischen Gründen nicht umgesetzt.⁴⁵⁵ Am 5. Dezember lagen Brahms die gedruckten Klavierstücke noch nicht vor,⁴⁵⁶ während er am 15. Dezember gedruckte Belegexemplare erwähnte, die Simrock bereits verschickt und er selbst verschenkt hatte.⁴⁵⁷ Da Theodor Kirchner seine Exemplare am 12. Dezember erhielt, dürfte der Erstdruck beider Sammlungen kurz vor dem 12. Dezember 1893 erschienen sein.⁴⁵⁸ Mitte Dezember

⁴⁴⁴ *Briefwechsel XII*, S. 104; vgl. Sotheby's: *Fine Music and Continental Manuscripts*, Katalog *Mercury* zur Auktion am 15. und 16. Mai 1997, London 1997, Nr. 117, S. 71. Im gedruckten Briefwechsel ist die Korrespondenzkarte auf den 7. September datiert, während im genannten Katalog der 10. September als Datum des Absende-Poststempels angegeben ist. Mit dem „Leipziger Konservatoristen“ war Paul Klengel gemeint. Über dessen Orchesterbearbeitung des *Intermezzos op. 117 Nr. 1* (1893 bei Simrock erschienen) mokierte sich Brahms mehrfach (siehe etwa *Briefwechsel XII*, S. 150 [f.]). Zwischen Brahms und Simrock gab es in der folgenden Zeit mehrfach Diskussionen über Orchesterbearbeitungen von Klavierstücken, worauf Brahms teils verärgert, teils ironisch reagierte (siehe ebenda sowie S. [107–]108). Am 8. Juni 1897 schlug Simrock schließlich Antonín Dvořák brieflich vor, die Klavierstücke „op. 118 Nr. 3 ‚Ballade‘, Nr. 5 ‚Intermezzo‘, aus op. 119 Nr. 4 ‚Rhapsodie‘ für Orchester zu setzen. [...]“ (Wilhelm Altmann: *Antonín Dvořák im Verkehr mit Fritz Simrock*, in: *Simrock-Jahrbuch II*, hrsg. von Erich H. Müller, Berlin 1929, S. 148).

⁴⁴⁵ *Briefwechsel XII*, S. 105.

⁴⁴⁶ Vgl. *BraWV*, S. 472.

⁴⁴⁷ Siehe *Briefwechsel XII*, S. 105 (Brahms' Schreiben an Simrock vom 23. Oktober 1893).

⁴⁴⁸ Ebenda, S. 105–106). Der Herausgeber Max Kalbeck erläuterte zum Ausdruck „Monologe“: „Brahms hatte die Klavierstücke op. 116 und 117 gesprächsweise so genannt, und Hanslick griff das Wort auf.“ Wie authentisch diese Überlieferung ist, lässt sich nicht klären, allerdings erscheint der Ausdruck tatsächlich in Hanslicks Besprechung der Stücke (siehe oben S. XLIV mit Anmerkung 437).

⁴⁴⁹ *Briefwechsel XII*, S. 105 (f.).

⁴⁵⁰ Ebenda, S. 106.

⁴⁵¹ Ebenda, S. 106 (f.).

⁴⁵² Vgl. auch ebenda, S. (105–)106 und 110 f. (Brahms' Schreiben an Simrock vom 25. Oktober und 5. Dezember 1893).

⁴⁵³ Ebenda, S. (107–)108; siehe Quellengeschichte, S. 247.

⁴⁵⁴ *Briefwechsel XII*, S. 110.

⁴⁵⁵ Auch Clara Schumann monierte in ihrem Schreiben an Brahms vom 16. Dezember 1893, dass die Erstaussgabe teilweise zu eng oder zu weit gestochen sei (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 534). Brahms antwortete darauf am 22. Dezember im Hinblick auf das *Intermezzo op. 118 Nr. 6*: „Das Es moll-Stück ist auch uns allerdings zu eng geraten. Hätten wir aber umstechen lassen, so wäre ein einzelnes Blatt hineingekommen, was wieder für Dich und übriges verehrtes Publikum nicht angenehm ist.“ (ebenda, S. [535–]536). Vgl. Quellengeschichte, S. 247.

⁴⁵⁶ Siehe sein Schreiben an Philipp Spitta vom gleichen Tag (*Briefwechsel XVI*, S. 94).

⁴⁵⁷ *Briefwechsel XII*, S. 111 f.

⁴⁵⁸ Siehe Theodor Kirchners Schreiben an Brahms vom 13. Dezember 1893 aus Hamburg mit dem Hinweis: „Gestern Abend erhielt ich Deine neuen Klavierstücke. [...]“ (*Sietz, Kirchner*, S. 60). Clara Schumann reagierte auf die Zusendung von Druckexemplaren am 16. Dezember (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 534), Philipp Spitta am 22. Dezember 1893 (*Briefwechsel XVI*, S. 95 f.).

wurden die Klavierstücke zusammen mit den *51 Übungen WoO 6* als „soeben“ erschienen angezeigt.⁴⁵⁹ Als Honorar erhielt Brahms 8000 Mark.⁴⁶⁰

Danksagung

Während der Entstehung und Drucklegung erfuhr die vorliegende Edition vielfältige Hilfe, für die ich an dieser Stelle herzlich danken möchte.

Zahlreiche Institutionen stellten Reproduktionen von Quellen zur Verfügung, gaben die Erlaubnis zu deren Auswertung und Abbildung, gewährten großzügige Arbeitsmöglichkeiten und förderten die Arbeit durch weiterführende Informationen. In dieser Hinsicht sind vornehmlich zu nennen: Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien; Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck (einschließlich seiner elektronischen Ressourcen⁴⁶¹); G. Henle Verlag, München; Archiv des Verlages Breitkopf & Härtel, Wiesbaden; Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky; Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz; Universitätsbibliothek Lund; The Library of Congress, Washington, D. C.; The Juilliard School, New York; The New York Public Library of the Performing Arts, New York; Yale University, The Gilmore Music Library, New Haven; The British Library, London. Wertvolle Hilfestellungen leisteten dabei insbesondere Archivdirektor Prof. Dr. Otto Biba und Dr. Ingrid Fuchs (Wien); Prof. Dr. Wolfgang Sandberger (Lübeck); Dr. Andreas Sopart (Wiesbaden); Dr. Jürgen Neubacher (Hamburg); Kevin LaVine (Washington, D. C.); Jane Gottlieb und Dr. Bob Kosovsky (New York); Dr. Richard Boursy (New Haven); Dr. Nicholas Bell (London). Ferner ist folgenden Einrichtungen zu danken: Kammerhofmuseen Gmunden; Zentralbibliothek Zürich; Österreichische Nationalbibliothek Wien; Wienbibliothek im Rathaus (vormals: Wiener Stadt- und Landesbibliothek); Universitäts- und Landesbibliothek Münster; Philipps-Universität Marburg, Musikwissenschaftliches Institut; Stadtarchiv Krefeld; Sächsisches Staatsarchiv Leipzig; Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek Kiel; Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt. Der Besitzerin von Quelle A₃ der *Klavierstücke op. 118*, die ungenannt bleiben möchte, danke ich für die Erlaubnis zur Einsichtnahme in das Manuskript und alle in diesem Zusammenhang gewährte Unterstützung.

Weitere Hilfe kam von François de Boisdeffre und Marie-Laure de Boissard (Paris); Wolfram M. Burgert (Itingen, Basel-Land); cand. phil. Susanne Cox (Koblenz); Anette Engeland (Marburg); Dr. Imogen Fellinger † (München); Ute Haase-Voß (Rendsburg); Prof. Dr.

Hans-Joachim Hinrichsen (Zürich); Prof. Renate und Prof. Kurt Hofmann (Lübeck); Christel Kaven (Berlin); Christian Köhn (Detmold); Margit McCorkle (Vancouver); Dr. Anette Müller und Dr. Gerd Nauhaus (Zwickau); Ghislain Pastré (Combloux); Burkard Rosenberger (Münster); Dr. Wolf-Dieter Seiffert (München); Michael von Uem (Krefeld); Dr. Sylvia Uhlemann (Darmstadt); Prof. Dr. Isolde Vetter (Karlsruhe); Stefan Weymar M. A. (Lübeck); Dr. Bernd Wiechert (Mainz) und Dr. Friedrich Georg Zeileis (Salzburg). Die Poltun-Sternberg Musiksammlung Wien überließ der Forschungsstelle darüber hinaus zeitweilig Druckexemplare, wofür ihr herzlich gedankt sei.

Für die freundliche und umsichtige Kooperation seitens des G. Henle Verlages, München, danke ich dem stellvertretenden Verlagsleiter Dr. Norbert Gertsch, der Lektoratsassistentin Cornelia Nöckel M. A., dem Notengraphiker Michael Zimmermann und der Layouterin Gabi Lamprecht. Mit viel Engagement und Problembewusstsein wirkten Dr. Jakob Hauschildt, Katharina Loose M. A. und cand. phil. Dorothea Weber (Kiel) beim Korrekturlesen mit. Meinem Kollegen Dr. Johannes Behr von der Kieler Brahms-Forschungsstelle und Dr. Kathrin Kirsch vom Kieler Musikwissenschaftlichen Institut möchte ich für Hinweise auf relevantes Material und für konstruktive Diskussionen herzlich danken. Wertvolle Anregungen gingen von unserem langjährigen externen Editor Prof. Dr. Dr. Robert Pascall (Nottingham) aus. Ein besonderer Dank geht schließlich an meinen Kollegen Dr. Michael Struck: Durch seine stete Bereitschaft zu ebenso sachdienlichen wie humorvollen Gesprächen und Überlegungen förderte er die Edition nachhaltig.

Kiel, im Frühling 2010

Katrin Eich

⁴⁵⁹ *Signale*, Jg. 51, Nr. 66 (Dezember 1893), S. 1056.

⁴⁶⁰ Siehe Brahms' entsprechenden Eintrag in seinem Taschenkalender vom November 1893 (Original in A-Wst). Siehe auch *Briefwechsel XII*, S. 106 (Brahms' Schreiben an Simrock vom 30. Oktober 1893) sowie eine Abrechnungsliste Fritz Simrocks für Brahms vom 1. Januar 1894 (Original in A-Wst, Signatur: H.I.N. 177159/1).

⁴⁶¹ Siehe insbesondere: *Brahms-Briefwechsel-Verzeichnis (BBV). Chronologisch-systematisches Verzeichnis der Briefe von und an Johannes Brahms*, hrsg. von Wolfgang Sandberger und Christiane Wiesenfeldt unter Mitarbeit von Fabian Bergener, Peter Schmitz und Andreas Hund (Projekt der Deutschen Forschungsgemeinschaft), Datenbank (www.brahms-institut.de) 2009.