

# JOHANNES BRAHMS

## NEUE AUSGABE SÄMTLICHER WERKE

Herausgegeben vom  
Musikwissenschaftlichen Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel  
in Verbindung mit der Johannes Brahms Gesamtausgabe e.V.  
und der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

SERIE IA  
KLAVIER-BEARBEITUNGEN: ORCHESTERWERKE  
BAND 3 SYMPHONIE NR. 4  
ARRANGEMENTS FÜR EIN UND ZWEI KLAVIERE  
ZU VIER HÄNDEN

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN



JOHANNES BRAHMS

SYMPHONIE NR. 4

E-MOLL OPUS 98

ARRANGEMENT FÜR  
ZWEI KLAVIERE ZU VIER HÄNDEN

ARRANGEMENT FÜR  
EIN KLAVIER ZU VIER HÄNDEN

HERAUSGEGEBEN VON  
ROBERT PASCALL

2012

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

*Editionsleitung:*  
*Forschungsstelle der Johannes Brahms Gesamtausgabe*  
*am Musikwissenschaftlichen Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel:*  
*Siegfried Oechsle (Projektleiter), Michael Struck, Katrin Eich, Johannes Behr, Jakob Hauschildt*

*Wissenschaftlicher Beirat:*  
*Otto Biba, Gernot Gruber, Robert Pascall, Wolfgang Sandberger*

*Die Editionsarbeiten werden 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.*  
*Darüber hinaus finanziert das Österreichische Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung*  
*eine halbe Mitarbeiterstelle, die an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien angesiedelt ist.*  
*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.*

HN 6016 · ISMN 979-0-2018-6016-9

Printed in Germany

# INHALT

	<i>Seite</i>
Vorwort .....	VII
Abkürzungen und Sigel .....	VIII
<b>Einleitung</b>	
<b>Das Arrangement für zwei Klaviere zu vier Händen: Entstehungsgeschichte</b> und frühe Aufführungen .....	IX
<b>Publikation</b> .....	XIII
<b>Charakteristika des Arrangements für zwei Klaviere zu vier Händen</b> .....	XIV
<b>Das Arrangement für ein Klavier zu vier Händen: Entstehungsgeschichte</b> und <b>Publikation</b> .....	XV
<b>Charakteristika des Arrangements für ein Klavier zu vier Händen</b> .....	XVI
<b>Danksagung</b> .....	XVIII
<b>Zur Gestaltung des Notentextes</b> .....	XIX
<b>Symphonie Nr. 4 e-Moll opus 98, Arrangement für zwei Klaviere zu vier Händen</b> <b>vom Komponisten</b>	
<b>Allegro non assai</b> .....	1
<b>Andante moderato</b> .....	31
<b>Presto giocoso</b> .....	44
<b>Allegro energico e passionato</b> .....	61
<b>Symphonie Nr. 4 e-Moll opus 98, Arrangement für ein Klavier zu vier Händen</b> <b>vom Komponisten</b>	
<b>Allegro non assai</b> .....	85
<b>Andante moderato</b> .....	114
<b>Allegro giocoso</b> .....	127
<b>Allegro energico e passionato</b> .....	144
<b>Kritischer Bericht</b> .....	163
<b>Verzeichnis der Abbildungen</b> .....	203



# 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 Autographie 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

<b>A</b>	Österreich.	<b>Hofmann, Erstdrucke</b>	Kurt Hofmann: <i>Die Erstdrucke der Werke von Johannes Brahms. Bibliographie. Mit Wiedergabe von 209 Titelblättern</i> , Tutzing 1975.
<b>A-Wgm</b>	Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.		
<b>BraWV</b>	Margit L. McCorkle: <i>Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis</i> , München 1984.	<b>JBG</b>	<i>Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke</i> , bis 2011: hrsg. von der Johannes Brahms Gesamtausgabe e. V., Editionsleitung Kiel, in Verbindung mit der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, ab 2012: hrsg. vom Musikwissenschaftlichen Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel in Verbindung mit der Johannes Brahms Gesamtausgabe e. V. und der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, München 1996 ff.
<b>Briefwechsel I–XVI</b>	Johannes Brahms, <i>Briefwechsel</i> , 16 Bde., Berlin (1906) 1907–1922 (Reprint Tutzing 1974).		
<b>Briefwechsel II</b>	Band II: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet[h] von Herzogenberg</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 2, Berlin 41921.	<b>JBG, Arrangements 1./2. Symphonie</b>	<i>Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie IA, Band 1: Symphonie Nr. 1 c-Moll opus 68, Symphonie Nr. 2 D-Dur opus 73. Arrangements für ein Klavier zu vier Händen</i> , hrsg. von Robert Pascall, München 2008.
<b>Briefwechsel VI</b>	Band VI: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim</i> , hrsg. von Andreas Moser, Bd. 2, Berlin 21912.	<b>JBG, Klavierstücke</b>	<i>Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie III, Band 6: Klavierstücke</i> , hrsg. von Katrin Eich, München 2011.
<b>Briefwechsel XI</b>	Band XI: <i>Johannes Brahms. Briefe an Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 3, Berlin 1919.	<b>JBG, Symphonie Nr. 3</b>	<i>Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I, Band 3: Symphonie Nr. 3 F-Dur opus 90</i> , hrsg. von Robert Pascall, München 2005.
<b>Briefwechsel XV</b>	Band XV: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Franz Wüllner</i> , hrsg. von Ernst Wolff, Berlin 1922.	<b>JBG, Symphonie Nr. 4</b>	<i>Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I, Band 4: Symphonie Nr. 4 e-Moll opus 98</i> , hrsg. von Robert Pascall, München 2011.
<b>CH</b>	Schweiz.	<b>Kalbeck III/2, IV/2</b>	Max Kalbeck: <i>Johannes Brahms</i> , Bd. III, 2. Halbband, Berlin 21913; Bd. IV, 2. Halbband, Berlin 21915 (Reprint Tutzing 1976).
<b>D</b>	Deutschland.	<b>Pascall, Meininger Uraufführung</b>	<i>Zur Meininger Uraufführung der 4. Symphonie und ihrer Bedeutung für Komponist und Werk</i> , in: <i>Spätphase(n)? Johannes Brahms' Werke der 1830er und 1890er Jahre. Internationales musikwissenschaftliches Symposium Meinigen 2008. Eine Veröffentlichung des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck und der Meininger Museen</i> , hrsg. von Maren Goltz, Wolfgang Sandberger und Christiane Wiesenfeldt, München 2010, S. 46–60.
<b>D-Hs</b>	Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky.	<b>Schumann- Brahms Briefe II</b>	<i>Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896</i> , hrsg. von Berthold Litzmann, Bd. 2, Leipzig 1927 (Reprint Hildesheim 1989).
<b>D-KIjbg</b>	Kiel, Johannes Brahms Gesamtausgabe, Forschungsstelle am Musikwissenschaftlichen Institut der Christian-Albrechts-Universität.	<b>Signale</b>	<i>Signale für die musikalische Welt</i> .
<b>D-KImi</b>	Kiel, Musikwissenschaftliches Institut der Christian-Albrechts-Universität.		
<b>D-LÜbi</b>	Lübeck, Brahms-Institut an der Musikhochschule.		
<b>Ehrmann, Brahms</b>	Alfred von Ehrmann: <i>Johannes Brahms. Weg, Werk und Welt</i> , Leipzig 1933 (Reprint Schaan/Liechtenstein 1981).		
<b>Fellinger, Klänge 1997</b>	Richard Fellinger: <i>Klänge um Brahms. Erinnerungen. Neuauflage mit Momentaufnahmen von Maria Fellinger</i> , hrsg. von Imogen Fellinger, Mürzzuschlag 1997.		
<b>GB</b>	Großbritannien.		
<b>GB-Cpl</b>	University of Cambridge, Pendlebury Library, Faculty of Music.		
<b>GB-Cu</b>	Cambridge, University Library.		
<b>GB-Lbl</b>	London, The British Library.		
<b>Hofmann, Chronologie</b>	Renate und Kurt Hofmann: <i>Johannes Brahms als Pianist und Dirigent. Chronologie seines Wirkens als Interpret</i> , Tutzing 2006 ( <i>Veröffentlichungen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien</i> , hrsg. von Otto Biba, Bd. 6).		

## EINLEITUNG

### *Das Arrangement für zwei Klaviere zu vier Händen: Entstehungsgeschichte und frühe Aufführungen*

Die *Symphonie Nr. 4 e-Moll op. 98* komponierte Brahms in den Sommermonaten der Jahre 1884 (1. und 2. Satz) und 1885 (4. und 3. Satz) in Müzzuschlag in der Steiermark. Die Entstehungsgeschichte des Werkes wurde in der 2011 erschienenen Partituredition der Johannes Brahms Gesamtausgabe bereits eingehend dargelegt.<sup>1</sup> Aus Richard Fellingingers Bericht über Brahms' Arbeit in den letzten Augusttagen 1885<sup>2</sup> sowie aus den Briefen, die der Komponist am bzw. um den 29. August herum an Elisabeth von Herzogenberg und an Hans von Bülow schrieb, ist zu ersehen, dass er die kompositorische Arbeit an dem Werk bis Ende August abgeschlossenen hatte, wenn auch die allerletzten Stadien der Partiturniederschrift möglicherweise noch nicht erledigt waren. In diesen Briefen berichtete Brahms mit der für ihn typischen Selbstironie über die Symphonie, die er mit den sauren Kirschen von Müzzuschlag verglich. Einerseits lud er Frau von Herzogenberg ein, strenge Kritik zu üben: „[...] wenn Ihnen das Ding also nicht schmeckt, so genießen Sie sich nicht. Ich bin gar nicht begierig, eine schlechte Nr. 4 zu schreiben.“<sup>3</sup> Andererseits schlug er selbst – wenn auch mit Bedenken – dem Dirigenten Hans von Bülow vor, die Symphonie bei der geplanten Orchestertournee der Meininger Hofkapelle im November 1885 aufzuführen.<sup>4</sup>

Es liegt auf der Hand, dass Brahms die Orchesterpartitur fertigstellte, ehe er mit dem Arrangement für zwei Klaviere zu vier Händen begann. Freilich muss dies relativ bald nach Fertigstellung der Orchesterpartitur geschehen sein, denn Brahms' Brief an Fritz Simrock vom 17. September oder kurz danach suggeriert, dass er das bzw. ein Arrangement zumindest weithin fertig notiert hatte. Simrock muss ihn zuvor in einem (verschollenen) Brief gefragt haben, ob er nicht imstande sei, ein Klavierarrangement zu liefern, das womöglich schon vor der Uraufführung veröffentlicht werden könne; vermutlich dachte der Verleger dabei an ein vierhändiges Arrangement für ein Klavier. Im erhaltenen Antwortbrief an Simrock skizzierte Brahms seine Pläne für die Orchesterproben in Meiningen sowie für mögliche folgende Aufführungen und fragte: „Was sind das für praktische Gründe, aus denen ich bald einen 4händigen Auszug herausgeben soll? Ich habe ja fürs Erste überhaupt keine Ahnung, ob ich das Ding drucken lassen werde! Dagegen aber: Wenn mir das Menschlichste passieren sollte (ich also nicht mehr mitreden könnte), dann soll Ihnen die Symphonie ohne weiteres gehören, d. h. geschenkt sein in Partitur- und Klavier-Arrangement, wie sie da liegt. Sonst aber will ich mir's noch überlegen! – Nun werden Sie mich wohl in Ruhe lassen und nur wünschen, daß ich die Symphonie liegen lasse!“<sup>5</sup>

Bis zum 5. September 1885 behielt Brahms die autographe Orchesterpartitur des 1. Satzes samt Beginn des 2. Satzes bei sich. Am jenem Tag sandte er diesen Teil

des Werkes an Elisabeth von Herzogenberg, von der er das Manuskript am 11. September zurückerhielt. Seine Verhandlungen mit dem in Wien ansässigen Kopisten William Kupfer und mit Hans von Bülow wegen der Anfertigung abschriftlicher Orchesterstimmen belegen, dass er die den 1. Satz und den Beginn des 2. Satzes umfassende Orchesterpartitur in der Zeit um den 15. September an Kupfer schickte und am 28. September Fortsetzung und Schluss des 2. Satzes folgen ließ. Die Orchesterpartitur des 3. und 4. Satzes benötigte Hans von Bülow erst Anfang Oktober in Meiningen, um dort die abschriftlichen Stimmen besorgen zu lassen.<sup>6</sup> Da Brahms wahrscheinlich auch noch das Particell oder ein anderes Arbeitsmanuskript<sup>7</sup> des Werkes bei sich hatte, lässt sich nicht feststellen, welche Quelle(n) er als Vorlage für sein zweiklavieriges Arrangement verwendete.

Nachdem Kupfer Anfang Oktober die abschriftlichen Orchesterstimmen für den 1. und 2. Satz der Symphonie angefertigt hatte, muss er spätestens um den 10. Oktober herum mit der Abschrift einer separaten Stimme des II. Klaviers aus dem Arrangement für zwei Klaviere zu

<sup>1</sup> JBG, *Symphonie Nr. 4*, Einleitung, S. X–XIV.

<sup>2</sup> Fellinginger, *Klänge 1997*, S. 46.

<sup>3</sup> *Briefwechsel II*, S. (73–)74.

<sup>4</sup> Kalbeck III/2, S. 447; Karl Geiringer: *Johannes Brahms. Leben und Schaffen eines deutschen Meisters*, Wien 1935, S. 142; ders.: *Johannes Brahms. Sein Leben und Schaffen*, Kassel etc. 1974 (Taschenbuchausgabe der 2. erweiterten Auflage 1955), S. 172; Hans von Bülow. *Die Briefe an Johannes Brahms*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Tutzing 1994, S. 114; korrigierter Worttext im Folgenden (ohne Absatzgliederung, mit Auflösung der Verdopplungsstriche) zitiert nach dem Briefmanuskript (A-Wgm, Sign.: *Briefe Johannes Brahms an Hans von Bülow 8*): „Ein paar *entr'actes* aber liegen da – was man so zusammen gewöhnlich eine Sinfonie nennt. Unterwegs habe ich mir oft mit Vergnügen ausgemalt, wie ich sie bei Euch hübsch u. [nd] behaglich probierte u. das thue ich auch Heute noch – wo ich nebenbei denke, ob sie weiteres Publikum kriegen wird! Ich fürchte nämlich, sie schmeckt nach dem hiesigen Klima – die Kirschen hier werden nicht süß, Du würdest sie nicht essen! Leider weiß ich jetzt nur einen praktischen Copisten in Wien u. der kommt erst am 15<sup>ten</sup> Sept. (mit der Strauß'schen Capelle) zurück. Laß mich aber dennoch wissen wie es Dir u. Euch geht, wann die Uebungen anfangen, ob es beim alten Reise-Programm bleibt? etc. Für rheinische o. [der] holländische Städte, wo meine andern Sachen genug o. [der] gern gehört sind, wäre die neue S. [infonie] möglicherweise eine ganz gute Nummer u. wie lustig führe ich was mit herum als überschüssiger Capellmeister oder Publikum!“ Zur Diskussion von Brahms' Bedenken siehe Pascall, *Meininger Uraufführung*, S. 80 f.

<sup>5</sup> *Briefwechsel XI*, S. 103 f. Der Brief wurde vom Herausgeber Max Kalbeck auf den 2. Oktober 1885 datiert, muss dem Inhalt zufolge aber bereits am oder kurz nach dem 17. September geschrieben worden sein. Denn Brahms erhielt erst an diesem Tag Hans von Bülows Schreiben vom 16. September mit Informationen über die kommenden Proben-, Reise- und Aufführungsaktivitäten der Meininger Hofkapelle und benachrichtigte seinerseits Simrock: „[...] mein hiesiger Kopist [William Kupfer] ist auch erst angekommen“, was am 15. September geschah. So lag der im Brief erwähnte Termin „am 1. Oktober“ zur Zeit des Schreibens noch in der Zukunft.

<sup>6</sup> Vgl. JBG, *Symphonie Nr. 4*, Einleitung, S. XIII (f.).

<sup>7</sup> Vgl. ebenda, Kritischer Bericht, S. 144 (Stemma), S. 146.

vier Händen begonnen haben, da Brahms das Werk vor seiner Abreise nach Meiningen einem engeren Kreis von Freunden und Kollegen in dieser Gestalt vorführen wollte. Die ersten 6 Takte der Stimme notierte Brahms in Kupfers Abschrift selbst, wobei die neu hinzukomponierte  $3\frac{3}{4}$ -taktige Einleitung der Symphonie von ihm reinschriftlich wiedergegeben wurde. Daraus kann gefolgert werden, dass Brahms die Einleitungstakte in der zuvor niedergeschriebenen autographen Klavierpartitur dieses Arrangements nachgetragen hatte und dem Kopisten für die Anfertigung der separaten Stimme für Klavier II den geänderten Beginn des Werkes eindeutig klarmachen wollte. So liegt es auf der Hand, dass die neue Einleitung erst in der Zeit entstand, als Brahms am Arrangement arbeitete, das heißt bis spätestens Anfang Oktober 1885. In der autographen Orchesterpartitur fügte er die nachkomponierten Einleitungstakte am Ende des 1. Satzes (Manuskriptseite 51) samt Verweis auf Manuskriptseite 1 hinzu.<sup>8</sup> Die Art und Weise dieses Nachtrags in der Orchesterpartitur suggeriert eher eine beabsichtigte kompositorische Änderung als eine vorläufige, noch weiter zu erwägende Alternative, und da Brahms erst am 17. Oktober in Meiningen ankam, um das Werk dort mit Orchester zu proben, ist nicht zu bezweifeln, dass die neu hinzukomponierten Einleitungstakte bei der Privataufführung des Arrangements durch Brahms und Ignaz Brüll in Friedrich Ehrbars Klaviersalon mitgespielt wurden.

Der Termin dieser Privataufführung muss anhand einer erst 2007 bekannt gewordenen Postkarte von Brahms an den Kritiker Gustav Dömpke revidiert werden:<sup>9</sup> Sie fand nicht am 8. Oktober 1885 statt, wie in der Brahms-Literatur verschiedentlich behauptet wurde,<sup>10</sup> sondern erst am 14. Oktober. Auf einer mit Poststempel vom 10. Oktober 1885 versehenen Postkarte schrieb Brahms an Dömpke: „Darf ich Sie also für Mittwoch [14. Oktober] 7 Uhr zu Ehrbar einladen? Für etwaige Damen wird ein Extra-Cabinet eingerichtet, in dem sie ungestört – sich beschäftigen können! Sonst aber bitte ich Niemand von der Sache zu sagen.“<sup>11</sup> Wahrscheinlich ging der Privataufführung noch eine Probe am Montag, dem 12. Oktober 1885 voran, wie Brahms' entsprechender Vorschlag auf einer Postkarte an Brüll vom 10. Oktober (Poststempel) vermuten lässt.<sup>12</sup> Bei der Privataufführung am 14. Oktober waren nach Schilderung Kalbecks außer Brahms und Brüll noch Theodor Billroth, Gustav Dömpke, Eduard Hanslick, Max Kalbeck, Carl Ferdinand Pohl und Hans Richter anwesend.<sup>13</sup>

Ausführlich berichtete Kalbeck, dass die Privataufführung des Arrangements am 14. Oktober von den Zuhörern ohne jeglichen Enthusiasmus aufgenommen wurde:

„Während Brahms und Brüll spielten, wendeten ihnen Hanslick und Billroth die Notenblätter um. Dömpke und ich lasen mit Richter in der Partitur nach.<sup>14</sup> Es war alles wie vor zwei Jahren bei der Probe zur Dritten Symphonie und doch wieder ganz anders. Nach dem wundervollen Allegro [...] murmelte [Richter] etwas in seinen blonden Bart hinein, was Weithörigen für einen Ausdruck der Zustimmung gelten konnte, Brüll räusperte sich und

rutschte schüchtern und verlegen auf seinem Sessel hin und her, die andern schwiegen hartnäckig, und da auch Brahms nichts sagte, so trat eine ziemlich lähmende Stille ein. Endlich gab Brahms mit einem knurrigen: ‚Na, denn man weiter!‘ das Zeichen zur Fortsetzung, da platzte Hanslick nach einem schweren Seufzer, als ob er sich erleichtern müßte und doch fürchtete, zu spät zu kommen, noch schnell heraus: ‚Den ganzen Satz über hatte ich die Empfindung, als ob ich von zwei schrecklich geistreichen Leuten durchgeprügelt würde.‘ Alles lachte, und die beiden spielten fort. Das fremdartig klingende, melodiegeladene Andante gefiel mir ausnehmend gut, und ich ermannte mich, da wieder keiner mit der Sprache herarrückte, zu irgendeiner dröhnenden Banalität, die womöglich noch unangenehmer wirkte als das beängstigende Stillschweigen. [...] Obwohl der freundliche Eigentümer des Etablissements hinterher bei einem opulenten Nachtmahle in lebenswürdigster Weise den Wirt machte, auch noch mancherlei Anmutiges in Scherz und Ernst vorgebracht wurde, kam es doch zu keiner, der Weihe des Abends würdigen Stimmung. Jedem von uns schien etwas Unausgesprochenes auf dem Herzen zu liegen, das nicht herunter wollte. Als ob wir uns verabredet hätten, über alles, nur nicht über die Symphonie zu sprechen, umgingen wir den heiklen Gegenstand und begnügten uns damit, den Autor hochleben zu lassen.“<sup>15</sup>

<sup>8</sup> Vgl. ebenda, Einleitung, S. XXIII; Quellenbeschreibung, S. 133 f. Wenn hier und im Folgenden von der „ $3\frac{3}{4}$ -taktigen Einleitung“ die Rede ist, sind damit die hinzugefügten 4 Takte abzüglich des Viertelnoten-Auftaktes des Hauptthemas gemeint.

<sup>9</sup> Prof. Dr. Otto Biba sei für die Überlassung einer Ablichtung der im Dezember 2007 von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien beim Londoner Auktionshaus Sotheby's erworbenen Postkarte sehr herzlich gedankt.

<sup>10</sup> Die falsche Datierung findet sich beispielsweise in *BraWV*, S. 402; *Fellingner, Klänge 1997*, S. 46; *Hofmann, Chronologie*, S. 249 f.

<sup>11</sup> Die Postkarte an Gustav Dömpke vom 10. Oktober 1885 (Poststempel) wurde zusammen mit zwei Postkarten an Carl Reinecke und Theodor Wilhelm Engelmann angeboten in: Sotheby's: Katalog *Music, London, 4 December 2007*, London 2007, Nr. 18, S. 23; allerdings fehlte im Katalog für die Postkarte an Dömpke noch jegliche Spezifizierung (Adressat, Datum, Inhalt). Nachdem die Kieler Brahms-Forschungsstelle aufgrund von Dr. Michael Strucks Nachfrage diese Informationen durch Dr. Simon Maguire (Sotheby's, London) erhalten hatte, wurde die Bedeutung des Schreibens an Dömpke offenbar. Vgl. Anmerkung 9. Michael Struck sei für die Entdeckung und den Hinweis sehr herzlich gedankt, ebenso Simon Maguire für seine hilfreiche Kooperation.

<sup>12</sup> Auf seiner ebenfalls am 10. Oktober 1885 gestempelten bzw. geschriebenen Postkarte fragte Brahms bei Brüll an, ob dieser „am Montag“ [12. Oktober] mit ihm „ein halb Stündchen [...] bei Ehrbar zusammen kommen“ möge. Faksimile und Übertragung der Postkarte in: Ingrid Fuchs: *Johannes Brahms – Symphonie Nr. 4, e-Moll, op. 98*, in: [Programmheft] *4. Abonnementkonzert der Wiener Philharmoniker – Saison 1998/99 – Dirigent: Lorin Maazel* [Großer Musikvereinsaal, 9./10. Januar 1999], [Wien 1999], S. 162–165, hier S. 163. Nach Bekanntwerden der am gleichen Tage abgestempelten Postkarte an Dömpke ist nunmehr klar, dass Brahms' Einladung an Brüll nicht das „Vorspiel“ des Arrangements „vor ausgewählten Freunden“ betraf (ebenda, S. 163), sondern eine geplante vorherige Probe.

<sup>13</sup> *Kalbeck III/2*, S. 451 f.

<sup>14</sup> Sofern Kalbeck (was am wahrscheinlichsten ist) das Partiturotograph der Orchesterfassung meinte, kann es sich nur um den 1. und 2. Satz gehandelt haben, da Brahms den Manuskriptteil mit den letzten beiden Sätzen nach Meiningen geschickt hatte, damit die Orchesterstimmen rechtzeitig für die Orchesterproben abgeschrieben werden konnten.

<sup>15</sup> *Kalbeck III/2*, S. 452 f.

Weiterhin berichtete Kalbeck von seinem Besuch bei Brahms am folgenden Morgen, bei dem er den Komponisten bewegen wollte, die von den Philharmonikern bereits zur Aufführung angekündigte Symphonie zurückzuziehen und umzuarbeiten. Außerdem riet er Brahms, das Scherzo zu tilgen, das Finale als selbstständiges Stück herauszugeben und zwei neue Sätze hinzu zu komponieren.<sup>16</sup> Brahms' Reaktion schilderte Kalbeck wie folgt:

„Ruhig und beinahe liebevoll ging er auf meine Vorwürfe und Bedenken ein, suchte sie mit sachlichen Gründen zu entkräften und zu zerstreuen. Den dritten Satz wolle er nicht verteidigen; denn über den Wert von Melodien wäre nicht zu streiten, auch klinge gerade dieses Scherzo nicht auf dem Klavier, es sei rein fürs Orchester gedacht und berechnet. Das Finale wollte er mit dem Hinweis auf den Schlußsatz der ‚Eroika‘ rechtfertigen, ohne den Gehalt und Wert beider Sätze in Vergleich zu ziehen, rein in formeller Rücksicht. Beethoven habe in seinen Sonaten und Symphonien sich nicht geniert, mit Variationen abzuschließen. Das Finale der ‚Eroika‘ sei zwar keine Chaconne, aber doch ein ziemlich strenger Variationensatz, der das festliegende Baßthema gehörig respektiere. [...]“

So redeten wir über zwei Stunden hin und her, und er sagte endlich: „Die Symphonie zurückzuziehen, habe ich keinen Grund. [...] Es kann ja sein, daß Sie recht haben. Aber wir wollen doch erst mal hören, was das Orchester dazu meint. Wir wissen ja beide nicht, setzte er mit leisem Lächeln hinzu, wie das Werk klingt. Am Klavier und ohne Animo – das will doch nichts heißen! Ich fahre übrigens nächster Tage nach Meiningen. Vielleicht verhelpen wir sogar dem garstigen Scherzo noch zu einem erträglichen Gesicht. [...]“<sup>17</sup>

Wenn Brahms das Scherzo „garstig“ nannte, bedeutete dies sicherlich eher eine (freilich nicht ganz verdiente) Höflichkeit gegenüber Kalbeck als wirkliche Selbstkritik. Natürlich war sich Brahms der Struktur seiner Symphonie bewusst, und wenn er behauptete, er wisse nicht, „wie das Werk“ klinge, bezog er sich einerseits auf die originär orchesterspezifische musikalische Konzeption, das heißt auf die engste Verbindung zwischen dem Tonmaterial und der von diesem untrennbaren Klangwelt, andererseits auf die konkrete Realisierung des Stückes, das erst im Prozess von Aufführung und Rezeption sein wahres Leben finden und seine maßgebliche Wirkung erzielen konnte.

Ob Kalbecks Bericht über die Stimmung am Abend der Privataufführung und über die Beurteilung des Werkes durch die anderen Anwesenden völlig zutrifft, darf im Lichte einer Bemerkung Theodor Billroths eher bezweifelt werden. Denn Billroth schrieb am 8. Januar 1886 über Brahms an Wilhelm Lübke in Karlsruhe: „Am 17. d. M. wird seine neue Sinfonie (*E-moll*) aufgeführt; ich gebe nach derselben ein Herren-Tauf-Diner. Mir ist das neue Werk aus einer Bearbeitung für zwei Flügel bereits bekannt; es ist sehr schön und großartig in Conception und Durchführung.“<sup>18</sup>

Brahms schickte die Manuskripte des zweiklavierigen Arrangements am 16. Oktober, also unmittelbar nach der Diskussion mit Kalbeck, an Elisabeth von Herzogenberg und schrieb im Begleitbrief: „Ihr Urteil freilich können Sie bei der Gelegenheit bedenklich rektifizieren!

Im Scherzo machen natürlich drei Pauken, Triangel, Pikkolo einigen Spektakel. Können Sie das Finale überhaupt bis zum Schluß aushalten? Ich lege allerdings eine zweite Stimme bei. Viel angenehmer aber ist mir, zu denken, wie Sie beide zusammen behaglich an einem Klavier sitzen! Ich fahre morgen nach Meiningen (wo es möglich ist daß am 25. Brodsky mein Konzert dazu spielt).“<sup>19</sup> Brahms bezog sich hier auf Elisabeth von Herzogenbergs einstige, ja nicht uneingeschränkt günstige Reaktion auf den 1. Satz. Sie erhielt das Arrangement erst am 20. Oktober bei der Rückkehr von einer Reise und verfasste gleich einen Brief an Brahms, in dem sie unter anderem ihre Kritik zum 1. Satz der Symphonie weiter ausführte.<sup>20</sup>

Die Uraufführung der 4. *Symphonie* in ihrer orchestralen Gestalt fand am 25. Oktober 1885 unter Leitung des Komponisten im Rahmen des 3. Abonnementskonzertes der Herzoglichen Hofkapelle im Herzoglichen Hoftheater Meiningen statt. Unmittelbar vor Beginn der deutsch-holländischen Konzerttournee der Hofkapelle im November führte Hans von Bülow das Werk am 1. November erneut in Meiningen auf.<sup>21</sup> Das erste Konzert der Tournee fand am 3. November in Frankfurt am Main statt, und Brahms bat das Ehepaar von Herzogenberg, ihm das Arrangement bis zum 31. Oktober nach Frankfurt zu senden, wo er bei Clara Schumann weilte (allerdings langte das Manuskript erst mit einem Tag Verspätung dort an). Ob Clara Schumann sich damals gesundheitlich wohl genug befand, um das Arrangement mit Brahms durchzuspielen, ist nicht festzustellen. Nach der Frankfurter Aufführung am 3. November muss Brahms sich definitiv entschieden haben, die nachkomponierte 3¾-taktige Einleitung zu tilgen.<sup>22</sup>

Nachweislich nahm Brahms das Arrangement auf seine Reise mit der Meininger Hofkapelle mit, da er es am 10. und 16. November in Amsterdam mit Julius Röntgen

<sup>16</sup> Ebenda, S. 453 f.

<sup>17</sup> Ebenda, S. 454 f.

<sup>18</sup> *Briefe von Theodor Billroth*, hrsg. von Georg Fischer, Hannover 1922, S. 309.

<sup>19</sup> *Briefwechsel II*, S. 89 f. In der Druckausgabe datierte Herausgeber Kalbeck den Brief auf den 10. Oktober 1885; aus dem Inhalt geht jedoch klar hervor, dass Brahms den Brief am 16. Oktober schrieb, da er ankündigte: „Ich fahre morgen nach Meiningen“, wo er erst am 17. Oktober eintraf.

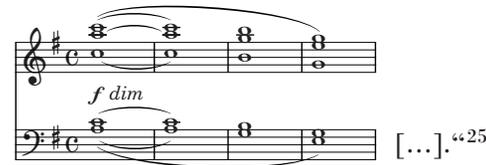
<sup>20</sup> Ebenda, S. 91–96. Elisabeth von Herzogenberg erwähnte dabei, ihr Ehemann Heinrich von Herzogenberg, der das Arrangement einige Tage vor ihr zu Gesicht bekommen hatte, habe ihr „die phantastischsten Sachen vom Finale“ gesagt (ebenda, S. 92). Zu Elisabeth von Herzogenbergs Kritik der 4. *Symphonie* siehe ebenda, S. 80–88, 95, 98–104; *JBG, Symphonie Nr. 4*, Einleitung, S. XV–XVII und XX, Anmerkungen 74 f.

<sup>21</sup> Diese Aufführung erfolgte in Abwesenheit von Brahms, der bereits nach Wiesbaden abgereist war. Zu Einzelheiten der Tourneeaufführungen siehe *JBG, Symphonie Nr. 4*, S. XVIII f.

<sup>22</sup> Die Datierung ergibt sich daraus, dass Brahms am 4. November die Streicherstimmen der ersten beiden Sätze von Frankfurt aus an Simrock schickte und somit spätestens im Zusammenhang mit der Frankfurter Erstaufführung tags zuvor beschlossen haben muss, die nachkomponierten Einleitungstakte wieder zu tilgen. Siehe ebenda, S. XXIII f.; *Pascall, Meininger Uraufführung*, S. 52–54.

spielte; dieser berichtete brieflich wie folgt darüber: „Montagabend [9. November] wurde nicht mehr musiziert, aber Brahms gab mir die neue Symphonie in seiner eignen Schrift mit<sup>23</sup> und Dienstag früh machten wir uns gleich daran. [...] Nachmittags um 6 trafen wir uns dann alle wieder bei Sillem, der ein superfeines Dinner bei sich hatte. [...] Wir fahren von Sillem zu der Familie C. K. [Cnoop-Koopmans,] wo Brahms dieses Mal wohnte, und spielten die Symphonie, Brahms erstes, ich zweites Clavier, leider auf einem sehr schlechten alten Erard, bei dem ein Ton ganz kaput[t] war. Sowie dieser Ton vorkam, mußte Brahms ihn immer auf seinem Clavier spielen. Sonst ging's aber sehr gut und im Scherzo haben wir um die Wette gepaukt, sodaß wir am Schluß gründlich warm waren. Erst machten wir's hinter einander durch, dann nochmals den ersten Satz.“ Röntgens anschließende kritische Bemerkungen zeigen, dass er aufgrund dieses ersten Eindrucks den 1. und 3. Satz bevorzugte. Über den 4. Satz schrieb er: „Vor der ‚Chaconne‘ (Finale) habe ich großen Respekt, bin aber noch nicht ganz darin. Sie klingt auch am wenigsten für 2 Klaviere.“ Nach der orchestralen Amsterdamer Erstaufführung am 13. November spielten Brahms und Röntgen das Arrangement am 16. November noch einmal während einer großen Gesellschaft bei Cnoop-Koopmans.<sup>24</sup> Julius Röntgen erwähnte die Aufführungen des Arrangements auch in einem 1920 veröffentlichten Zeitschriftenartikel und bestätigte dabei ausdrücklich, dass Brahms die Einleitungstakte in der separaten abschriftlichen Stimme für Klavier II damals bereits wieder getilgt hatte: „Wir lernten die Symphonie noch vor dem Konzert kennen. Brahms spielte sie mit mir in seiner Bearbeitung

für zwei Klaviere, die, wie die Partitur, noch Manuskript war. Ich erinnere mich, daß in dem Exemplar, woraus ich spielte, die ersten vier Takte ausgestrichen waren. Der erste Satz sollte folgendermaßen beginnen:



Entsprechend erinnerte sich Johann Wagenaar daran, dass die Symphonie am 11. November in Utrecht in der orchestralen Gestalt ohne Einleitung erklang – gemäß dem Entschluss zur Tilgung der Einleitung, den Brahms, wie dargelegt, bis zum 4. November gefasst haben muss.<sup>26</sup> Bei der Wiener Erstaufführung am 17. Januar 1886 wurde die Symphonie ohne Einleitung gespielt, wie Eduard Hanslick in seiner Aufführungsrezension des Konzertes ausdrücklich bemerkte: „[...] die *E-moll*-Symphonie beginnt ohne jede Einleitung“.<sup>27</sup> Ob er sich in dieser Beziehung an die Wiener Privataufführung des Klavierarrangements erinnerte, ist nicht mehr festzustellen.

Clara Schumann erhielt die Manuskripte des Arrangements für zwei Klaviere zu einem unbekanntem Zeitpunkt nach dem 16. November wieder und schrieb am 15. Dezember an Brahms: „Kwast und Uzielli haben sie [die 4. *Symphonie*] mir so schön zusammen studiert vorgespielt, daß ich einen vollkommenen Genuß hatte. Scholz und Knorr waren dabei und behaupteten, jetzt sei ihnen vieles ganz klar, was es vorher noch nicht war.

<sup>23</sup> Dabei muss es sich um das Partiturautograph der Orchesterfassung oder um die autographe Klavierpartitur des Arrangements für zwei Klaviere zu vier Händen gehandelt haben, da die separate Stimme für Klavier II des Arrangements im Wesentlichen eine Abschrift William Kupfers war; bei den folgenden Aufführungen des zweiklavieren Arrangements spielte Röntgen jeweils die Partie von Klavier II.

<sup>24</sup> *Brieven van Julius Röntgen*, hrsg. von A.[brahamine] Röntgen-des Amorie van der Hoeven, Amsterdam 1934, S. 65–67; in den zitierten Passagen wird das in der Druckausgabe wiedergegebene „sz“ stillschweigend zu „ß“ geändert.

<sup>25</sup> Julius Röntgen: *Johannes Brahms in Holland. Persönliche Erinnerungen*, in: *Neue Musik-Zeitung*, Jg. 41, H. 15 (29. April 1920), S. (236–)238. Mit Ausnahme der Taktartangabe und des Registerwechsels für die letzten anderthalb Takte im oberen System gab Röntgen die getilgten Einleitungstakte aus der separaten Stimme für Klavier II genau wieder. Vgl. Frontispiz, obere Abbildung; Editionsbericht, 1. Satz, S. 176, Bemerkung zu T. 0<sup>1</sup>, Notenbeispiel.

Zu korrigieren ist dementsprechend der Bericht Schaufflers, der irrtümlich schrieb: „[...] the original opening bars of the E minor symphony were registered in the mind of my friend Dr. Julius Roentgen [...] and written down by him for this book. When he played with Brahms the composer's own two-piano arrangement, the symphony be-



(Robert Haven Schauffler: *The Unknown Brahms. His Life, Character and Works; Based on New Material*, New York 1933 [Reprint

Westport 1972], S. 168). Nicht zu klären ist, ob oder inwieweit sich Röntgen diesmal irrte bzw. Schauffler die Informationen Röntgens missverstanden im Hinblick auf Gültigkeit und Inhalt der Einleitungstakte. Wenn Alfred von Ehrmann in seiner Brahms-Biografie schrieb, Brahms und Röntgen hätten damals „die von Joachim vorgeschlagene zweitaktige Einleitung“ gespielt, trifft auch das offensichtlich nicht zu, zumal Joachims Vorschlag erst im Schreiben an Brahms vom 1. Februar 1886 erfolgte (*Ehrmann, Brahms*, S. 360 f., Anmerkung 3; *Briefwechsel VI*, S. 221; vgl. *JBG, Symphonie Nr. 4*, Einleitung, S. XXVIII f.).

In dieser Beziehung bedürfen auch die Ausführungen in *Pascall, Meininger Uraufführung* (S. 53, Zeile 26), die durch einen Fehler bei der Korrekturausführung entstell wurden, der Korrektur: Vor dem Satz „[Es folgt ein Notenbeispiel, das die Einleitungstakte aus der Klavier-II-Stimme genau wiedergibt, mit Ausnahme eines Registerwechsels im oberen System für die letzten anderthalb Takte.]“ sind folgende, bei der Korrekturausführung irrtümlich entfallene Sätze zu restituieren:

Röntgens 1920 veröffentlichter Bericht über die Angelegenheit beweist, dass Brahms auch für das Arrangement die Einleitungstakte bereits getilgt hatte. Röntgen schrieb wie folgt: „Ich erinnere mich, daß in dem Exemplar, woraus ich spielte, die ersten vier Takte ausgestrichen waren. Der erste Satz sollte folgendermaßen beginnen:“ [Es folgt ...]

<sup>26</sup> *Ehrmann, Brahms*, S. 360 f., Anmerkung 3.

<sup>27</sup> Eduard Hanslick: *Concerte*, in: *Neue Freie Presse*, Nr. 7685 (19. Januar 1886), S. 2 f.; ders.: *Vierte Symphonie in E-moll von Brahms*, in: *Aus dem Tagebuche eines Musikers. (Der „Modernen Oper“ VI. Theil.) Kritiken und Schilderungen*, Berlin <sup>2</sup>1892, S. 203–206, hier S. 205.

Ich denke, Du hast wohl nichts dagegen, wenn ich die Symphonie Kwast einen Tag leihe, um sie Beckerath in W.[iesbaden] vorzuspielen. Du läßt sie mir hoffentlich noch ein wenig. Vielleicht kann ich sie mir noch einmal vorspielen lassen – selbst zu spielen, daran kann ich leider nicht denken.“<sup>28</sup> Am 30. Dezember schrieb sie dann: „Und nun soll ich auch die Symphonie hergeben! [...] Ich hatte sie Kwast, der sie gestern Beckeraths vorspielen wollte, geliehen und habe ihm sofort geschrieben, mir sie zurückzusenden.“<sup>29</sup>

Somit hatte Brahms die Klavierpartitur und die abschriftliche Stimme des zweiklavierigen Arrangements Anfang Januar 1886 wieder bei sich. Bei seinem Besuch Anfang März 1886 in Frankfurt am Main ging es Clara Schumanns Arm so viel besser, dass sie wieder öffentlich spielen konnte; es gibt jedoch in ihren von Berthold Litzmann relativ ausführlich mitgeteilten Tagebucheinträgen jener Zeit keinen Hinweis darauf, dass sie die Symphonie damals mit Brahms auf zwei Klavieren gespielt hätte.<sup>30</sup> Bis zur Veröffentlichung des Arrangements sind keine weiteren Aufführungen dieser Fassung bekannt, an denen Brahms nachweislich oder möglicherweise teilnahm. Nach der Veröffentlichung gibt es eine einzige dokumentierte Aufführung im Rahmen einer nachmittäglichen Hausmusik am 26. September 1893 bei Viktor von Miller zu Aichholz in Gmunden; Brahms' Spielpartner war der Gastgeber selbst.<sup>31</sup> In seinem Handexemplar des gedruckten zweiklavierigen Arrangements (Klavierpartitur) korrigierte Brahms etliche Druckfehler, wobei nicht festzustellen ist, ob die Verbesserungen im Zusammenhang mit einer oder mehreren Aufführungen des Arrangements standen oder bei der privaten Lektüre des Notentextes erfolgten.

#### Publikation

Nachdem die erfolgreich verlaufenen Meininger Proben Brahms' frühere Zweifel zerstreut hatten, entschied sich der Komponist bis zum 22. Oktober 1885, die *4. Symphonie* veröffentlichen zu lassen: An jenem Tage berichtete er Simrock in seiner typisch humorvollen Weise, das Werk sei für den Verlag Simrock „ganz unbrauchbar“, was gemäß den Kommunikationskonventionen zwischen Komponist und Verleger genau das Gegenteil und somit ein verschleierte Angebot des Werkes bedeutete.<sup>32</sup> Seinen Veröffentlichungsentschluss bestätigte Brahms mit der erneut humorvollen Bemerkung am Ende seines Schreibens vom 3. November an Simrock: „Wolff nimmt heute abend die Partitur für Erler mit“. Am folgenden Tag setzte er die Drucklegung der Streicherstimmen in Gang und schrieb dem Verleger am 4. Dezember: „Was geht Klinger, was geht Sie und mich die Opuszahl der e moll an? Übrigens wird sie wohl 98 sein.“<sup>33</sup> Offenbar hatte Simrock in einem verschollenen Brief an Brahms die Publikation etwas zu beschleunigen versucht, als er nach der Opuszahl der Symphonie fragte und mögliche Verhandlungen mit dem Künstler Max Klinger erwähnte, die sicherlich die Gestaltung des Titelblatts betrafen.<sup>34</sup>

Am 18. Dezember 1885 fragte der Komponist erneut wegen der Drucklegung der Streicherstimmen an, die tatsächlich rechtzeitig für die Wiener Erstaufführung am 17. Januar 1886 geliefert wurden. Die letzte von Brahms vor der Veröffentlichung des Werkes dirigierte Aufführung fand am 15. April 1886 statt; danach übergab er Partitur und Orchesterstimmen an Hans Richter, der die Symphonie am 10. Mai in London zur Aufführung brachte; unmittelbar danach musste Richter das gesamte Material an Franz Wüllner senden, der das Werk am 13. Juni im Rahmen des 63. Niederrheinischen Musikfestes in Köln zu dirigieren hatte. Damit Wüllner die *4. Symphonie* gut vorbereiten konnte, ließ Brahms ihm zwischen dem 16. und 22. April das Arrangement für zwei Klaviere zu vier Händen zukommen und bat ihn, das Arrangement anschließend direkt an Simrock zu senden – entweder schon am 12. Mai, sofern er es nach Anknüpfung von Orchesterpartitur und -stimmen nicht mehr benötige, oder spätestens nach der Festaufführung zusammen mit den genannten Materialien: „Ich aber schicke Dir heute oder morgen das Arrangement für 2 Klaviere und damit hoffe ich eben Dir zu genügen! Du kannst in aller Bequemlichkeit schon jetzt die S.[ymphonie] auswendig lernen! [...] Nach dem Fest aber bitte ich, alles an ihn [Fritz Simrock] zu schicken (das Arrangement vielleicht, wenn Du es nicht mehr gebraucht – den 12 ten Mai).“<sup>35</sup>

<sup>28</sup> *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 295–298, hier S. 296f. Johannes Kwast, Professor an Dr. Hoch's Konservatorium, Frankfurt am Main, war der Schwiegersohn Ferdinand Hillers; Lazzaro Uzielli, ebenfalls Professor an Dr. Hoch's Konservatorium, war Brahms bekannt und nahm auch an dessen Trauerfeier teil. Vgl. *Kalbeck IV/2*, S. 371, 500, 520.

<sup>29</sup> *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 298f.

<sup>30</sup> Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. III, Leipzig <sup>4</sup>1920, S. 475f.

<sup>31</sup> *Hofmann, Chronologie*, S. 293. Ingrid Spitzbart: *Johannes Brahms und die Familie Miller-Aichholz in Gmunden und Wien (Dokumente einer großen Freundschaft). Gedenkausstellung zum 100. Todestag des Komponisten Johannes Brahms*, Kammerhofmuseum der Stadt Gmunden, 6. April bis 26. Oktober 1997, Doppelband, Gmunden 1997, S. 138.

<sup>32</sup> *Briefwechsel XI*, S. 105.

<sup>33</sup> Ebenda, S. 106–108; die Berliner Musikverleger Ries & Erler waren ipso facto Rivalen Fritz Simrocks.

<sup>34</sup> Dass Brahms die Idee eines Klinger'schen Titelblattes für den Erstdruck der Symphonie akzeptierte, geht aus seinem folgenden Brief an Simrock hervor: „Ihnen und Klinger wird doch um Gottes willen nicht der Alexanderzug von Grosse [in dessen Rezension der *4. Symphonie* für die *Kölnische Zeitung*] zu Kopf gestiegen sein!? Das wäre eine entsetzliche Dummheit [...]“ (ebenda, S. 108f.). Bei der Drucklegung der Symphonie im Sommer 1886 spielte die Idee, Klinger mit der Titelblattgestaltung zu betrauen, keine Rolle mehr – wohl aufgrund von Brahms' Enttäuschung über Klingers Titelblätter zu den *Liedern op. 96* und *97*; vgl. Hellmuth Christian Wolff: *Max Klingers Verhältnis zur Musik*, in: *Max Klinger. Wege zum Gesamtkunstwerk*, hrsg. von Manfred Boetzkes unter Mitwirkung von Uwe Hager [Katalog zur Ausstellung, 4. August bis 4. November 1984 im Roemer- und Pelizaeus-Museum, Hildesheim], Mainz 1984, S. 82; *Briefwechsel XI*, S. 116–118.

<sup>35</sup> *Briefwechsel XV*, S. (130–)131. Zur Datierung des Briefes: Brahms kehrte erst am 16. April nach Wien zurück und hatte dort die Vereinbarung mit Richter zu treffen, ehe er an Wüllner schrieb; am 22. April berichtete er dann Simrock bereits von seinem Schreiben an Wüllner.

Am 22. April informierte Brahms Simrock ausführlich über die Vereinbarungen mit Richter und Wüllner und berichtete: „Er [Wüllner] hat einstweilen das Klavierarrangement, und nach dem Fest soll er alles Ihnen zuschicken! Das Arrangement könnte er auch wohl schon am 12ten Mai schicken! Für 1 Klavier und vier Hände arrangiere ich Ihnen das Ding auch – wenn ich erst Partitur oder 2 Klavierarrangements [sic! – vermutlich Übertragungsfehler für recte: 2-Klavier-Arrangement] als Vorlage habe.“<sup>36</sup> Franz Wüllner schickte das Arrangement, wie von Brahms vorgeschlagen, Mitte Mai an Simrock. Brahms’ Schreiben an den Verleger vom 20. Mai ist zu entnehmen, dass der Komponist seine geplante Abreise nach Bern verschoben hatte, um eine Korrektur des vierhändigen Arrangements für zwei Klaviere zu lesen. Am 23. Mai konnte er Simrock dann mitteilen: „Die Korrektur ist heute abgegangen, und gehe auch ich heute nach Bern. Wenn der Stich fertig ist, darf ich Sie wohl bitten, ein Exemplar an Frau Schumann (hier jedenfalls mit Klavier II), dann an Herzogenbergs und Direktor Gustav Wendt in Karlsruhe. Falls Sie hierher an Hanslick und Kalbeck schicken, bitte ich auch für G. Dömpke (IX, Waisenhausgasse 6). An Grosser und manche andre schicken Sie wohl von sich.“<sup>37</sup> Am 2. Juni nannte er von seinem Sommeraufenthalt in Thun aus noch weitere Namen für Belegexemplare des zweiklavierigen Arrangements: „Möchten Sie nicht in meinem Namen an R. Fuchs die Symphonie für 2 Klaviere schicken? Bedenken Sie auch vielleicht den guten Schubring? Kirchner tun Sie wohl auch den Gefallen.“<sup>38</sup> Somit muss das Arrangement für zwei Klaviere zu vier Händen Ende Mai oder Anfang Juni 1886 erschienen sein und war demzufolge zur Zeit des Kölner Musikfestes öffentlich verfügbar.<sup>39</sup>

Am 18. Oktober 1886 bat Brahms den Verleger: „Dürfte ich mir gelegentlich die zweiklavierige Partitur der 4ten Symphonie ausbitten, ich habe keine.“<sup>40</sup> Dass Brahms um eine gedruckte Klavierpartitur des Arrangements für zwei Klaviere zu vier Händen bat, könnte daran gelegen haben, dass er überhaupt noch keine erhalten hatte, da er seit der Veröffentlichung des Arrangements in der Schweiz geweiht und Simrock demzufolge mit der Übersendung des betreffenden Belegexemplars gewartet hatte, bis Brahms sich wiederum in Wien befand. Denkbar ist aber auch, dass Brahms ein bereits erhaltenes Exemplar wieder verschenkt hatte. In seinem Nachlass befindet sich ein Klavierpartitur-Exemplar dieses Arrangements – wie von Brahms gewünscht ohne die separate Stimme für Klavier II.

#### *Charakteristika des Arrangements für zwei Klaviere zu vier Händen*

Brahms’ Auffassung von der Kunst des Arrangierens wurde in der Edition seiner Arrangements der *Symphonien Nr. 1 c-Moll op. 68* und *Nr. 2 D-Dur op. 73* für ein Klavier zu vier Händen im Rahmen der *JBG* bereits eingehender erörtert.<sup>41</sup> Dort wurde auch der Brief zitiert, den Brahms an Robert Keller anlässlich von dessen Ar-

rangement der *Symphonie Nr. 3 F-Dur op. 90* für ein Klavier zu vier Händen schrieb und in dem er u. a. konstatierte: „Ich gehe eben dreister, frecher mit m.[einem] Stück um, als Sie ♯[as] oder ein Andrer kann.“<sup>42</sup> Diese Feststellung bezeichnete Michael Struck als Brahms’ „arranging Credo“.<sup>43</sup> Die Umsetzung von einem Medium in ein anderes (im vorliegenden Fall also vom Orchestersatz in einen Satz für zwei Klaviere) ist als eine Art Übersetzung zu verstehen, bei der Brahms prinzipiell nicht „wortgetreu“, sondern eher „sinngemäß“ verfuhr.<sup>44</sup>

Brahms’ Arrangements für ein oder zwei Klavier(e) zu vier Händen zeigen immer wieder kleine satztechnisch-inhaltliche Divergenzen gegenüber der orchestralen, kammermusikalischen oder vokal-orchestralen Hauptfassung. Beim Arrangement der 4. *Symphonie* für zwei Klaviere zu vier Händen ging Brahms zumeist „wortgetreu“ und „sinngemäß“ zugleich vor. Besondere Beachtung verdienen dabei folgende Befunde: Beim Korrekturlesen während der Drucklegung unterzog Brahms die Tempobezeichnungen der Symphonie einer Überprüfung. Dies wird durch die Tatsache belegt, dass beim zweiklavierigen Arrangement die Tempobezeichnungen in der erhaltenen separaten abschriftlichen Stimme für Klavier II keinerlei Änderungen aufweisen, im Falle des 2. und 3. Satzes indes noch von der Druckfassung dieses Arrangements abweichen. Zudem lauten die gedruckten Tempoangaben der Sätze 1 und 3 hier anders als in der gedruckten Orchesterfassung: im 1. Satz *Allegro non assai* (statt des definitiven *Allegro non troppo* der Orchesterfassung), für den 3. Satz *Presto giocoso* (statt des *Allegro giocoso* der Orchesterfassung). Für den 1. Satz ließ Brahms im zweiklavierigen Arrangement die ursprüngliche, sprachlich problema-

<sup>36</sup> *Briefwechsel XI*, S. (118)–119.

<sup>37</sup> Ebenda, S. 120.

<sup>38</sup> Ebenda, S. 121–123, hier S. 122.

<sup>39</sup> Das *BraWV* (S. 403) folgt *Hofmann, Erstdrucke* (S. 209) und gibt lediglich „Mai 1886“ an, wobei Brahms’ Mitteilung an Simrock im Schreiben vom 23. Mai, er habe die Korrektur am gleichen Tage abgesandt, als Beleg genannt wird. Eine Verlagsanzeige erfolgte jedoch erst im Juni (*Signale*, Jg. 44, Nr. 40 [Juni 1886], S. 640).

<sup>40</sup> *Briefwechsel XI*, S. 128–130, hier S. 129.

<sup>41</sup> *JBG, Arrangements 1./2. Symphonie*, S. XI f.

<sup>42</sup> *The Brahms-Keller Correspondence*, hrsg. von George S. Bozarth in Zusammenarbeit mit Wiltrud Martin, Lincoln und London 1996, S. (75–)76.

<sup>43</sup> Michael Struck: [Rezension] *The Brahms-Keller Correspondence*, in: *Journal of the Royal Musical Association*, Bd. 123 (1998), Nr. 1, S. 115–121, hier S. 118.

<sup>44</sup> Vgl. Michael Struck: *Werk-Übersetzung als Werk-Alternative? Johannes Brahms’ Klavierbearbeitungen eigener Werke*, in: *Edition und Übersetzung. Zur wissenschaftlichen Dokumentation des interkulturellen Texttransfers. Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition, 8. bis 11. März 2000*, hrsg. von Bodo Plachta und Winfried Woesler (*Beihefte zu editio*, Bd. 18), Tübingen 2002, S. 447–464.

tische Tempoangabe *Allegro non assai*<sup>45</sup> der autographen Orchesterpartitur stehen. Die Tempoangabe des 3. Satzes dürfte Brahms für das zweiklavierige Arrangement zur Zeit der Druckkorrektur geändert haben. Demzufolge ist anzunehmen, dass Brahms den relativ drastischen Unterschied zwischen den Satzbezeichnungen des zweiklavierigen Arrangements (*Presto giocoso*) und der Orchesterfassung sowie des einklavierigen Arrangements (*Allegro giocoso*) intendierte. Zu bedenken ist dabei, dass für den Komponisten Tempo- und Charakter-Deutungen eng miteinander verbunden waren – man denke beispielsweise an die korrespondierenden Bezeichnungen *largamente* (T. 185<sup>4</sup>) und *animato* (T. 220<sup>1</sup>) im Finale der *1. Symphonie*. Möglicherweise wollte er durch die Bezeichnung *Presto giocoso* für zwei Klavierspieler an zwei Flügeln eine leichtere, bewegtere Wiedergabe suggerieren, als es die Bezeichnung *Allegro giocoso* hervorrufen konnte.

Weitere bemerkenswerte Divergenzen zwischen der Orchesterfassung und dem Arrangement für zwei Klaviere zu vier Händen finden sich an folgenden Stellen:

Im 1. Satz verzichtete Brahms in T. 107–110<sup>1.1</sup> des Arrangements auf eine Umsetzung der Trompeten- und Paukenpartie, während er für die Antwortphrase in T. 114–116<sup>3.1</sup> die Trompetenpartie von T. 114<sup>2.2.1</sup>–116<sup>2</sup> in die rhythmische Artikulation des Akkordes für die linke Hand des Spielers von Klavier II „übersetzte“. An den Parallelstellen der Reprise (T. 351–354<sup>1.1</sup>, 358–360<sup>3.1</sup>) teilte Brahms in der Orchesterfassung den einstigen Trompetenrhythmus nunmehr Horn 1/2 zu (T. 351<sup>2.2.1</sup>–354<sup>1.1</sup>, 358<sup>2.2.1</sup>–360<sup>2</sup>), wobei die Trompeten die Motive in T. 358<sup>3</sup>–359<sup>2</sup> und 359<sup>3</sup>–360<sup>2</sup> zusätzlich klanglich verstärken bzw. färben. Im zweiklavierigen Arrangement verzichtete Brahms für T. 351–354<sup>1.1</sup> wiederum auf eine Umsetzung der Hörner- und Paukenpartie; für T. 358<sup>3</sup>–359<sup>2</sup> und 359<sup>3</sup>–360<sup>2</sup> suggerierte er die besagte Verstärkung durch die Trompeten mittels Wiederholungen der Mittelnote *E* im Akkord der Partie von Klavier II (linke Hand). Ein solches Vorgehen repräsentiert im Detail die satztechnischen Feinheiten von Brahms' Arrangierkunst.

Im 2. Satz setzte Brahms die Melodie von Violine I und Klarinette 1 in T. 5<sup>1</sup>–10<sup>1</sup> für beide Klaviere im Unisono, wobei Klavier I die Partie von Violine I mit Staccato-Artikulation statt Pizzicato (doch mit Instrumentationshinweis *pizz.*) und Klavier II die Partie von Klarinette 1 im Legato wiedergibt. Im Folgenden realisiert in T. 10<sup>2–3</sup> Klavier I in der Melodiestimme den Rhythmus

 : Die Orchesterfassung liefert hierfür keinen Anlass, so dass dieses Komponieren mit Mikrovarianten ein weiterer Beleg für Brahms' kreative Freiheit des Arrangierens ist. Den Paukenklang in T. 98–101<sup>4</sup> des 2. Satzes gab Brahms erwartungsgemäß durch Basstremolo wieder (Klavier II). Dagegen verzichtete er in T. 106–109<sup>5</sup> auf jegliche direkte Repräsentanz der Paukenpartie – wohl wegen der leisen Dynamik.

Im 3. Satz sind beide Spieler in T. 32–34 sowie in T. 221–223 mit den Sechzehntelpassagen der Streicher

befasst; somit verzichtete Brahms wohl primär aus spieltechnischen Gründen auf eine Wiedergabe der Halte- bzw. Trillertöne von Blechbläsern und Pauke, was sicherlich auch der Klarheit des Klaviersatzes dient. Bei der lyrischen Transformation des dritten Hauptthemen-Motivs in T. 181<sup>2</sup>–189<sup>2</sup> setzte Brahms die Partien von Horn 1–3 und Holzbläsern für Klavier II, während er Klavier I die begleitenden Streicherpartien zuordnete, deren Pizzicatospiele nicht nur durch die Staccatoartikulation umgesetzt wird, sondern auch durch das klavierspezifische Arpeggieren der Akkorde in T. 181, 182<sup>2</sup>–183, 185<sup>2</sup> und 187 (oberes System).

Im letzten Satz forderte Brahms Arpeggiospiel ab Ende des Passacagliathemas (Klavier II, unteres System, T. 7<sup>2</sup> und 8<sup>2</sup>), wobei die Orchesterfassung bis einschließlich T. 8 noch ohne Streicher verläuft, sowie während der Iterationen 2–4 des Passacagliathemas (Klavier I, unteres System: T. 9<sup>2</sup>–16<sup>2</sup>; Klavier I, beide Systeme: T. 17<sup>2</sup>–22<sup>2</sup>, 25<sup>1</sup>–32<sup>1</sup>), wodurch das ab T. 9 eingesetzte Streicherpizzicato repräsentiert und darüber hinaus ganz generell der Klang intensiviert wird. In T. 70–71 ersetzte Brahms die Moll-Dur-Wechsel der Orchesterfassung durch einen gehaltenen Dur-Akkord. Für die Achtel-Begleitfiguren in T. 121<sup>3.1</sup>–127<sup>4.2</sup> ergänzte er die obere, in der Orchesterfassung von den Violinen gespielte Linie durch eine parallel laufende Unterstimme, die in der Orchesterfassung gänzlich fehlt. In T. 249–252 bleibt die Paukenpartie rhythmisch unberücksichtigt, da sich die Spieler – ähnlich wie im 3. Satz – ganz auf den Rhythmus der Bläser- und Streicherpartien konzentrieren müssen, was das Zusammenspiel einfacher und wirkungsvoller macht.

#### *Das Arrangement für ein Klavier zu vier Händen: Entstehungsgeschichte und Publikation*

Dass Brahms im Falle der *4. Symphonie* beide vierhändige Arrangements (für zwei Klaviere sowie für ein Klavier) selbst anfertigte, war sicherlich durch seine Erfahrungen mit der *3. Symphonie* bedingt, die er zunächst nur für zwei Klaviere arrangiert hatte, ehe er Robert Kellers vierhändiges Arrangement für ein Klavier, das ihm pedantisch-unfrei erschien, stark überarbeitete.<sup>46</sup>

Bereits am 22. April 1886 hatte Brahms, wie erwähnt, seinem Verleger Fritz Simrock versprochen, ein Arrangement für ein Klavier zu vier Händen anzufertigen.<sup>47</sup> Bei der Veröffentlichung der Orchesterfassung in Partitur und Stimmen Mitte Oktober 1886 muss Simrock ihn entweder in einem verschollenen Brief an jenes Versprechen erinnert oder Brahms seine halb ironische Bemerkung

<sup>45</sup> Vgl. die Diskussionen über die Tempoangabe in T. 126 ff. des 3. Satzes aus Brahms' *2. Symphonie* (*JBG, Symphonie Nr. 2, Quellengeschichte und -bewertung*, S. 230; Editionsbericht, S. 272; *JBG, Arrangements 1./2. Symphonie, Quellengeschichte und -bewertung*, S. 188; Editionsbericht, S. 238).

<sup>46</sup> Vgl. *JBG, Symphonie Nr. 3, Einleitung*, S. XXVI.

<sup>47</sup> Vgl. oben S. XIV.

kung im Brief vom 18. Oktober aus eigener Initiative gemacht haben: „An den vierhändigen Auszug habe ich selbstverständlich gar nicht gedacht, wer wird das freiwillig!? Ich werde sehen, was sich machen läßt.“<sup>48</sup> Nachdem er Simrock am 23. Oktober berichtet hatte: „[...] leider sitze ich beim vierhändigen Arrangement der Symphonie“, konnte er ihm am 30. Oktober (Samstag) melden: „Montag denke ich die vierhändige Symphonie abzuschicken und bitte s.[einer] Z.[eit] um exemplarmäßigen Revisionsabzug, damit ich dann noch einmal probieren kann.“ Am 2. November (Dienstag) kündigte er an: „Das Kattermäng geht heute ab.“<sup>49</sup> Somit steht fest, dass Brahms das Arrangement für ein Klavier zu vier Händen zwischen dem 18. Oktober und dem 2. November 1886 komponierte und umgehend an den Verlag schickte. Die erwähnte Druckkorrektur („Revisionsabzug“) schickte er am 19. Dezember an Simrock mit der Bemerkung zurück: „Es sind sehr viel und böse Fehler im 4händigen Arrangement. Herr Keller liest doch noch eine Korrektur? Es ist höchst nötig. [...] Die Korrektur geht mit diesem.“<sup>50</sup>

Das Arrangement für ein Klavier zu vier Händen wurde etwa Mitte Januar 1887 veröffentlicht.<sup>51</sup> Am 13. Januar schrieb Brahms an Simrock: „Vom vierhändigen (4te Symphonie) möchte ich wohl bitten, daß Sie Frau Schumann 2 Exemplare schicken.“<sup>52</sup> Wie üblich, interessierte sich Brahms nach der Veröffentlichung nicht weiter für dieses Arrangement; Belegexemplare vierhändiger Arrangements für ein Klavier bewahrte er in seiner Notenbibliothek nicht auf, und der gravierende Druckfehler in T. 99 des 2. Satzes, wo die Primopartie nur fünf Achtelwerte umfasst, blieb bis weit ins 20. Jahrhundert hinein unkorrigiert.<sup>53</sup>

#### *Charakteristika des Arrangements für ein Klavier zu vier Händen*

Als Tempoangabe ließ Brahms für den 1. Satz das *Allegro non assai* des Arrangements für zwei Klaviere zu vier Händen stehen, das ursprünglich auch für die Orchesterfassung gegolten hatte, ehe Brahms es dort zu *Allegro non troppo* änderte. Für den 3. Satz wählt er dagegen entsprechend der Orchesterfassung die Tempobezeichnung *Allegro giocoso*, so dass sich seine beiden Arrangements hier unterscheiden. (Für den 2. und 4. Satz sind die Satzangaben im Druck in allen drei Fassungen identisch.)

Bei seinem vierhändigen Arrangement für ein Klavier konnte sich Brahms generell nicht so eng an die Orchesterfassung anlehnen wie im vierhändigen Satz für zwei Klaviere. Stattdessen war er genötigt, Verdopplungen von Stimmen zu reduzieren, thematische Linien in andere Klangregister zu verlagern, bestimmte motivische, figurative, rhythmische und klangliche Details zu modifizieren und gelegentlich satztechnische Vereinfachungen vorzunehmen. So musste er die Originalfassung bei dieser „Übersetzung“<sup>54</sup> stärker ändern, dementsprechend beim Arrangieren also kreativer zu Werke gehen. Gleich zu Beginn des Arrangements der 4. *Symphonie*

für ein Klavier zu vier Händen ist zu beobachten, wie Brahms angesichts dieser Einschränkungen mit der Orchesterfassung praktisch verfuhr: In T. 0<sup>4</sup>–9<sup>1</sup> wird die Melodielinie des Hauptthemas in der Orchesterfassung (Violine I/II) und im Arrangement für zwei Klaviere zu vier Händen (Klavier I, rechte Hand) jeweils in Oktaven präsentiert, während die synkopische Imitation der Holzbläser bzw. von Klavier II jeweils drei Oktavlagen umfasst, wobei das zweiklavierige Arrangement freilich die Verdopplungen  $g^1-e^1-c^1$  usw. auslässt. Beim Arrangement für ein Klavier zu vier Händen musste Brahms an dieser Stelle mehrfach eingreifen. Er integrierte in die Primopartie Melodielinie und synkopische Imitation; dementsprechend konnte er die Oktavführung der Melodielinie nur ‚suggestiv‘ andeuten (Oktaven lediglich in T. 0<sup>4</sup>, 2<sup>1-2</sup>, 4<sup>1-2</sup>, 6<sup>1-2</sup> und 8<sup>1-2</sup>) und die Imitation nur in der mittleren der drei Lagen wiedergeben (mit Tonmodifikationen in T. 5<sup>2</sup>, 6<sup>2</sup>, 7<sup>1-4</sup> und 8<sup>4</sup> zur Vermeidung von Kollisionen bzw. Überlappungen mit der Melodielinie sowie mit den Begleitfiguren der Secondopartie). Im vierhändigen Arrangement für zwei Klaviere gibt die linke Hand des Spielers von Klavier I die Violoncellostimme des Originals notengetreu wieder, während im Arrangement für ein Klavier zu vier Händen die figurative Gestaltung in T. 2<sup>1-2</sup>, 4<sup>1-2</sup>, 6<sup>1-2</sup> und 8<sup>1-2</sup> geändert ist, wodurch partiell auch die Kontrabasspartie der Orchesterfassung suggestiv einbezogen wird. Gegenüber dem zweiklavierigen Arrangement ist der vierhändige Satz für ein Klavier prinzipiell nach unten verlagert.

Im Hauptthema des 2. Satzes behielt Brahms für die Melodie in T. 5<sup>1</sup>–13<sup>2</sup> die Kombination von Legato- und Staccatoartikulation bei, indem die Primopartie den Melodieverlauf in der ursprünglichen Lage im Legato präsentiert, während die Takte 5<sup>1</sup>–6<sup>6</sup> von der Secondopartie in der Unteroktave im Staccato mitvollzogen werden (in T. 5<sup>3</sup> und 6<sup>5</sup> indes melodisch nicht exakt, sondern frei). Ab T. 7<sup>1</sup> entfällt diese Verdopplung, wenn auch die Gegenüberstellung von Legato (Melodie, Primo) und Staccato (Begleitung, Secondo) bis T. 15<sup>1</sup> beibehalten wird. Die Rhythmisierung der Melodie in T. 10<sup>2-3</sup>

(Primo, oberes System) als  entspricht nicht der Orchesterfassung, wohl aber der rhythmischen Mikrovariante im Arrangement für zwei Klaviere zu vier Händen.<sup>55</sup> Im vierhändigen Arrangement für ein Klavier

<sup>48</sup> *Briefwechsel XI*, S. (128–)130.

<sup>49</sup> Ebenda, S. 130–132. Den Ausdruck „Kattermäng“ verwendete Brahms gern als ironische Verballhornung der französischen Bezeichnung „à quatre mains“.

<sup>50</sup> Ebenda, S. 136.

<sup>51</sup> Das *BraWV* (S. 403) folgt *Hofmann, Erstdrucke* (S. 209) und gibt lediglich „Januar 1887“ an, wobei Brahms’ Brief an Simrock vom 13. Januar mit der Bitte, Belegexemplare des Arrangements an Clara Schumann zu senden, als Beleg genannt wird. Eine Verlagsanzeige erfolgte ebenfalls im Januar (*Signale*, Jg. 45, Nr. 9 [Januar 1887], S. 144).

<sup>52</sup> *Briefwechsel XI*, S. (138–)140.

<sup>53</sup> Vgl. Kritischer Bericht, S. 171–173, sowie Abbildung 9a, S. 196.

<sup>54</sup> Vgl. oben S. XIV.

<sup>55</sup> Vgl. oben S. 15.

fürte Brahms diese rhythmische Modifikation des Originals noch weiter, indem die Melodie die Doppelpunktierung auch für T. 11<sup>2-3, 5-6</sup> und 28<sup>2-3, 5-6</sup> übernimmt. In der Reprise behielt Brahms für den Melodieverlauf von T. 64<sup>1-74</sup> die Kombination von Legato und Staccato bei, tauschte jedoch beide Artikulationsarten zwischen Primo und Secondo, da die neuen Begleitfiguren (die in der Orchesterfassung den Bläsern zugeteilt sind) abwärts verlaufen; daher führte er die Melodie in T. 64<sup>1-65</sup> für die Secondopartie (oberes System) im Staccato, für die Primopartie (unteres System) dagegen im Legato, in T. 65<sup>2-3.1</sup> für Secondo (oberes System) im Legato, für Primo (unteres System) im Staccato usw. Die erwähnte rhythmische Mikrovariante verwendete er auch in T. 69<sup>2-3</sup> und 70<sup>2-3</sup> (Primo, unteres System) sowie in T. 70<sup>5-6</sup>, 110<sup>5-6</sup> und 111<sup>2-3</sup> (Primo, oberes System). Während er im zweiklavierigen Arrangement in T. 41<sup>1-52</sup> für das Seitenthema den kompakten mehrstimmigen Streichersatz fast vollständig wiedergeben konnte, musste er im einklavierigen Arrangement satztechnische Vereinfachungen vornehmen, um die Melodielinie klar genug präsentieren zu können. Eine weitere Variante gegenüber dem zweiklavierigen Arrangement findet sich in T. 103<sup>1-105</sup>, wo die Begleitakkorde der Primopartie (unteres System) arpeggierend auszuführen sind, was dem Pizzicatosatz der Streicher in der Orchesterfassung entspricht. Ebenso wie im zweiklavierigen Satz verzichtete er auch im einklavierigen Arrangement in T. 106–109<sup>3</sup> auf eine direkte Umsetzung der Paukenpartie.

Dasselbe gilt im 3. Satz für T. 32–34 und 221–223 der Blechbläser- und Paukenpartien. Im einklavierigen Arrangement setzte Brahms an diesen Stellen die Primopartie eine Oktave höher als im zweiklavierigen Arrangement die Partie von Klavier I. Im einklavierigen Arrangement verlangte er beim ersten Auftreten des Seitenthemas am Phrasenschluss bzw. -übergang von T. 63<sup>1</sup> für Primo in beiden Systemen Arpeggiospiel, das er – ebenso wie im zweiklavierigen Arrangement – auch im Finale für die Akkorde von T. 7<sup>2-32</sup> forderte.

Im Finale ersetzte Brahms – wie schon im zweiklavierigen Arrangement – für T. 70–71 die Moll-Dur-Wechsel der Orchesterfassung durch einen gehaltenen Dur-Akkord. An mehreren Stellen des einklavierigen Arrangements versetzte er bestimmte Orchesterpartien um eine Oktave oder modifizierte sie anderweitig – oft, wenn auch anscheinend nicht immer, um die verschiedenen Schichten bzw. Linien des Satzes klarer zu gestalten und die Spielbarkeit zu optimieren. Um in der 6. Iteration des Passacagliathemas (T. 41 ff.) die Melodielinie der Streicher und den Holzbläser-Kontrapunkt klar voneinander getrennt darzustellen, verlagerte er die Melodielinie gegenüber der Orchesterfassung eine Oktave nach unten und ließ die Violoncellopartie weg. Für die ersten vier Takte der 12. Iteration (T. 89 ff.) kombinierte er im Klaviersatz die Partien von Violine I/II und Flöte 1/2 (Primo) und verlagerte die Partien von Oboe 1/2 und Klarinette 1/2 eine Oktave abwärts (Secondo). In der 16. Iteration (T. 121 ff.) versetzte er die Violapartie in die Oberoktave (Primo), wobei er die

Oberlinie des zweistimmigen Satzes der geteilten Violoncelli ausließ und stattdessen die ursprünglich einstimmige Violapartie zweistimmig anlegte.

Für die repressenartige 17. Iteration (T. 129 ff.) verlagerte er prinzipiell den gesamten Satz des Passacagliathemas gegenüber T. 1 ff. eine Oktave abwärts (obwohl die Orchesterfassung hier T. 1 ff. weitgehend entspricht). Dadurch wird der Kontrast zum Einsatz der hohen Streicherpartien in T. 132<sup>3</sup> gemäß der originalen Tonhöhe entsprechend verstärkt und zugleich eine Überschneidung mit dem Ende des Passacagliathemas vermieden. In Iteration 20 (T. 154 ff.) tauschte Brahms die Lagen der Partien von Violine I und Flöte 1, wobei dem Primo die Partie von Violine I zugeordnet und diese durch die Oberoktave angereichert wird, während die Partie von Flöte 1 im Secondo erscheint und gemäß Fagott 1/2 durch die Unteroktave verstärkt wird. In Iteration 21 (T. 161 ff.) verlagerte Brahms die Basslinie eine Oktave abwärts – wohl eher aus klanglichen als aus satz- oder spieltechnischen Gründen. In Iteration 22 (T. 169 ff.) verzichtete er im einklavierigen Arrangement auf die Zweiunddreißigstelbewegung der Orchesterfassung in T. 175<sup>3-176</sup>, wodurch der chromatische Durchgang der Diskantlinie (Primo) in ein schärferes Licht rückt. In Iteration 23 (T. 177 ff.) durchläuft die triolische Wechselnotenfigur in der Orchesterfassung fünf Oktavlagen aufwärts (T. 177–181). Im einklavierigen Arrangement modifizierte Brahms diesen Registerwechsel, indem er die Wechselnotenfigur in T. 179 und 181 in derselben Lage beließ wie in T. 178; dadurch wurde in dieser Iteration Raum für die prägnante Darstellung der Gegenlinie von Flöte 1/2 und Oboe 1/2 geschaffen. In Iteration 29 (T. 225 ff.) verschränkte Brahms die Partien von Violine I und Viola für die Secondopartie (unteres System) mittels Variierung und Verlagerung von Violine I um eine Oktave abwärts, um der Primopartie genügend Freiraum für die Umsetzung des Holzbläserthemas zu verschaffen. In T. 228<sup>3.1tr-3.3tr</sup> schuf er zudem eine neue Figuration durch die erwähnte Verlagerung von T. 228<sup>3.1tr-3.2tr</sup>, während er T. 228<sup>3.3tr</sup> unverändert übernahm. In den letzten vier Takt dieser Iteration entwickelte er diese Figur im Secondo weiter. Für die 30. Iteration (T. 233 ff.) verzichtete Brahms klanglich auf die Partie von Violine I/II zugunsten von linearer Klarheit und besserer Spielbarkeit. In der Coda verstärkte er die Partien von Violine I/II in T. 281<sup>2-282</sup> und 283<sup>2-284</sup> durch die Oberoktave, so dass unter Einbeziehung der Partien von Flöte 1/2 eine ununterbrochene Linienführung im oberen Klangregister entsteht, die zudem die triolische Achtelbewegung der Violapartie integriert. Ab T. 291<sup>3</sup> verstärkte Brahms die Basslinie der Orchesterfassung bis zum Satzende weithin durch die Unteroktave. In T. 289<sup>2-291</sup> und 293<sup>2-295</sup> verzichtete er auf die im Bereich der dreigestrichenen Oktave verlaufenden Partien von Flöte 1/2, während er in T. 291<sup>3-293</sup> und 295<sup>3-308</sup> die Partie von Violine I durch die (nur partiell von Flöte 1 mitvollzogene) Oberoktave verdoppelte. Dadurch vertauschte er gegenüber der Orchesterfassung einerseits die Lagenwechsel-Relation der melodieführenden Partien in T. 289<sup>2-291</sup> und

## XVIII

291<sup>3</sup>–293<sup>1</sup> bzw. T. 293<sup>2</sup>–295 und 295<sup>3</sup>–297<sup>1</sup> und erweiterte andererseits unmittelbar vor dem Ende des Finales den Tonumfang des Klaviersatzes im Hinblick auf Vorbereitung und Erreichen des Höhepunktes (T. 295<sup>3</sup>–308).

### *Danksagung*

In erster Linie danke ich meinen wissenschaftlichen Kollegen im Vorstand der Johannes Brahms Gesamtausgabe, Professor Dr. Siegfried Oechsle, Professor Dr. Otto Biba und Professor Dr. Wolfgang Sandberger, für ihre Anregung und Unterstützung bei der Arbeit an der vorliegenden Edition.

Folgenden Institutionen, in denen die konsultierten Brahms-Quellen aufbewahrt werden, sowie ihren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern danke ich herzlich für ihr Entgegenkommen, für die gewährten Arbeitsmöglichkeiten, für die Erlaubnis zur Auswertung und Abbildung von Quellen und für die Förderung der Arbeit durch hilfreiche Informationen: der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, dem Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck und der British Library, London.

Diese Edition wurde durch die Verleihung eines Leverhulme-Emeritus-Fellowship in den Jahren 2005–2007 wesentlich gefördert; den Trustees des Leverhulme Trust danke ich für die ehrenvolle Auszeichnung und für die damit verbundene finanzielle Unterstützung, die die Unkosten der Forschungsreisen deckte.

Für aufschlussreiche Diskussion einzelner Probleme bin ich Dr. Timo Virtanen und seinen Kollegen an der Sibelius Gesamtausgabe (Helsinki) sowie Philip Weller (Nottingham) sehr zu Dank verpflichtet. Dr. Jakob Hauschildt (Kiel) danke ich für sein erneut fundiertes Korrekturlesen von Wort- und Notentext und für hilfreiche Anregungen. Michael Zimmermann (Freiburg i. Brsg.) sei für die bewährte Erstellung des Notentextes, Gabi Lamprecht (München) für umsichtiges Text-Layout und Dr. Norbert Gertsch (München) für seine kooperative und wirkungsvolle Arbeit als Verlagslektor ebenfalls herzlich gedankt.

Mein besonders herzlicher Dank gilt den wissenschaftlichen Mitarbeitern an der Forschungsstelle der Johannes Brahms Gesamtausgabe an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Dr. Johannes Behr, Dr. Katrin Eich und Dr. Michael Struck, für ihren freigiebig gewährten weitreichenden und tiefgreifenden wissenschaftlichen Rat; sie waren jederzeit bereit, Probleme bei der Deutung von Quellen in aufschlussreichster Weise mitzubedenken und zu diskutieren. Mein Freund Dr. Michael Struck hat zu meiner großen Freude auch diese Edition betreut, was, so wie immer, existenziell zur Qualität der Arbeit beigetragen hat. Die ständige Zusammenarbeit mit meinen Kieler Kollegen bedeutet für mich eine wirkungsvolle Bereicherung und große Freude.

*Nottingham und Bangor,  
im Herbst 2009*

Robert Pascall