

# JOHANNES BRAHMS

NEUE AUSGABE SÄMTLICHER WERKE

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

SERIE I  
ORCHESTERWERKE  
BAND 4 SYMPHONIE NR. 4

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

JOHANNES BRAHMS

SYMPHONIE NR. 4

E-MOLL OPUS 98

HERAUSGEGEBEN VON  
ROBERT PASCALL

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 Ministeriums 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
<b>Einleitung</b>	
Entstehungsgeschichte .....	X
Aufführungsgeschichte und frühe Rezeption .....	XIV
Zur Frage der zwischenzeitlich gültigen Einleitungstakte .....	XXIII
Brahms' Briefwechsel mit Joseph Joachim: Fragen der Aufführungspraxis ..	XXV
Publikation .....	XXIX
Danksagung .....	XXXIII
Zur Gestaltung des Notentextes .....	XXXIV
<b>Symphonie Nr. 4 e-Moll opus 98</b>	
Allegro non troppo .....	1
Andante moderato .....	36
Allegro giocoso .....	52
Allegro energico e passionato .....	89
Kritischer Bericht .....	129
Verzeichnis der Abbildungen .....	204

# 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

<i>4. Symphonie, Faksimile</i>	<i>Johannes Brahms. Symphony No. 4 in e minor op. 98. Facsimile edition of the autograph score in the possession of the Allgemeine Musikgesellschaft Zürich. Introduction by Günter Birkner / Johannes Brahms. 4. Symphonie in e-Moll op. 98. Faksimile des autographen Manuskripts aus dem Besitz der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich. Einleitung von Günter Birkner, Adliswil-Zürich 1974.</i>	<i>Briefwechsel (Neue Folge) XVII</i>	Band XVII: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen und Helene Freifrau von Heldburg</i> , hrsg. von Herta Müller und Renate Hofmann, Tutzing 1991.
<i>A</i>	Österreich.	<i>Bülow-Brahms Briefe</i>	<i>Hans von Bülow. Die Briefe an Johannes Brahms</i> , hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Tutzing 1994.
<i>A-Wgm</i>	Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.	<i>Bülow, Briefe VI</i>	<i>Hans von Bülow. Briefe. VI. Band. Meinungen. 1880–1886</i> , hrsg. von Marie von Bülow, Leipzig 1907 ( <i>Hans von Bülow. Briefe und Schriften</i> , Bd. VII).
<i>A-Wst</i>	Wienbibliothek am Rathaus (vormals: Wiener Stadt- und Landesbibliothek).	<i>Bülow, Briefe VII</i>	<i>Hans von Bülow. Briefe. VII. Band. Höhepunkt und Ende. 1886–1894</i> , hrsg. von Marie von Bülow, Leipzig 1908 ( <i>Hans von Bülow. Briefe und Schriften</i> , Bd. VIII).
<i>Blume</i>	<i>Brahms in der Meininger Tradition. Seine Sinfonien und Haydn-Variationen in der Bezeichnung von Fritz Steinbach</i> , hrsg. von Walter Blume, Stuttgart 1933 [„Als Manuskript gedruckt“].	<i>Bülow, Schriften</i>	<i>Hans von Bülow. Ausgewählte Schriften. 1850–1892</i> , hrsg. von Marie von Bülow, Leipzig 1896 ( <i>Hans von Bülow. Briefe und Schriften</i> , Bd. III).
<i>Brahms-Keller Correspondence</i>	<i>The Brahms-Keller Correspondence</i> , hrsg. von George S. Bozarth in Zusammenarbeit mit Wiltrud Martin, Lincoln und London 1996.	<i>CH</i>	Schweiz.
<i>BraWV</i>	Margit L. McCorkle: <i>Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis</i> , München 1984.	<i>CH-Zz</i>	Zürich, Zentralbibliothek.
<i>Briefwechsel I–XVI</i>	Johannes Brahms, <i>Briefwechsel</i> , 16 Bde., Berlin (1906) 1907–1922 (Reprint Tutzing 1974).	<i>D</i>	Deutschland.
<i>Briefwechsel II</i>	Band II: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet[h] von Herzogenberg</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 2, Berlin <sup>4</sup> 1921.	<i>D-B</i>	Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung.
<i>Briefwechsel VI</i>	Band VI: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim</i> , hrsg. von Andreas Moser, Bd. 2, Berlin <sup>2</sup> 1912.	<i>D-Hs</i>	Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky.
<i>Briefwechsel XI</i>	Band XI: <i>Johannes Brahms. Briefe an Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 3, Berlin 1919.	<i>D-KIjbg</i>	Kiel, Johannes Brahms Gesamtausgabe, Forschungsstelle am Musikwissenschaftlichen Institut der Christian-Albrechts-Universität.
<i>Briefwechsel XII</i>	Band XII: <i>Johannes Brahms. Briefe an Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 4, Berlin 1919.	<i>D-KImi</i>	Kiel, Musikwissenschaftliches Institut der Christian-Albrechts-Universität.
<i>Briefwechsel XV</i>	Band XV: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Franz Wüllner</i> , hrsg. von Ernst Wolff, Berlin 1922.	<i>D-LÜbi</i>	Lübeck, Brahms-Institut an der Musikhochschule.
<i>Briefwechsel XVI</i>	Band XVI: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Philipp Spitta und Otto Dessoff</i> , hrsg. von Carl Krebs, Berlin 1920/1922.	<i>D-MEImu</i>	Meiningen, Museen.
<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 ff.	<i>Fellinger, Klänge 1997</i>	Richard Fellinger: <i>Klänge um Brahms</i> . Neuausgabe, hrsg. von Imogen Fellinger, Mürzzuschlag 1997.
		<i>Floros/Schmidt/ Schubert</i>	Giselher Schubert, Constantin Floros und Christian Martin Schmidt: <i>Johannes Brahms: Die Sinfonien. Einführung – Kommentar – Analyse</i> , Mainz etc. 1998.
		<i>GB</i>	Großbritannien.
		<i>GB-Lbl</i>	London, The British Library.
		<i>Hancock, Choral Compositions</i>	Virginia Hancock: <i>Brahms's Choral Compositions and His Library of Early Music</i> , Ann Arbor 1983.
		<i>Hanslick, Moderne Oper VI</i>	Eduard Hanslick: <i>Aus dem Tagebuche eines Musikers. (Der „Modernen Oper“ VI. Theil.) Kritiken und Schilderungen</i> , Berlin <sup>2</sup> 1892.

- Heuberger** Richard Heuberger: *Erinnerungen an Johannes Brahms. Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897*, hrsg. von Kurt Hofmann, Tutzing <sup>2</sup>1976.
- 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.
- Hull** Kenneth Hull (Hrsg.): *Johannes Brahms: Symphony No. 4 in E minor Op. 98. Authoritative Score – Background – Context – Criticism – Analysis*, New York und London 2000.
- 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, Arrangements 1./2. Symphonie** *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*, hrsg. von Robert Pascall, München 2008.
- JBG, Doppelkonzert** *Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I, Band 10: Doppelkonzert a-Moll opus 102*, hrsg. von Michael Struck, München 2000.
- JBG, Symphonie Nr. 1** *Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I, Band 1: Symphonie Nr. 1 c-Moll opus 68*, hrsg. von Robert Pascall, München 1996.
- JBG, Symphonie Nr. 2** *Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I, Band 2: Symphonie Nr. 2 D-Dur opus 73*, hrsg. von Robert Pascall und Michael Struck, München 2001.
- JBG, Symphonie Nr. 3** *Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I, Band 3: Symphonie Nr. 3 F-Dur opus 90*, hrsg. von Robert Pascall, München 2005.
- Kalbeck III/2, IV/1, IV/2** Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. III, 2. Halbband, Berlin <sup>2</sup>1913; Bd. IV, 1. und 2. Halbband, Berlin <sup>2</sup>1915 (Reprint Tutzing 1976).
- Knapp** Raymond Knapp: *The Finale of Brahms's Fourth Symphony: The Tale of the Subject*, in: *19th-Century Music*, Bd. 13, Nr. 1 (Sommer 1989), S. 3–17.
- Musikalisches Wochenblatt** *Musikalisches Wochenblatt. Organ für Tonkünstler [ab 1872: Musiker] und Musikfreunde*.
- Neue Musik-Zeitung** *Neue Musik-Zeitung. Illustriertes Familienblatt*.
- Pascall, Meininger Uraufführung** Robert Pascall: *Zur Meininger Uraufführung der 4. Symphonie und ihrer Bedeutung für Komponist und Werk*, in: *Spätphase(n)?*, S. 46–60.
- Pascall/Weller** Robert Pascall und Philip Weller: *Flexible tempo and nuancing in orchestral music: understanding Brahms's view of interpretation in his Second Piano Concerto and Fourth Symphony*, in: *Performing Brahms. Early Evidence of Performance Style*, hrsg. von Michael Musgrave und Bernard D. Sherman, Cambridge 2003, S. 220–243.
- Röntgen Briefe** *Brieven van Julius Röntgen*, hrsg. von A.[brahamine] Röntgen-des Amorie van der Hoeven, Amsterdam 1934.
- 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]).
- Sämtliche Werke, Symphonien Nr. 3/4** *Johannes Brahms: Sämtliche Werke, Bd. 2: Symphonien für Orchester II: Symphonie Nr. 3 F Dur op. 90, Symphonie Nr. 4 e Moll op. 98*, Revisionsbericht von Hans Gál, Leipzig [1926].
- Schumann-Brahms Briefe II** *Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, hrsg. von Berthold Litzmann, Bd. 2, Leipzig 1927 (Reprint Hildesheim 1989).
- 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.
- Spätphase(n)?** *Spätphase(n)? Johannes Brahms' Werke der 1880er und 1890er Jahre. Internationales musikwissenschaftliches Symposium Meiningen 2008. Eine Veröffentlichung des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck und der Meininger Museen*, hrsg. von Maren Goltz, Wolfgang Sandberger und Christiane Wiesenfeldt, München 2010.
- Spitta, Bach I** Philipp Spitta: *Johann Sebastian Bach*, Bd. 1, Leipzig 1873.
- US** Vereinigte Staaten von Amerika.
- US-Cn** Chicago (Illinois), The Newberry Library.
- US-NYpm** New York, The Morgan Library (vormals: The Pierpont Morgan Library).
- Wolf, Kritiken** *Hugo Wolfs Musikalische Kritiken*, hrsg. von Richard Batka und Heinrich Werner, Leipzig 1911.

## EINLEITUNG

### Entstehungsgeschichte

Ehe Johannes Brahms seine *Symphonie Nr. 4 e-Moll op. 98* in den Sommermonaten der Jahre 1884 und 1885 in Müzzuschlag schrieb, muss er sich bereits einige Jahre lang mit der Idee getragen haben, das Passacaglia- bzw. Chaconnethema aus Johann Sebastian Bachs *Kantate „Nach dir, Herr, verlanget mich“* (BWV 150) in modifizierter Gestalt in einer Symphonie zu verwenden. Letztlich scheinen die Wurzeln der Symphonie sogar noch erheblich weiter zurückzureichen – möglicherweise länger als ein Jahrzehnt.

Etwa am 20. Dezember 1873 schenkte Brahms dem mit ihm befreundeten Musikwissenschaftler Philipp Spitta das Autograph der *Variationen über ein Thema von Joseph Haydn für zwei Pianoforte op. 56b*. In seinem Dankbrief vom 29. Dezember teilte Spitta dem Komponisten mit: „Ich lasse augenblicklich Buxtehudes Ciaconen und Passacaglio, sowie eine unveröffentlichte Bachsche Cantate für Sie abschreiben.“<sup>1</sup> Er schickte Brahms die besprochenen Kopien dann am 9. Februar 1874 und bemerkte hinsichtlich der Kantate: „Der Grund, weshalb ich grade diese schicke, ist hauptsächlich ihr Schlußchor: eine kühne Übertragung der Ciaconen-Form auf die Chormusik.“<sup>2</sup> Dass Brahms sich daraufhin eingehend mit dem Werk – der *Kantate Nr. 150 „Nach dir, Herr, verlanget mich“* – beschäftigte, belegt sein Hinweis auf einen möglichen Übertragungsfehler in einem Notenbeispiel aus dem 6. Satz der Kantate, den er im 1. Band von Spittas Bach-Studie fand und in einem Brief vom September 1874 an den Forscher zitierte und erörterte.<sup>3</sup>

Eine zweite Phase der Vorgeschichte von Brahms' 4. *Symphonie* wird durch eine Mitteilung von Siegfried Ochs markiert. Dieser berichtete über ein Gespräch zwischen Hans von Bülow und Brahms, das im Januar 1882 stattgefunden haben muss: „Als wir [...] eines Tages nach Tisch beisammen saßen, Bülow, Brahms, Hermann Wolff und ich, machte Brahms Hans von Bülow Vorwürfe darüber, daß er viel zu wenig Bach spiele [...]. Im weiteren Verlauf des Gesprächs fing er dann an, von dem Schlußsatz einer bestimmten Kantate zu sprechen, und um zu zeigen, welches Kunstwerk dieses Stück sei, ging er ans Klavier und spielte einen Teil davon. Es handelte sich, wie ich erst jetzt festgestellt habe, dabei um die Ciaconna, die den Gipfelpunkt und den Schluß der 150. Kantate bildet. Brahms spielte zunächst nur den Baß, über den das ganze Stück aufgebaut ist. Dieser lautet so:

 . Dann

trug er die Chaconne vor. Bülow hörte in kühler Bewunderung zu und machte den Einwand, daß die große Steigerung, die dem Satz gedanklich innewohne, von Singstimmen kaum in gewünschtem Maße herauszubringen sei. „Das habe ich mir auch schon gedacht“, sagte Brahms. „Was meinst du, wenn man über dasselbe Thema einmal einen Sinfoniesatz schreibe. Aber es ist zu

klotzig, zu geradeaus. Man müßte es irgendwie chromatisch verändern.“ Diese Unterhaltung habe ich mir sofort aufgeschrieben.“<sup>4</sup> Offenbar war Ochs völlig von der Zuverlässigkeit seiner detaillierten Wiedergabe überzeugt und bemühte sich seinerseits, seine Leser davon zu überzeugen, zitierte jedoch Bachs Thema verblüffend ungenau. Das Gespräch fand sicherlich zwischen dem 7. und 12. Januar 1882 statt; damals konzertierte Brahms und Bülow gemeinsam in Berlin, wobei Ochs' Freund Hermann Wolff ihr Konzertveranstalter war.<sup>5</sup>

Obgleich sich Brahms hier konkret im Rahmen einer Diskussion mit Bülow äußerte, hatte er die Idee, einen Symphoniesatz auf der Basis von Bachs Bassthema zu komponieren, höchstwahrscheinlich schon vorher gefasst. Allerdings äußerte er sich noch nicht darüber, welcher Satz einer Symphonie dafür in Frage komme. Nachdem er 1859 die Chaconne-Technik bereits für die Hauptteile des langsamen Satzes seiner *Serenade Nr. 2 A-Dur op. 16* genutzt hatte, verwendete er sie bis 1882 in den Schlußsätzen bzw. Schlußteilen weiterer Werke: in den *Haydn-Variationen op. 56*, den *Neuen Liebeslieder-Walzern op. 65 (Nr. 15)* sowie in der *Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68* (Seitensatz des Finales).

Zwar stellt Bachs chaconneartiger Chorsatz „*Meine Tage in den Leiden*“, der die *Kantate Nr. 150* be-

<sup>1</sup> *Briefwechsel XVI*, S. 51–53, hier S. 52.

<sup>2</sup> Ebenda, S. 59–61, hier S. 60. Die Abschrift dieser Kantate behielt Brahms so lange, bis das Werk 1884 in Band 30 der Ausgabe der Bach-Gesellschaft erschien (*Joh. Seb. Bach's Werke*, Jg. 30, hrsg. von der Bach-Gesellschaft zu Leipzig: *Zehn Kirchenkantaten* [BWV 141–150], hrsg. von Paul Graf Waldersee, Leipzig [1884], S. 303–330). Brahms' Hauswirtin Celestine Truxa rettete das zerrissene Manuskript aus seinem Papierkorb; es befindet sich heute, wenngleich unvollständig, im Besitz der Wienbibliothek im Rathaus (A-Wst, Signatur: MH 12105/C). Vgl. *Hancock, Choral Compositions*, S. 60, 68 f.; Andreas Glöckner: *Eine Abschrift der Kantate BWV 150 als Quelle für Brahms' e-Moll-Sinfonie op. 98*, in: *Bach-Jahrbuch*, Jg. 83 (1997), Leipzig 1997, S. 181–183.

Im Hinblick auf die *Kantate Nr. 150* zog Alfred Dürr folgendes Resümee: „Dieses nur in Sekundärquellen überlieferte Werk hat sich viel Kritik und Echtheitszweifel gefallen lassen müssen, obgleich hierfür außer einer gewissen Schwäche in der Erfindung sowie etlichen Satzfehlern keine überzeugenden Beweise vorliegen. Der Stil ist weitgehend der, der bei einem um 1708/1709 komponierten Werk Bachs zu erwarten wäre.“ (Alfred Dürr: *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Kassel 1985, Bd. II, S. 852).

<sup>3</sup> *Briefwechsel XVI*, S. (61–)62. Die von Brahms korrigierte Stelle im 6. Satz der *Kantate Nr. 150* betrifft die Sopranpartie, T. 38<sup>5</sup>–41<sup>1</sup> (wiederholt in T. 41<sup>2</sup>–43<sup>1</sup>). In seinem Bach-Buch zitierte Spitta die Vokalstimmen von T. 38<sup>2</sup>–41<sup>1</sup> (mit unkorrigierter Sopranstimme und einer Variante in der Bassstimme in T. 40<sup>5-6</sup>); siehe *Spitta, Bach I*, S. 442. Die von Brahms vorgeschlagene Korrektur wurde in die Ausgabe der Bach-Gesellschaft, Bd. 30, aufgenommen (siehe Anmerkung 2).

<sup>4</sup> Siegfried Ochs: *Geschehenes, Gesehenes*, Leipzig und Zürich 1922, S. 299 f.

<sup>5</sup> Raymond Knapp schlug diesen Termin als den wahrscheinlichsten vor, siehe *Knapp*, S. 3–17. Es ist jedoch nicht nur wahrscheinlich, sondern sicher, dass Brahms und Bülow nur zu jener Zeit Berlin gemeinsam besuchten, ehe Brahms seine 4. *Symphonie* vollendete. Siehe *Hofmann, Zeittafel*, S. 164 und passim.

schließt, zweifellos das direkte barocke Vorbild für Brahms dar, doch lassen sich noch weitere relevante Werke nennen, die ihm nachweislich bekannt waren: Johann Sebastian Bachs *Ciaccona* für Violine solo bildet den letzten Satz der *d-Moll-Partita* BWV 1004, während François Couperins *Passacaille (Rondeau)* im 8<sup>e</sup> Ordre als vorletzter Satz erscheint; Dietrich Buxtehudes *Passacaglio d-Moll*, *Ciacona c-Moll*, *Ciacona e-moll* sowie Muffats *Passacaglia* aus seiner Sammlung *Apparatus musico-organisticus* sind demgegenüber selbstständige Werke.<sup>6</sup>

Zur Zeit des erwähnten Gespräches mit Hans von Bülow plante Brahms offenbar, sein eigenes Thema gegenüber dem Bach'schen Original chromatisch zu erweitern, ohne dass klar ist, ob er dies damals nur prinzipiell beabsichtigte oder schon eine spezifische Vorstellung hatte. Die ersten 4 Takte des Schlusssatzes aus Bachs *Kantate Nr. 150* lauten folgendermaßen:

Gegenüber Bachs Thema führte Brahms in sein nach e-Moll versetztes Thema in der Tat in der oberen thematischen Linie von T. 5 ein *ais*<sup>1</sup>, in der Basslinie von T. 7 ein *F* und im Schlussakkord von T. 8 eine Tierce de Picardie als chromatische Modifikationen hinzu. Zudem änderte er die rhythmische Gestalt wesentlich, indem er 3 Takte hinzufügte und die Tonwiederholungen in T. 1–3 des Originals eliminierte. Er platzierte das Thema zunächst in der oberen Stimme und harmonisierte es mit drei- und vierstimmigen Akkorden. Somit machte er Bachs Originalthema mittels bedeutsamer chromatischer, rhythmischer und satztechnischer Änderungen symphoniefähig.<sup>7</sup>

Wie schon im Falle der ersten beiden Symphonien bildeten auch die 3. und die 4. *Symphonie* ein Werkpaar: Während Brahms noch an der nachträglichen Korrekturliste des für den Simrock-Verlag tätigen Lektors Robert Keller für den im Mai 1884 veröffentlichten Partitur- und Stimmen-Erstdruck der *Symphonie Nr. 3 F-Dur op. 90* arbeitete, begann er bereits mit der Hauptarbeit an der 4. *Symphonie*. Laut Kalbeck komponierte er den 1. und 2. Satz 1884 während seines Sommeraufenthaltes in Müzzuschlag und den 4. und 3. Satz ebendort im Sommer 1885.<sup>8</sup> Am 10. August 1884 schrieb Brahms an seinen Verleger Fritz Simrock: „Mir scheint aber, ich nehme besseres Papier mit mehr Systemen.“<sup>9</sup> Wohl mit Recht deutete Kalbeck diese Formulierung als verschleierte Erwähnung des symphonischen Projektes. Weiter berichtete er: „In seinem Notizkalender von 1884 steht ‚Lieder op. 95‘, darunter: ‚IV. Symphonie. Die ersten Sätze‘ angemerkt, in dem von 1885: ‚IV. Symphonie. Finale und Scherzo‘.“<sup>10</sup> Obgleich Brahms' erhaltene Taschenkalender für die betreffenden Jahre keine derartigen Eintragungen enthalten, ist es relativ unwahrscheinlich, dass Kalbecks Angaben ohne Belege erfolgt sein könnten. Vielmehr ist bekannt, dass Brahms

gelegentlich in einem Jahr zwei Taschenkalender verwendete. Die in seinen Eintragungen vermerkte Entstehungsfolge der Sätze wird durch die eigenhändige Paginierung im Partiturotograph (Quelle A<sup>+</sup>) bestätigt, wobei die Sätze 1–3 durchpaginiert wurden, während Brahms bei der Niederschrift des 4. Satzes wieder mit der Seitenzahl 1 begann.

Über den Verlauf der kompositorischen Arbeit im Jahre 1884 gibt es keine näheren Informationen. Für das Folgejahr 1885 teilte Kalbeck mit, dass „Brahms Anfang August noch mit dem Finalsatz seiner neuen Symphonie beschäftigt“<sup>11</sup> gewesen sei. Richard Fellingner, dessen Familie ihre Sommerfrische 1885 ebenfalls in Müzzuschlag

<sup>6</sup> Johann Sebastian Bachs *Ciaccona (Chaconne)* aus der *Partita für Violine solo d-Moll* BWV 1004 arrangierte Brahms – vermutlich im Frühjahr 1877 – für Klavier, linke Hand, und veröffentlichte diese Bearbeitung im Dezember 1878; siehe *BraVW*, S. 615–619. François Couperins *Rondeau-passacaille* aus dem 8<sup>e</sup> Ordre gab Brahms gemeinsam mit Friedrich Chrysander 1871 im Rahmen der *Denkmäler der Tonkunst*, Bd. IV, heraus; siehe *BraWV*, S. 750 f. Dietrich Buxtehudes *Passacaglio d-Moll*, *Ciacona c-Moll* und *Ciacona e-Moll* erhielt Brahms im Februar 1874 von Philipp Spitta in Abschriften (siehe oben); den *d-Moll-Passacaglio* kannte er bereits vor Spittas Sendung, siehe *Briefwechsel XVI*, S. 53 f., 58f. Raymond Knapp sah im Finalsatz der 4. *Symphonie* einen besonderen Einfluss von Buxtehudes *e-Moll Ciaccona*; siehe *Knapp*, S. 6–8. Dagegen verwies Robert Ricks spekulativ auf eine ähnliche Basslinie in Jean-Baptiste Lullys „tragédie en musique“ *Phaëton* (2. Akt, 2. Auftritt, Theonas Arie „Il me suit, l'Inconstant“); siehe Robert Ricks: *A Possible Source for a Brahms Ground*, in: *The American Brahms Society Newsletter*, Bd. XXIII, Nr. 1 (Frühjahr 2005), S. 1–5. Die Originalausgabe von Georg Muffats *Apparatus musico-organisticus* erbt Brahms von Gustav Nottebohm (gestorben am 29. Oktober 1882); siehe Kurt Hofmann: *Die Bibliothek von Johannes Brahms*, Hamburg 1974, S. 158; *Hancock, Choral Compositions*, S. 77. Die *Passacaglia g-Moll* daraus ist in Brahms' Nachlass jedoch auch separat vorhanden, so dass seine Kenntnis dieses Stückes wohl früher zu datieren ist. Johann Sebastian Bachs *Passacaglia c-Moll* BWV 582 kannte Brahms aus der Ausgabe der Bach-Gesellschaft (1865) und war sicher mit Philipp Spittas Einschätzung vertraut, der das Werk als „das ausgezeichnete, mit Recht allgemein bewunderte Stück“ bezeichnete (*Spitta, Bach I*, S. 579 f.).

<sup>7</sup> Christian Martin Schmidt stellte eine weitere thematische Übereinstimmung fest; sie betraf den Beginn der Arie „Gottes Engel weichen nie“ (Satz 4 der *Kantate Nr. 149* „Man singet mit Freuden vom Sieg“, die im gleichen Band der alten Bach-Gesamtausgabe wie *Kantate Nr. 150* enthalten war) und das Seitenthema aus dem 2. Satz der 4. *Symphonie*; siehe *Floros/Schmidt/Schubert*, S. 272.

<sup>8</sup> *Kalbeck III/2*, S. 445.

<sup>9</sup> *Briefwechsel XI*, S. 65–69, hier S. 68. Der Brief ist dort fälschlich auf den 18. August 1884 datiert; die Korrektur gemäß Simrocks (etwas missverständlicher) nachträglicher Datierung auf Brahms' Briefmanuskript (*D-Hs*, Signatur: BRA : Bf2 : 177) wird durch Simrocks auf den 13. August 1884 datierten Brief bestätigt, der die Antwort dazu bildet (*Simrock-Brahms Briefe*, Nr. CXXXVII, S. 195 f.).

<sup>10</sup> *Kalbeck III/2*, S. 445. Wenn Kalbeck sich nicht auf irgendeine Weise irrte, sind die von ihm beschriebenen Brahms'schen Notizkalender verschollen: In den erhaltenen und in *A-Wst* (Signatur: H.I.N 55726) aufbewahrten Taschenkalendern für 1884 und 1885 gibt es jedenfalls keinerlei Auskunft über die Entstehung der 4. *Symphonie* mit Ausnahme der Uraufführung im Oktober 1885. Dass Brahms gelegentlich zwei Taschenkalender pro Jahr verwendete, beweist die Tatsache, dass unter den 30 Taschenkalendern in *A-Wst* zwei für das Jahr 1881 mit annähernd gleichen Eintragungen vorhanden sind; den zusätzlichen zweiten Kalender jenes Jahres erhielt Brahms als Geschenk von seinem Freund Klaus Groth, der an der Vorbereitung der Textteile jenes Kalenders mitgewirkt hatte.

<sup>11</sup> *Kalbeck III/2*, S. 442.

verbrachte, berichtete: „Gegen Ende August fiel auf, daß Brahms abends viel später als bisher ‚zur Bahn‘ zum Speisen kam, oft so spät, daß er allein aß, und daß er sich immer kürzer dabei aufhielt. Dagegen brannte hinter seinem Fenster bis spät abends das Licht, und bei Begegnungen ließ er Andeutungen fallen, daß er tief in der Arbeit stecke und jede Zerstreuung meide. [...] Als mein Bruder und ich eines ziemlich frühen Morgens auf einen Spaziergang auszogen, begegnete uns auf der Landstraße von Neuberg her Brahms [...]. Er kam völlig in sich versunken in flotter Gangart uns entgegen [...]. Im nächsten Augenblick schritt er schon wieder völlig in seine Gedanken vertieft dahin. Es war die e-moll-Sinfonie, die in diesen Wochen vollendet wurde.“<sup>12</sup>

Schon früh gab es (ursprünglich vermutlich auf den Komponisten selbst zurückgehende) Gerüchte, dass er an einer neuen Symphonie arbeite bzw. das Werk bereits vollendet habe. So bat Elisabeth von Herzogenberg den Komponisten am 13. September 1884, sie doch auch einmal „*avant la lettre* in ein liebes Opus hineingucken zu lassen“, und fragte am 26. Oktober ausdrücklich, „ob die vierte Symphonie wahr ist. Julius Röntgen behauptet's [...].“<sup>13</sup> Am 19. November 1884 teilte Röntgen Edvard Grieg mit: „Brahms soll eine 4[t]e Symphonie geschrieben haben, wenigstens so hörte ich von Engelmanns.“<sup>14</sup> Und Clara Schumann schrieb am 2. Dezember 1884 an Brahms: „[...] und viel höre ich von einer IV. Symphonie?“<sup>15</sup> Ob Brahms auf solche Erkundigun-

gen in irgendeiner Weise reagierte, bleibt ungeklärt. Elisabeth von Herzogenberg fragte am 11. Januar und 3. Juni 1885 erneut nach einer Symphonie, doch offenbar wiederum vergebens.<sup>16</sup> Julius Röntgen berichtete Edvard Grieg am 10. Juni 1885 von einer Nachricht der Prinzessin von Meiningen: „Auch sagte sie[,] daß Brahms eine neue Symphonie vollendet habe.“<sup>17</sup> Fritz Simrock machte in den ersten Augustwochen 1885 einen Besuch in Müzzuschlag, konnte jedoch zumindest vorerst weder von Brahms selbst (der behauptete: „Sie wissen doch, ich komponiere nicht mehr!“) noch von der Familie Fellingner erfahren, was für ein Werk der Komponist in Arbeit hatte.<sup>18</sup>

Erst am 29. August 1885 schrieb Brahms in seiner typisch selbstironischen Weise an Elisabeth von Herzogenberg über die Symphonie: „Dürfte ich Ihnen etwa das Stück eines Stückes von mir schicken, und hätten Sie Zeit, es anzusehen und ein Wort zu sagen? Im Allgemeinen sind ja leider die Stücke von mir angenehmer als ich, und findet man weniger daran zu korrigieren?! Aber in hiesiger Gegend werden die Kirschen nicht süß und eßbar – wenn Ihnen das Ding also nicht schmeckt, so genieren Sie sich nicht. Ich bin gar nicht begierig, eine schlechte Nr. 4 zu schreiben.“<sup>19</sup> Am 6. September erhielt sie das Manuskript des 1. Satzes samt dem Beginn des 2. Satzes, wie aus ihren Antwortschreiben hervorgeht,<sup>20</sup> und spielte den 1. Satz am 7. September Brahms' Bitte gemäß Clara Schumann vor.<sup>21</sup> Da Brahms Elisa-

<sup>12</sup> Fellingner, *Klänge* 1997, S. 46.

<sup>13</sup> *Briefwechsel II*, S. 33–35 und 37–39, hier S. 35 und 39.

<sup>14</sup> *Röntgen Briefe*, S. 156.

<sup>15</sup> *Schumann-Brahms Briefe II*, S. (285–)286.

<sup>16</sup> *Briefwechsel II*, S. 50–53 und 68–71, hier S. 52 und 71.

<sup>17</sup> *Röntgen Briefe*, S. (158–)159 (hier und bei weiteren Zitaten wird das gedruckte „sz“ stillschweigend zu „ß“ geändert).

<sup>18</sup> Fellingner, *Klänge* 1997, S. 46.

<sup>19</sup> *Briefwechsel II*, S. 73 f.

<sup>20</sup> Am 6., 8. und „31.“ September [sic! vermutlich recte: 1. Oktober]; siehe *Briefwechsel II*, S. 77–88. Elisabeth von Herzogenberg reagierte zunächst mit einer Mischung aus Enthusiasmus und Bedenken. Am 6. September schrieb sie enthusiastisch über bestimmte Stellen im 1. Satz: „Das *d moll* gleich anfangs [gemeint ist sicher T. 7] entzückt mich, sowie die schönen Reibungen auf der sechsten Seite [T. 45<sup>2</sup>–47<sup>1</sup>] kurz vor dem *Marcato*-Thema [T. 53–57<sup>1</sup>] (das mich etwas ans *B dur*-Quartett ersten Satz [*Streichquartett Nr. 3 B-Dur op. 67*, 1. Satz, T. 1–2] gemahnt). Wunderbar ist auch das Pianissimo, verminderter Akkord auf *Gis* mit der Achtelfigur in den Geigen im Schlußsatz, wie muß das herrlich klingen mit dem Paukenwirbelchen! [T. 107–109<sup>2</sup>.]“ (ebenda, S. 78 f.). Am 8. September äußerte sie jedoch Bedenken: „Es ist mir, als wenn eben diese Schöpfung zu sehr auf das Auge des Mikroskopikers berechnet wäre, als wenn nicht für jeden einfachen Liebhaber die Schönheiten alle offen da lägen, und als wäre es eine kleine Welt für die Klugen und Wissenden, an der das Volk, das im Dunkeln wandelt, nur einen schwachen Anteil haben könnte. Ich habe eine Menge Stellen erst mit den Augen entdeckt und mir gestehen müssen, daß ich sie nur mit den Ohren meines Verstandes, nicht mit den sinnlichen und gemütlichen aufgefaßt hätte, wenn mir die Augen nicht zu Hilfe gekommen wären.“ Auch meinte sie, dass die Feinheiten am „Anfang und Ende“ etwas von der „Macht“ der Durchführung einbüßen würden (ebenda, S. 86 f.). Dieses Brief-Bruchstück sandte sie erst Anfang Oktober an Brahms – zusammen mit einer Fortsetzung, in der sie ihr früheres Urteil erheblich revidierte: „Ich empfinde jetzt so deutlich die Hügel und Täler in dem Satze, daß ich darüber den Eindruck der Kompliziertheit verloren habe, oder vielmehr nicht mehr

glaube, daß die Kompliziertheit, wie es mich anfangs dünken wollte, dem Werke zum Schaden gereicht, seiner Wirkung im Wege steht; höchstens kommt es mir vor, als hätte der Meister mit seiner Meisterschaft ein wenig Verschwendung getrieben!“ „Von dem Klange“ erwartete sie „ungeheuer viel“ und verwies in dieser Beziehung auf T. 249–252<sup>1</sup> und 255–258<sup>1</sup>. T. 192–195 entzückte sie „immer mehr“. Verallgemeinernd fügte sie hinzu: „Überhaupt die Durchführung hat mir's ganz und gar angetan in ihrer Gedrungenheit und Männlichkeit, und wie sie so ganz mit Stimmungselementen operiert.“ Sie lobte „das schöne zweite Thema“ („Warm und saftig“), das sie sich nur „etwas länger wünschte“. (Aus dem Kontext der Bemerkung ist zu ersehen, dass sie T. 90<sup>1</sup>–98 als „zweite[s] Thema“ bezeichnete). „Prachtvoll“ erschien ihr die Coda: „[...] alles höchst schwunghaft zum Schluß drängend, leidenschaftlich und packend. Mächtiger im Stil, als man anfangs von dem mehr lyrisch angehauchten ersten Thema erwartet.“ (ebenda, S. 80–83). Sie reagierte somit lediglich auf den 1. Satz, obwohl sie auch schon die Takte 1–32 des 2. Satzes erhalten hatte. Im Brief vom 1. Oktober („31. September“) berichtete sie jedoch über ihren Gemahl Heinrich von Herzogenberg: „[...] er [...] hat sich verliebt in den Anfang des zweiten Satzes und schreit nach mehr.“ (ebenda, S. 84). Bei seinem Resümee ihrer Bedenken konstatierte Christian Martin Schmidt, dass sich hier „ästhetische, wahrnehmungspsychologische und soziale Momente“ miteinander verschränkten (*Floros/Schmidt/Schubert*, S. 238). Nachdem Elisabeth von Herzogenberg das zweiklavierende Arrangement erhalten hatte, kritisierte sie im Brief vom 20. Oktober an Brahms im 1. Satz auch noch das ihrer Ansicht nach „verfrühte *e moll*“ in T. 139–140 der Orchesterfassung (*Briefwechsel II*, S. 95; das gedruckte Notenbeispiel ist aufgrund von Elisabeth von Herzogenbergs Erinnerungs- oder Kalbecks Übertragungsfehler ungenau). Zur Fortsetzung ihres Kommentars siehe S. XX, Anmerkung 74.

<sup>21</sup> Clara Schumann berichtete dem Komponisten im Brief vom 17. September 1885 über dieses Treffen: „Du kannst Dir wohl denken, mit welchem Feuer wir darüber hergefallen sind, Frau v. H. hat sie bewunderungswürdig gespielt, wir haben verschiedentlich geschwärmt, ich auch wieder besonders in der Durchführung, aber ein Urteil fäl-

beth von Herzogenberg ersucht hatte, das Manuskript vor ihrer Abreise aus Berchtesgaden (10. September) an ihn zurückzuschicken, muss sie den Satz Mitte September aus dem Gedächtnis gespielt haben, als sie ihn in Hosterwitz ihrer Schwester vortrug.<sup>22</sup>

Etwa am 29. August schrieb Brahms auch an seinen Freund, den Dirigenten der Meininger Hofkapelle, Hans von Bülow:

„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 – wobei ich nebenbei denke, ob sie weiteres Publikum kriegen wird! Ich fürchte nämlich, sie schmeckt nach dem hiesigen Klima – die Kirchen 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>!</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. möglicherweise eine ganz gute Nummer u. wie lustig führe ich was mit herum als überschüssiger Capellmeister oder Publikum!<sup>23</sup>

Somit ist festzustellen, dass die kompositorische Arbeit an dem Werk etwa Ende August 1885 zum Abschluss gebracht worden sein muss, was mit dem oben zitierten Bericht Richard Fellingers übereinstimmt. Immerhin ist nicht völlig auszuschließen, dass Brahms' Brief an Bülow bereits während der letzten Phase der Partiturniederschrift (3. Satz) geschrieben worden könnte. Brahms selbst war es auch, der die Möglichkeit ins Spiel brachte, dass das Werk bei der Orchestertournee der Meininger Hofkapelle aufgeführt werden könne.

Voller Enthusiasmus antwortete Bülow am 16. September, teilte Brahms die Termine der Meininger Konzerte im Oktober sowie für den Beginn der anschließenden Tournee mit und fügte hinzu: „Unsre ganze Zeit steht zu Deiner Verfügung. Auch zwei tüchtige Copisten lassen sich im Oktober stellen.“<sup>24</sup> Aus einem Brief, den Brahms am 17. September oder kurz danach an Fritz Simrock schrieb, geht hervor, dass Simrock den Komponisten in einem verschollenen Brief gefragt haben muss, ob er nicht aus „praktische[n] Gründe[n] [...] bald einen 4händigen Auszug“ der neuen Symphonie (nach Simrocks Vorstellungen also wohl ein Arrangement für ein Klavier zu vier Händen) veröffentlichen könne. Brahms' entschiedene Ablehnung dieses Vorschlages lässt zugleich einigermaßen deutlich erkennen, welche Absichten und Hoffnungen er damals im Hinblick auf Proben und Aufführungen hegte und wie seine Haltung dem Werk gegenüber war: Er zweifelte zunächst, ob die abschriftlichen Orchesterstimmen für die geplanten Meininger Proben sowie für eine eventuelle dortige Uraufführung und für die folgende Tournee der Hofkapelle rechtzeitig angefertigt werden könnten:

„Übrigens ist die ganze Geschichte etwas fraglich. Die Kapelle und mit ihr die Kopisten kommen erst am 1. Oktober zusammen, mein hiesiger Kopist ist auch erst ange-

kommen – so fragt sich, ob die Stimmen fertig werden; zum ersten November aber geht die Kapelle schon für 4 Wochen auf Reisen! Die Proben in Meiningen wären im günstigsten Fall in der zweiten Hälfte des Oktober. Im günstigsten Fall spielen wir die Symphonie wohl auch hier<sup>25</sup> und da am Rhein oder in Holland, wohin die Reise geht.

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,<sup>26</sup> 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>27</sup>

Hans von Bülow kam im Brief vom 25.[?] September 1885 nochmals auf die Planungen zu sprechen und versuchte, Brahms für die bevorstehenden Konzerte und die Tournee zu verpflichten. Zu den Meininger Kopisten bemerkte er dabei: „Der beste (Fag. II) ist bereits hier disponibel – wir können vom 1.[.] Oct. noch mit drei andren aufwarten, so daß sich die Abschreiberei erzwingen lassen wird bis zum 15.“<sup>28</sup> Am gleichen Tag berichtete er dem Konzertagenten Hermann Wolff: „J. Br[ahms] annonciert sich halb und halb für Oktober, eine neue Sinfonie zu probiren. Ist er damit zufrieden – Sie wissen, er feilt stark, läßt sich keine Umarbeitung verdrießen – so würde er sicher nicht abgeneigt sein, uns damit nach Rhein- und Holland zu begleiten. [...] Vor seinem persönlichen Erscheinen läßt sich allerdings noch nichts hierüber conjecturalpolitisieren.“<sup>29</sup>

len, ohne den Gesamteindruck durch das Orchester gehabt zu haben, das würde ich mir nicht erlauben.“ (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. [292–]293).

<sup>22</sup> *Briefwechsel II*, S. 74–76, hier S. 75, S. 77–79, hier S. 77 f. (zur ungefähren Datierung), S. 80–85, hier S. 81 (zum Vorspiel).

<sup>23</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; *Bülow-Brahms Briefe*, S. 114. Worttext korrigiert nach Briefmanuskript in *A-Wgm: Briefe Johannes Brahms an Hans von Bülow 8*.

<sup>24</sup> *Bülow-Brahms Briefe*, S. 55.

<sup>25</sup> Evtl.: hie.

<sup>26</sup> Gemeint ist das Arrangement für zwei Klaviere zu vier Händen, das damals offenbar schon fertig war.

<sup>27</sup> *Briefwechsel XI*, S. 103 f. Der Brief wurde vom Herausgeber Kalbeck auf den 2. Oktober 1885 datiert, muss jedoch dem Inhalt nach bereits am 17. September oder kurz danach geschrieben worden sein: Brahms bekam erst an jenem Tag von Hans von Bülow Termininformationen über die bevorstehenden Aktivitäten der Meininger Hofkapelle und ließ Simrock wissen: „[...] mein hiesiger Kopist [William Kupfer] ist auch erst angekommen“, was am 15. September geschah. So lag der im Brief erwähnte Termin des 1. Oktober zur Zeit des Schreibens noch in der Zukunft.

<sup>28</sup> *Bülow-Brahms Briefe*, S. 56 (f.). Der Kopist war der 2. Fagottist der Meininger Hofkapelle August Truckenbrodt; siehe ebenda, S. 115, Anmerkung 5.

<sup>29</sup> *Bülow, Briefe VI*, S. 378 f. Der Konzertveranstalter Hermann Wolff war an der Organisation der Konzertreise Hans von Bülows und der Meininger Hofkapelle im November beteiligt.

Am 28. September 1885 schickte Brahms aus Müzzuschlag eine Postkarte an Wilhelm [William]<sup>30</sup> Kupfer in Wien, in der es heißt: „Ich sende mit dieser Karte zugleich den Schluß des 2. Satzes u. bitte also diesen Satz gleichfalls recht rasch zu fördern. Morgen denke ich selbst nach Wien zu kommen. Mit frdl. Gruß. J. Brahms.“<sup>31</sup> Hieraus ist zu folgern, dass Kupfer nach seiner Rückkehr nach Wien am 15. September die Orchesterstimmen des 1. Satzes besorgt hatte, Brahms den Schluss des 2. Satzes erst am 28. September an ihn sandte und den 3. und 4. Satz am 29. September selbst von Müzzuschlag nach Wien mitnahm oder aber bereits aus Müzzuschlag an Bülow nach Meiningen geschickt haben könnte. Für die Folge der Sätze 1 und 2 besteht das Partiturautograph durchweg aus aneinandergereihten Lagen von je zwei ineinandergelegten Doppelblättern; dabei beweisen die ununterbrochene Lagenanordnung und die vertikale Knickfalte ab Lage 8 (mit S. 57 beginnend), dass Elisabeth von Herzogenberg Anfang September den Beginn des 2. Satzes bis einschließlich T. 32 erhielt und Brahms die Lagen 8 und 9, d. h. von T. 33 bis zum Ende dieses Satzes, am 28. September an William Kupfer nach Wien schickte. Zwischen dem 17. September und Ende des Monats sandte Brahms dann die autographe Partitur des 3. und 4. Symphoniesatzes an Bülow, so dass die Orchesterstimmen in Meiningen abgeschrieben werden konnten.

Ende September besuchte Brahms Max Kalbeck in Wien und erwähnte im Laufe des Gespräches die neue Symphonie wiederum in typisch ironischer Weise: „Ich habe nur wieder mal so 'ne Polka- und Walzerpartie zusammenkomponiert.“<sup>32</sup> Brahms' Brief an Elisabeth von Herzogenberg vom 3. Oktober lässt erkennen, dass die Vorbereitungen für die ersten Orchesterproben zügig vorangingen, so dass es ihm unmöglich war, weitere Teile des Werkes zu schicken: „Es wird aber eifrig geschrieben, und ich will nächstens in aller Ruhe und in Meiningen die Geschichte probieren.“<sup>33</sup> Eine ähnliche Nachricht sandte Brahms am 4. Oktober seinem Freund Franz Wüllner, der sich anscheinend in einem verschollenen Brief nach einem möglichen neuen Chorwerk erkundigt hatte: „Wenn ich ein Chorwerk hätte, würde ich jedenfalls vor allem an Dich denken. Eine Art Nr. 4 aber, auf die gar kein Text paßt, will ich nächstens in Meiningen probieren, wo das sehr gründlich geschehen kann, ohne daß ein Konzert die Konsequenz ist! Ich zweifle, daß obgedachte Nr. 4 dafür geeignet ist!“<sup>34</sup> Am 6. Oktober äußerte Brahms in einem Brief an Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen mit einer weiteren ironischen Bemerkung ernsthafte Bedenken über die Wirkung der Symphonie: „Ich muß diesmal auch fürchten Hrn. von Bülows Nachsicht u. die Kräfte seiner Copisten, wie seiner Musiker zu mißbrauchen u. das um ein Stück, das, wie ich fürchte, bedenklich – ‚unverheirathet‘ – klingen wird.“<sup>35</sup> Etwa zu dieser Zeit schrieb er an Bülow, um die benötigte Zeit für das Abschreiben der Orchesterstimmen und seine Ankunft zeitlich abzustimmen; dabei erwähnte er auch sein Schreiben an „Hrn. Abbass“, den 1. Flötisten und Notenbibliothekar der Meininger Hofkapelle. Er bekräftigte seine Absicht, die

Symphonie zunächst zu hören, ehe er endgültig über ihre öffentliche Wiedergabe entschied, und drückte zugleich den Wunsch aus, der Uraufführung von Richard Strauss' *Symphonie f-Moll op. 12* in Meiningen beiwohnen zu können: „Die Zeit m.[eines] Komens hängt jetzt ganz von Euch u. Euren Copisten ab. (Die Bläser zum 1<sup>l</sup> u. 2<sup>l</sup> Satz liegen hier fertig.) Du erfährst wohl was ich Hrn. Abbass schreibe u. daß ich sehr gefaßt bin, die Geschichte wird Euch zu umständlich. [...] Ich wollte nur den Wunsch ausgedrückt haben[,] N<sup>o</sup> 4 einmal zu versuchen – zugleich aber das Bedenken, sie möge uns nicht geeignet scheinen, sie dem eigentlichen Publikum zuzumuthen! [...] Aber von m.[einer] Gewohnheit möchte ich nicht laßen: nicht übereilen, erst hören was die Nachbarschaft, was gute Freunde sagen – von mir selbst nicht zu reden. [...] Das Strauß'sche Debut aber (u. wohl seine fm.[oll-]Sinfonie) spare doch auf bis ich köme.“<sup>36</sup> In seinem Meininger Antwortbrief vom 7. Oktober versicherte Bülow dem Komponisten: „Von mir aus hast Du keine malinteso's, imbrogljo's zu befürchten – ich habe viel zu großen Respekt vor Deiner Freiheit. [...] Die Copiaturen werden am 15 od. 16. – spätestens erledigt sein.“<sup>37</sup>

#### *Aufführungsgeschichte und frühe Rezeption*

Brahms' Brief an Fritz Simrock vom 17. September 1885 oder kurz danach suggeriert, dass Brahms sein Arrangement der Symphonie für zwei Klaviere zu vier Händen schon ganz oder zumindest fast fertig notiert hatte. Allerdings führte er das Arrangement erst am 14. Oktober zusammen mit Ignaz Brüll einem engeren Freundeskreis in Friedrich Ehrbars Klaviersalon vor. (Nach Anfertigung der Orchesterstimmen des 1. und 2. Satzes hatte der Kopist William Kupfer sicherlich noch einige Tage gebraucht, um aus Brahms' Arrangement die benötigte separate Stimme für Klavier II abzuschreiben.) Bei der Privataufführung – der vermutlich schon eine Vorprobe vorausgegangen war, wie Brahms' entsprechende Einladung an Brüll auf einer Postkarte vom 10. Oktober 1885 (Poststempel) vermuten lässt – waren neben Brahms (I. Klavier) und Brüll (II. Klavier) noch Eduard Hanslick, Max Kalbeck, Theodor Billroth,

<sup>30</sup> Auf der Adressseite der Postkarte verwendete Brahms die deutschsprachige Form von Kupfers Vornamen. Kalbecks kurze biographische Skizze des Kopisten gibt jedoch die englischsprachige Form wieder (Kalbeck IV/2, S. 549–551); so auch in BraWV, S. 813; Otto Biba: *William Kupfer. Ein Hamburger Musiker im Wiener Brahms-Kreis*, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, Jg. 52, Nr. 4 (April 1997), S. 41–45.

<sup>31</sup> Sammlung Pascall, Nottingham, GB.

<sup>32</sup> Kalbeck III/2, S. 451.

<sup>33</sup> Briefwechsel II, S. (88–)89.

<sup>34</sup> Briefwechsel XV, S. 121.

<sup>35</sup> Briefwechsel XVII, S. (49–)50.

<sup>36</sup> US-NYpm, Signatur: MFC B8135.B939(2). Zu Max Abbass siehe *Bülow-Brahms Briefe*, S. 56 mit S. 115, Anmerkung 4, sowie S. 35 mit S. 94, Anmerkung 1.

<sup>37</sup> *Bülow-Brahms Briefe*, S. 57 (f.).

Hans Richter, Carl Ferdinand Pohl und Gustav Dömpke anwesend.<sup>38</sup> Wie Kalbeck ausführlich berichtete, wurde die 4. *Symphonie* bei dieser Privataufführung von den Zuhörern ohne jeglichen Enthusiasmus aufgenommen. Daher habe er Brahms am folgenden Morgen besucht, um ihn zu bewegen, die von den Philharmonikern bereits zur Aufführung angekündigte Symphonie zurückzuziehen und das Werk umzuarbeiten. Außerdem habe er Brahms geraten, das Scherzo zu tilgen, das Finale als selbstständiges Stück herauszugeben und zwei neue Sätze hinzu zu komponieren. Brahms' Reaktion schilderte Kalbeck wie folgt:

„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 ver helfen wir sogar dem garstigen Scherzo noch zu einem erträglichen Gesicht.‘<sup>39</sup>

Wenn Brahms das Scherzo „garstig“ nannte, bedeutet dies eher eine (freilich nicht ganz verdiente) Höflichkeit gegenüber Kalbeck als wirkliche Selbstkritik. So änderte Brahms seine bisherige Einstellung zum Werk nicht, bekannte jedoch, dass er den Klang des Werkes erst bei der Wiedergabe durch ein Orchester wirklich werde beurteilen können.

Schon vorher hatte Brahms Bedenken wegen der Rezeption des Werkes gehegt, wie die bereits zitierten Briefe an Elisabeth von Herzogenberg, Hans von Bülow und Herzog Georg II. zeigen. Die durchaus gemischte Reaktion Elisabeth von Herzogenbergs auf den 1. Satz, verbunden mit der skeptischen Rezeption des ganzen Werkes durch die Wiener Freunde, ließen ihm die bevorstehenden Proben in Meiningen umso bedeutungsvoller erscheinen. So schrieb er nach der Privataufführung des Klavierarrangements an Bülow: „Mich interessiert nun einmal eine Premiere wenig. Eher eine Aufführung nach zehn oder zwanzig Jahren – was so für unsereinen Unsterblichkeit bedeutet.“<sup>40</sup> Allen Äußerungen des Komponisten in der Zeit vor seiner Abreise nach Meiningen am 17. Oktober ist zu entnehmen, dass seine Hauptbedenken nicht die kompositorische Qualität des Werkes an sich betrafen, sondern die von ihm bezweifelnde Bereitschaft des Publikums, das Werk nachzuvollziehen und angemessen aufzufassen.<sup>41</sup>

Sein Arrangement für zwei Klaviere zu vier Händen schickte er unterdessen am 16. Oktober noch von Wien

aus an Elisabeth von Herzogenberg, wobei es im Begleitschreiben hieß:

„Ihr Urteil freilich können Sie bei der Gelegenheit bedenkl. rektifizieren!

Im Scherzo machen natürlich drei Pauken, Triangel, Pikkolo einigen Spektakel.

Können Sie das Finale überhaupt bis zum Schluß aus halten?

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).

[...] Ob ich das Stück weiter den Leuten zumute, ist sehr fraglich. Bülow wird allerdings am liebsten gleich den 3. November in Frankfurt damit anfangen! Und hier zeigen sie sie, auf eigene Gefahr hin, an.

<sup>38</sup> Die bisher gängige falsche Datierung der Privataufführung („8. Oktober“) in *BraWV*, S. 402, *Fellinger, Klänge 1997*, S. 46, *Hofmann, Chronologie*, S. 249 f., wird gemäß Brahms' Postkarte an Gustav Dömpke mit Poststempel vom 10. Oktober 1885 (Samstag) korrigiert, die 2007 von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien erworben wurde: „Darf ich Sie also für Mittwoch [14. Oktober 1885] 7 Uhr zu Ehrbar einladen?“ Vgl. Sotheby's: *Katalog Music, London, 4 December 2007*, Nr. 18, S. 23 (für die Postkarte an Dömpke fehlte im Katalog noch jegliche Spezifizierung gemäß Adressat, Datum und Inhalt; Dr. Michael Struck von der Kieler Brahms-Forschungsstelle danke ich für die Entdeckung und den Hinweis, Dr. Simon Maguire vom Londoner Auktionshaus Sotheby's für seine hilfreiche Kooperation und Archivdirektor Prof. Dr. Otto Biba von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien für die Überlassung einer Ablichtung der Postkarte sehr herzlich). Dass sich Brahms mit Brüll vor der Privataufführung zu einer Durchspielprobe treffen wollte, geht aus seiner Postkarte vom 10. Oktober (Poststempel) hervor, auf der er anfragte, ob Brüll „am Montag“ [12. Oktober] mit ihm „ein halb Stündchen [...] bei Ehrbar zusammen kömen“ möge. Faksimile und Übertragung der Postkarte an Brüll 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 Kenntnis der oben erwähnten, 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 vorangehende Probe.

<sup>39</sup> *Kalbeck III/2*, S. 452–455, Zitat S. 454 f.

<sup>40</sup> Ebenda, S. 455 f.

<sup>41</sup> Siehe dazu Pascall, *Meiningen Uraufführung*, S. 47 f. In den Aussagen des Komponisten über seine 4. *Symphonie* gibt es keinerlei Beleg für die auf den irischen Komponisten Charles Villiers Stanford zurückgehende Behauptung, dass der 2. Satz auf einem irischen Volkslied basiere. Ausgangspunkt hierfür war das Vorwort zum Erstdruck von Stanfords *Symphony No. 3 in f minor op. 28* („Irish“, 1887), deren langsamen Satz ein Thema verwendet, das dem Hauptthema von Brahms' langsamem Satz ähnlich ist. Im Vorwort versuchte Stanford, sich gegen den Vorwurf zu verwahren, er habe sein Thema von Brahms entliehen, und nannte als Quelle seines eigenen Themas ein irisches Volkslied „Lament for the Sons of Usnach“; dieses Lied lässt sich heute jedoch nicht mehr nachweisen: Das von Stanford zitierte Melodiefragment ist weder in den von ihm herausgegebenen Sammlungen *Songs of Old Ireland* (London 1882, Johannes Brahms gewidmet), *Moore's Irish Melodies Restored* (London 1895), *Songs of Erin* (London 1901), *The Complete Petrie Collection of Ancient Irish Music* (London 1902–1905) noch in dem in der letztgenannten Sammlung unter dem Titel „The Lamentation of Deirdre for the Sons of Usnach“ wiedergegebenen Lied (Teil 1, Nr. 1019) zu finden.

**Meiningen.**

**Herzogliches Hoftheater.**



Sonntag, den. 25. October 1885:

**Drittes Abonnements-Concert**

der

**Herzogl. Hofkapelle,**

unter gütiger Mitwirkung der Herren **Dr. Joh. Brahms** aus Wien  
und Professor **A. Brodsky** aus Leipzig.

---

**PROGRAMM:**

- 1) **F. Mendelssohn:** Ouverture zum „Märchen von der schönen Melusine“, Op. 32.
- 2) **Johannes Brahms:** Concert für Violine mit Orchester, D-dur Op. 77.  
Allegro non troppo — Adagio — Allegro mosso, ma non troppo vivace.  
Herr Professor Brodsky  
Unter Direktion des Componisten.

**Zehn Minuten Pause.**

- 3) **L. v. Beethoven:** Ouverture zu „Leonore“, (Fidelio) E-dur.
- 4) **Johannes Brahms:** Zum ersten Male überhaupt: Vierte Sinfonie, E-moll. (1885).  
Allegro non assai. — Andante. — Allegro giocoso. —  
Allegro energico e passionato.  
Unter persönlicher Leitung des Meisters.

---

**Preise der Plätze:**

Fremdenloge 3 M. Erster Rang 3 M. Sperrsitze 3 M. Parquetplatz 2 M.  
Zweiter Rang 2 M. Sitzparterre 1 M. 20 Pf. Orchester 2 M. Stehparquet 1 M. Amphitheater 80 Pf.  
Stehparterre 80 Pf. Gallerie 50 Pf.

---

☛ Während der Dauer eines Musikstücks bleiben die Thüren geschlossen. ☚

**Anfang: 4 $\frac{1}{2}$  Uhr.                      Ende: 6 $\frac{1}{2}$  Uhr.**  
**Kasseneröffnung: 4 Uhr.**

---

Der Billetverkauf findet bei Herrn Hoftheaterkassier **Helbig** (Marienstrasse 1) und  
an der Herzoglichen Hoftheaterkasse statt.

Abb. 1: Programmzettel zur Meininger Uraufführung der 4. Symphonie am 25. Oktober 1885  
D-LÜbi

Nun aber haben Sie noch schönsten Dank für Ihren sehr lieben Brief – der mir sehr nötig war! Ich bin nämlich viel schüchterner, meinen Sachen gegenüber, als Sie denken.“<sup>42</sup>

Anfang November erhielt er das Arrangement bei Clara Schumann in Frankfurt wieder, wohin Elisabeth von Herzogenberg es auf seine Veranlassung gesandt hatte.<sup>43</sup>

Am Samstag, dem 17. Oktober 1885 traf Brahms in Meiningen ein.<sup>44</sup> Nach den ersten Proben, wahrscheinlich um den 19. Oktober herum, berichtete er dem Herzog, der zu jener Zeit bei seiner erkrankten Frau in Altenstein weilte, „[...] daß ich [...] bis jetzt meine Musik ganz allein für mich mache! Hr. von Bülow ist recht unwohl [...]. Ich erlaube mir einstweilen zu sagen, daß mir das Anhören der neuen Sinfonie nicht so – (langweilig, ärgerlich oder was sonst) war, als ich fürchtete.“<sup>45</sup> Hans von Bülow informierte Hermann Wolff am 20. Oktober: „Er ist mit dem ‚Gehen‘ seines neuesten Sprößlings [IV. Sinfonie], wie es scheint, sehr zufrieden. Nächsten Sonntag dirigiert er sie, *ditto* sein Violinkonzert (Brodsky).“<sup>46</sup> Am 22. Oktober teilte Bülow dann Hermann Wolff seine künstlerische Meinung über das Werk mit: „Eben aus Probe zurück. Nr. IV riesig, ganz eigenartig, ganz neu, eherne Individualität. Athmet beispiellose Energie von *a* bis *z*. Habe eben das Programm nach Frankfurt abgesendet.“ Dieses Programm enthielt auch die „Vierte Symphonie (unter persönlicher Leitung Brahms)“.<sup>47</sup> Somit steht fest, dass Brahms sich bis zum 20. Oktober entschied, die Symphonie in Meiningen öffentlich aufzuführen, und sich bis zum 22. Oktober entschloss, Bülow und die Hofkapelle mit dem Werk auf ihrer Tournee zu begleiten. Im Zeitraum zwischen dem 20. und 22. Oktober schrieb er an Clara Schumann: „[...] ich bin seit einigen Tagen hier und probiere die neue Symphonie. Am Sonntag wird sie im Konzert gemacht [...]. Daran habe ich lange und stark laboriert, an Dich denkend, und daß Dir das vielleicht ein sehr zweifelhaftes Vergnügen ist!? [...] Nun aber, da das Stück den Musikern gefällt (und mir nicht gerade mißfällt), so kann ich doch Bülow nicht gut weigern, die Symphonie ein wenig mit auf Reisen zu nehmen.“<sup>48</sup> Dass Brahms das Musizieren in Meiningen Vergnügen bereitete, geht ebenfalls klar aus seinem Brief an Elisabeth von Herzogenberg vom 22. Oktober hervor: „[...] hübscher wär’s freilich, Sie beide gingen hier gemütlich mit in die Probe! Den ersten Satz würden Sie gewiß mit ruhigstem, ungestörtem Behagen genießen! Aber ich denke ungern, wie ich anderswo keine ungenierten Separatproben habe, sondern eilig einstudiere, und ehe die Musiker eine Ahnung haben, ihn aufführen muß.“<sup>49</sup> Am gleichen Tag schrieb Brahms an Simrock: „Für Ihren Verlag ist das Stück übrigens ganz unbrauchbar!“, was als verschleierte Wink gelten kann, dass Brahms sich bereits entschieden hatte, das Werk zu veröffentlichen; ebenso humorvoll bestätigte er diesen Entschluss am 3. November gegenüber Simrock: „Wolff nimmt heute Abend die Partitur für Erler mit“.<sup>50</sup>

Herzog Georg II. schrieb dem Komponisten am 22. Oktober und schlug vor, die Symphonie im Uraufführungskonzert am 25. Oktober zweimal spielen zu las-

sen. Brahms verwies dagegen in seinem zwischen dem 22. und 24. Oktober geschriebenen Antwortbrief darauf, dass Bülow die Symphonie im Konzert am 1. November bereits zu wiederholen wünsche, und empfahl deshalb für den 25. Oktober, dass „wir, nachdem sich das Publikum entfernt hat, vielleicht den 1<sup>ten</sup> Satz E.[urer] H.[oheit] noch einmal vorspielen dürften. [...] Diese Symphonie ist recht sehr anders geartet als z. B. die dritte. Ich glaube nicht, daß sie auch in dem gütigsten Zuhörer den Wunsch erweckt, sie gleich in ihrer ganzen Länge wieder zu hören, alles Lamentable u. selbst Tragische noch einmal zu erleben!“<sup>51</sup> Am 23. Oktober schrieb Brahms an seinen Freund Rudolf von Beckerath: „Also: ich führe hier in Meiningen übermorgen Sonntag eine neue traurige Symphonie auf.“<sup>52</sup> Somit lieferte der Komponist selbst drei ernstgemeinte, wenn auch informell-private und zugleich ironisch stilisierte Indizien zum Ausdrucksgehalt des Werkes: lamentabel, tragisch, traurig.

Die Uraufführung der *4. Symphonie* fand am Sonntag, dem 25. Oktober 1885 im Herzoglichen Hoftheater Meiningen im 3. Abonnementskonzert der Herzoglichen Hofkapelle „Unter persönlicher Leitung des Meisters“ statt, wie das Originalprogramm mitteilte.<sup>53</sup> Die Hofkapelle führte das Werk dabei mit 51 oder 52 Musikern einschließlich einer Streicherbesetzung von 10, 8 (7), 5, 4, 4 auf.<sup>54</sup>

<sup>42</sup> *Briefwechsel II*, S. 89 f. In der Druckausgabe datierte Herausgeber Kalbeck diesen Brief auf den 10. Oktober 1885, doch geht aus dem Inhalt klar hervor, dass Brahms den Brief am 16. Oktober geschrieben haben muss, da es dort heißt: „Ich fahre morgen nach Meiningen“, wo er am 17. Oktober ankam. – Für Wien hatten die Philharmoniker das Werk bereits angekündigt, wie Kalbeck bestätigte (siehe oben).

<sup>43</sup> Siehe *Briefwechsel II*, S. 97 (Brahms an Elisabeth von Herzogenberg, 24. Oktober 1885).

<sup>44</sup> *Hofmann, Zeittafel*, S. 190.

<sup>45</sup> *Briefwechsel XVII*, S. 52.

<sup>46</sup> *Bülow, Briefe VI*, S. 384.

<sup>47</sup> Ebenda, S. 385.

<sup>48</sup> *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 293 f. (Manuskript: *D-B*, Mus. Nachl. K. Sch. 7, Nr. 193). Brahms datierte den Brief im Manuskript auf „Okt. 85“, Herausgeber Berthold Litzmann in der Druckausgabe auf „Ende Oktober 1885“; dem Inhalt nach ist es möglich, diesen Termin weiter zu präzisieren: Brahms kam in Meiningen am Samstag, dem 17. Oktober an; er schrieb an Clara Schumann, als er bereits „seit einigen Tagen“ dort war, also ab Dienstag, und berichtete, die Symphonie werde „am Sonntag“ gemacht – also weder ‚morgen‘ noch ‚übermorgen‘.

<sup>49</sup> *Briefwechsel II*, S. 96 f. Vgl. unten das Kapitel „Brahms’ Briefwechsel mit Joseph Joachim: Fragen der Aufführungspraxis“ (S. XXV).

<sup>50</sup> *Briefwechsel XI*, S. 105 f. Hermann Erler war Miteigentümer des rivalisierenden Berliner Musikverlages Ries & Erler.

<sup>51</sup> *Briefwechsel XVII*, S. 53, 57 (f.).

<sup>52</sup> *Kalbeck III/2*, S. 447; Kurt Stephenson: *Johannes Brahms und die Familie von Beckerath*, überarbeitet und ergänzt von Ursula Jung, Hamburg 2000, S. (63–)64. Beide Publikationen datieren Brahms’ Brief falsch, obwohl die korrekte Datierung klar aus dem Briefinhalt hervorgeht; Kalbecks Wiedergabe enthält zudem Transkriptionsfehler.

<sup>53</sup> Siehe Abbildung 1 (S. XVI).

<sup>54</sup> Laut dem Bericht in *Hed Vaderland* vom 17. November 1885 über die Aufführung vom 14. November in Den Haag bestand das Orchester aus 51 Musikern einschließlich einer Streicherbesetzung von 10, 7, 5, 4, 4; siehe *Hull*, S. 168. Dabei muss der Spieler der Kleinen Flöte (Pic-

Julius Grosser berichtete im *Berliner Courier* vom 1. November 1885 über Uraufführung und Reaktion der Hörer: „Herzog Georg gab nach dem Schlusse der Sätze den Meininger Autochthonen das Zeichen für rauschenden Beifall, der sich am Ende des dritten zur ‚Wiederholungs-Höhe‘ steigerte. Nach dem letzten erhob sich der Herzog zur Ehre von Brahms und mit ihm das ganze Haus. [...] Nachdem das Publikum den Saal verlassen, blieben der Herzog und seine Umgebung sammt den fremden Gästen zurück, um nochmals den ersten und dritten Satz zu hören. Brahms dirigierte diesmal mit womöglich noch größerem Feuer als vorher, das Orchester schien elektrisirt.“<sup>55</sup> Weiteren, von Adolf Brodsky und Frederic Lamond stammenden Augenzeugenberichten zufolge soll bei dieser Gelegenheit nicht nur der 1. und 3. Satz, sondern die ganze Symphonie wiederholt worden sein. So schrieb Adolf Brodsky, der in jenem Konzert als Solist von Brahms’ *Violinkonzert D-Dur op. 77* mitgewirkt hatte: „Die Symphonie [sic!] wurde am Schluß des Konzertes (nachdem das Publicum sich entfernt hatte) auf Wunsch des Großherzogs von Meiningen noch einmal ganz durchgespielt.“<sup>56</sup> Der schottische Pianist Frederic Lamond war ebenfalls Augenzeuge des Abends und berichtete: „After the Concert I was on the stage, preparing to leave. Suddenly Strauss appeared: ‘Help me to find the orchestra’ (who were disappearing in all directions). ‘The Symphony will be repeated for the Duke only, after the audience has left.’ Hatless and coatless I rushed to the street; brought back six wind-instrument players. [...] The strains of that immortal music floated once more over the dark empty stalls: and – I had listened to the repetition of the first performance of the Fourth Symphony.“<sup>57</sup> Der Widerspruch zwischen Grosser auf der einen und Brodsky sowie Lamond auf der anderen Seite ist letzten Endes nicht mehr zu lösen.<sup>58</sup> Richard Strauss, der den Proben und der Uraufführung als 2. Kapellmeister der Hofkapelle beiwohnte, schrieb seinem Vater über das Werk: „Seine neue Sinfonie ist nun allerdings ein Riesenwerk, von einer Größe der Konzeption und Erfindung, Genialität in der Formbehandlung, Periodenbau, von eminentem Schwung und Kraft, neu und originell und doch von A bis Z echter Brahms, mit einem Worte eine Bereicherung unserer Tonkunst.“<sup>59</sup>

Auffallend ist somit, dass Brahms’ Befürchtungen im Hinblick auf eine mögliche negative Aufnahme zwar bei der Klavier-Vorführung im Wiener Freundes- und Kollegenkreis im Prinzip bestätigt wurden, nicht aber von den Meininger Musikern und Hörern. Dies dürfte zumindest teilweise von der jeweiligen Klanggestalt abhängig gewesen sein, da das Werk in Wien im Klavierarrangement, in Meiningen dagegen in der orchestralen Hauptfassung erklang.

Bülow führte die Symphonie am 1. November nochmals in Meiningen auf, unmittelbar bevor die November-Tournee der Hofkapelle begann. Das Werk wurde dann bis zum 25. November noch neunmal unter Leitung des Komponisten und einmal unter Bülows Leitung in Deutschland und Holland aufgeführt: unter Brahms’ Leitung in Frankfurt am Main (3. November), Essen

(6. November), Elberfeld (8. November), Utrecht (11. November), Amsterdam (13. November), Den Haag (14. November), Krefeld (21. November), Köln (23. November) und Wiesbaden (25. November). Nach den Aufführungen der *4. Symphonie* in Holland schrieb Julius Röntgen an seine Eltern:

„Die Brahms’sche Vierte klingt herrlich, *uns* wohl ganz besonders, die wir sie ja so ganz genau kennen. Gestern hat mir im Klang der letzte Satz am Besten gefallen. Das ist wirklich ein merkwürdiges Stück voller Kraft und Eigenthümlichkeit. [...] – immer aber bleiben es dieselben acht Takte, nur ganz am Schluß wird es in 4 Takte zusammen gezogen, worauf der Satz dann mit einigen energischen Accorden abschließt. Dieser Schluß ist mir bis jetzt noch etwas zu kurz erschienen, besonders als Abschluß einer großen Symphonie. [...] Prachtvoll klingt der dritte Satz, Allegro giacoso [sic!], c-dur, ein höchst schwingvolles, derblustiges Stück, mit Triangel, die es noch lustiger macht. [...] Das Andante klingt wunderbar, aber man muß sich im Anfang etwas an die Harmonisierung gewöhnen; ganz wundervoll ist aber der Anfang des ersten Satzes.“<sup>60</sup>

Bülows persönliche Haltung gegenüber der neuen Symphonie erwies sich während der Tournee als teilweise schwankend, wie aus den Briefen an seine Frau klar zu ersehen ist;<sup>61</sup> dennoch dirigierte er selbst das Werk in Brahms’ Abwesenheit am 19. November in Rotterdam und äußerte große Genugtuung über die Wiedergabe.<sup>62</sup> Geplant war zudem, dass er die *4. Symphonie* gegen En-

coloflöte) im 3. Satz ein anderer gewesen sein als der Spieler der in diesem Satz pausierenden Flöte 2. Das Verzeichnis der Kapellisten im Thüringischen Staatsarchiv Meiningen für das Frühjahr 1886 gibt die Zahl der Mitglieder jedoch mit 52 an (Streicherbesetzung: 10, 8, 5, 4, 4); siehe Thüringisches Staatsarchiv Meiningen: Hofmarschallamt Nr. 310/41: *Verzeichniß der Kapellisten. 1886.* (gültig bis 16. April 1886); vgl. Herzog Georgs Brief an Brahms vom 3. März 1886 (*Briefwechsel XVII*, S. 65). An diesem Tag wurde die Zahl der Mitglieder auf 40 reduziert (Streicherbesetzung: 6, 6, 3, 3, 3); siehe Thüringisches Staatsarchiv Meiningen: Hofmarschallamt Nr. 310/70 und Nr. 314/207.

<sup>55</sup> Zitiert nach: Bülow, *Briefe VI*, S. 386.

<sup>56</sup> Eigenhändiges Schriftstück, *D-Lübi*; vgl. *Briefwechsel XVII*, S. 58, Anmerkung 3.

<sup>57</sup> Frederic Lamond: *The Memoirs of Frederic Lamond*, Glasgow 1949, S. 49 f.

<sup>58</sup> Eine Erklärungsmöglichkeit für die widersprüchlichen Berichte könnte sein, dass Grosser offizieller Berichtersteller war, der vielleicht von der Wiederholung nur hörte bzw. sich erzählen ließ und die Aussagen über die Wiederholung missverstanden, während Brodsky und Lamond offenbar „Beteiligte“ waren.

<sup>59</sup> Richard Strauss: *Briefe an die Eltern 1882–1906*, hrsg. von Willi Schuh, Zürich und Freiburg 1954, S. 63 f.

<sup>60</sup> *Röntgen Briefe*, S. 66 f.

<sup>61</sup> Im Brief vom 9. November schrieb Bülow: „Übrigens fängt mich die ‚Vierte‘ an zu ennüieren“; im Brief vom 16. November: „Wenn *Maestrissimo* dabei ist – *à la bonne heure* – dann kann ich meinen Überdruß ein wenig bemeistern, obwohl ich seine gloriose neue Sinfonie nun bereits so oft (mit Meiningen 14mal oder noch öfter) genossen, daß ich sie stark satt bekommen habe.“ (*Bülow, Briefe VI*, S. 388, 390 [f.]).

<sup>62</sup> Ebenda, S. 392 (f.). Bülow berichtete seiner Frau über die Aufführung: „Aber – die Vierte – hat noch nirgends unter der Höchsteigenen des Autors einen so grandiosen Effekt gemacht als unter der desjenigen, den Du kühn aber liebevoll, und doch nicht ungerecht, mit ‚das Hemde‘ in Deinem Schmeichelkätzchenbriefe parallelisirst. Er muß sie sich in Frankfurt am 24. einmal anhören.“ Somit ist Bülows Vergnügen

de der Tournee am 24. November bei der zweiten Frankfurter Aufführung ebenfalls dirigieren sollte. Doch als Brahms ihn am 17. November aus Krefeld informierte, dass er eingeladen worden sei, die *Symphonie* am 5. März 1886 mit dem Orchester der Frankfurter Museumskonzerte aufzuführen, „falls sie nicht in Deinem zweiten Konzert gemacht würde“, nahm Bülow diese Mitteilung ausgesprochen übel auf und reichte am 23. November 1885 telegrafisch beim Herzog von Meiningen sein Entlassungsgesuch ein, das ab 1. Dezember galt. Zugleich änderte er das Programm für den 24. November in Frankfurt und ersetzte Brahms' *Vierte* durch Beethovens 7. *Symphonie*. Erst am 21. Januar 1887 war das Zerwürfnis zwischen Brahms und Bülow beigelegt.<sup>63</sup>

Für Wien plante Brahms zunächst, die *Symphonie* bereits am 3. Januar 1886 aufzuführen. Da er jedoch nicht sicher war, ob die notwendigen zusätzlichen Stimmen zu diesem Termin vorliegen würden,<sup>64</sup> ließ er die *Symphonie* erst am 17. Januar 1886 durch Mitglieder des k. k. Hofopern-Orchesters unter Leitung von Hans Richter aufzuführen. Laut Kalbeck nahm man Brahms den verspäteten Termin übel, und tatsächlich erlebte das Werk in Wien nur einen Achtungserfolg.<sup>65</sup> Brahms allerdings berichtete Fritz Simrock am 18. Januar: „Gestern war's hier recht sehr hübsch und schön.“<sup>66</sup>

Noch vor der Veröffentlichung des Werkes fanden weitere Aufführungen der *4. Symphonie* statt:<sup>67</sup> am 1. Februar 1886 in Berlin (Akademiekonzert unter Leitung Joseph Joachims), am 9. Februar in Köln (8. Gürzenich-Konzert: Brahms dirigierte das Kölner Konzertsorchester<sup>68</sup>), am 13. Februar in Mannheim (5. Akademie-Konzert: Brahms dirigierte das Großherzogliche Hoftheater-Orchester), am 18. Februar in Leipzig (18. Abonnement-Konzert: Brahms dirigierte das Stadt- und Gewandhaus-Orchester), am 5. März in Frankfurt am Main (11. Museums-Konzert: Brahms dirigierte das Opernhaus-Orchester), am 10. März in Dresden (Brahms dirigierte die Königliche musikalische Kapelle), am 30. März in Breslau (12. Abonnements-Konzert: Brahms dirigierte das Orchester des Orchestervereins), am 2. April in Meiningen (Brahms dirigierte die Meininger Hofkapelle anlässlich der Feier zum 60. Geburtstag von Herzog Georg II.), am 9. April in Hamburg (3. Abonnements-Konzert: Brahms dirigierte das Orchester des Cäcilienvereins), am 15. April in Hannover (17. Abonnements-Konzert: Brahms dirigierte das Königliche Orchester), am 10. Mai in London (Hans Richter dirigierte im Rahmen seiner eigenen Konzertreihe) und am 13. Juni in Köln (Franz Wüllner dirigierte im Rahmen des 63. Niederrheinischen Musikfestes). Somit dirigierte Brahms die Orchesterfassung der *Symphonie* vor der Veröffentlichung in insgesamt 19 Konzerten. Nach der Publikation von Partitur und Stimmen im Oktober 1886 führte er das Werk nur noch zweimal auf: am 9. März 1889 in Hamburg (Orchester der Philharmonischen Gesellschaft) und am 8. Dezember 1891 in Berlin (Sinfonie-Konzert des Philharmonischen Orchesters).

Aus Fritz Simrocks Antwortschreiben auf einen verschollenen Brief des Meininger Hofmarschallamtes geht hervor, dass das Amt Partitur und Stimmen der *4. Sym-*

*phonie* bereits am 8. Februar 1886 anzuschaffen versucht hatte;<sup>69</sup> ob dies in Verbindung mit den Planungen für das Festkonzert anlässlich des 60. Geburtstages von Herzog Georg II. geschah, lässt sich nicht feststellen. Am 3. März schrieb der Herzog an Brahms und lud ihn ein, beim Festkonzert die *4. Symphonie* selbst zu dirigieren;<sup>70</sup> in seinem Antwortbrief vom 5. März nahm Brahms die Einladung an.<sup>71</sup> Durch einen auf den 8. März datierten Befehl an sein Hofmarschallamt ordnete der Herzog für dieses Konzert eine Verstärkung der Streicherbesetzung an: „Zum Concert vom 2<sup>ten</sup> April möchte ich die Streichinstrumente des Orchesters verstärkt haben um 2 Contrabäße / 2 Violoncell / 2 3/4 Bratschen / 4 6 erste / 4 6 2<sup>te</sup> Geigen / um *Brahms* eine Extrafreude zu machen; denn mit einem großen Orchester wird seine Sinfonie Nr. 4 mächtiger klingen, als mit einem mittelgroßen.“ Er merkte an, die Verstärkung solle von einem Orchester kommen, „das die 4<sup>te</sup> Sinfonie jüngst gespielt hat“, und schlug das Frankfurter Orchester als „das geeignetste“ vor.<sup>72</sup> Aus einem am 18./30. März in St. Petersburg geschriebenen Brief Hans von Bülows an Richard Strauss ist indes zu ersehen, dass jene Verstärkung des Orchesters zum Festkonzert, die Bülow der Prinzessin vorgeschlagen hatte, von Brahms abgelehnt worden war.<sup>73</sup>

an der Rotterdamer Aufführung ebenso klar erkennbar wie seine Erwartung der geplanten Frankfurter Aufführung, bei der er dem Komponisten seine Kunst des Dirigierens und deren Nutzen für das Werk zu zeigen trachtete. Dass Brahms die *4. Symphonie* in Rotterdam aufgrund „seine[r] superlativste[n] Abneigung“ gegen die dortigen Konzertverhältnisse nicht dirigieren wolle, hatte Bülow seinem Konzertagenten Wolff bereits am 25. Oktober von Meiningen aus mitgeteilt (ebenda, S. 385).

<sup>63</sup> Kalbeck III/2, S. (501–)502; *Bülow-Brahms Briefe*, S. 18–21, 116 f. Zu Brahms' Bericht an den Herzog über die ganze Angelegenheit siehe *Bülow-Brahms Briefe*, S. 19, sowie *Briefwechsel XVII*, S. 62–64, hier S. 63.

<sup>64</sup> *Briefwechsel XI*, S. 109 (f.).

<sup>65</sup> Kalbeck III/2, S. 456 f.

<sup>66</sup> *Briefwechsel XI*, S. (112–)113.

<sup>67</sup> Für eine im „Rückblick auf das Musikjahr 1886“ der *Signale* (Jg. 45, Nr. 5 [Januar 1887], S. 67) genannte Hamburger Aufführung am 1. Januar 1886 fand sich keinerlei Beleg. Bei dieser Angabe dürfte es sich um einen Irrtum handeln, zumal das Werk damals noch ungedruckt war: Noch für die von ihm selbst am 9. April 1886 dirigierte Hamburger Aufführung kündigte Brahms an, er werde „Partitur und Stimmen der Sinfonie [...] erst“ zu den Proben „mitbringen“ können. Siehe Annemari Spengel: *Johannes Brahms an Julius Spengel. Unveröffentlichte Briefe aus den Jahren 1882–1897*, Hamburg 1959, S. 23 (f.), Brahms' Brief an Julius Spengel vom 19. März 1886 (Poststempel); *Hofmann, Chronologie*, S. 257 f. Dass erst diese von Brahms geleitete Wiedergabe die Hamburger Erstaufführung war, legen auch Kurt Stephenson's Ausführungen nahe (Kurt Stephenson: *Hundert Jahre Philharmonische Gesellschaft in Hamburg*, hrsg. von der Philharmonischen Gesellschaft Hamburg, Hamburg 1928, S. 164).

<sup>68</sup> Zum Namen des Orchesters siehe *Hofmann, Chronologie*, S. 11.

<sup>69</sup> Thüringisches Staatsarchiv Meiningen: Hofmarschallamt Nr. 810/56.

<sup>70</sup> *Briefwechsel XVII*, S. 65.

<sup>71</sup> Ebenda, S. 66 f.

<sup>72</sup> Thüringisches Staatsarchiv Meiningen: Hofmarschallamt Nr. 810/79.

<sup>73</sup> *Bülow, Briefe VII*, S. 30–34, hier S. 31 f. In diesem Brief nannte Bülow Brahms' *4. Symphonie* „Nr. XIII“, was an seine Benennung der *1. Symphonie op. 68* als „zehnte Symphonie“ anknüpfte. Siehe dazu: *Bülow Schriften*, S. 369.

Die frühe Rezeption der 4. Symphonie hatte genau genommen bereits mit der skeptischen Aufnahme der Wiener Privataufführung und den brieflichen Reaktionen Elisabeth von Herzogenbergs auf den ihr von Brahms im Partiturautograph zugeschickten 1. Satz begonnen. Die drei folgenden Sätze lernte Elisabeth von Herzogenberg erst durch das Arrangement für zwei Klaviere zu vier Händen kennen, das sie in Klavierpartitur und separater Stimme für Klavier II vom 17. Oktober 1885 an bei sich hatte und mit ihrem Ehemann unter anderem Joseph Joachim und Robert Hausmann vorspielte. Wie von Brahms gewünscht, sandte sie Klavierpartitur und Stimme am 29. Oktober an Clara Schumann und schrieb an Brahms am folgenden Tag in Fortführung ihrer vorangegangenen Bemerkungen über das Werk.<sup>74</sup> Die Orchesterfassung hörte sie erstmals in Joachims Berliner Aufführung am 1. Februar 1886, die sie in ihrem Brief vom 3. Februar an Brahms als „einfach vollendet“ charakterisierte, und auch schon bei den vorangehenden Proben. Ihre weiteren Bemerkungen betrafen diesmal vor allem den 2. Satz: „Der Klang ist [...] überwältigend; das *Andante* zwang mir die Tränen ab, die man gerne weint. [...] Das ist Alles Melodie, von Anfang bis zu Ende, und immer kommt es noch schöner, je weiter man dringt, es ist wie ein Wandeln in idealer Landschaft bei Sonnenuntergang, immer wärmer werden die Töne, immer purpurner“.<sup>75</sup> Clara Schumann äußerte sich in ihrem Brief vom 15. Dezember 1885 folgendermaßen:

„Kaum weiß ich, welchem Satz ich den Vorzug geben soll: dem ersten träumerischen mit seiner herrlichen Durchführung und den wunderbaren Ruhepunkten, dabei der sanft wogenden inneren Bewegung – (es ist, als läge man im Frühling unter blühenden Bäumen, und Freude und Leid zöge durchs Gemüt) oder den letzten so großartig aufgebauten mit seiner ungeheuren Mannigfaltigkeit, und trotz der vielen großen Arbeit so voll tiefer Leidenschaft, die in der Mitte so wunderbar besänftigt, dann aber wieder mit neuer Gewalt auftritt! Sie liegt schon im Hauptmotiv (Thema kann man es wohl nicht nennen). Dann wieder, wie träumt man in dem romantischen Adagio, sogar der dritte Satz ist mir jetzt lieber geworden durch seine reizvolle Lustigkeit.“

Allerdings kritisierte sie „das zweite Motiv“ des 1. Satzes: „Es ist, als ob Du plötzlich bereutest, sehr liebenswürdig gewesen zu sein.“ (Gemeint waren wohl die Takte 53–56.) Außerdem fand sie „eine Länge [...] im Adagio [*Andante moderato*] in der Durchführung“ und im „Scherzo“ [*Allegro giocoso*].<sup>76</sup> Anlässlich der Proben und der Aufführung in Frankfurt am 5. März 1886 notierte sie in ihrem Tagebuch: „3. März. 2. Probe [...]. Ich bin besonders vom *Adagio* und 4. Satz erfüllt. Das erstere nimmt Einen ganz durch seine Schönheit und Träumerei gefangen, der letzte Satz packt Einen durch seine Großartigkeit, schon das Motiv an und für sich, und durch die ganz geniale Bearbeitung, in der immer das Kräftige mit dem Zarten wechselt [...]. 5. März Concert. Die Symphonie zündete wohl kaum bei den Laien – die Kenner waren ganz erwärmt, aber das Publikum kühl [...]. Sehr aufgefallen ist mir der Einfluß Wagner's in der Art der Instrumentation, die eigenthümliche Klangfarbe oft [...].“<sup>77</sup>

Theodor Billroth äußerte sich im Brief vom 18. Juli 1886 an Brahms: „Daß das Werk als Ganzes mehr bedeutet, als es nach dem ersten Anhören scheint, war mir klar, doch ob die konzentrierte Verdichtung der Tonformen nicht das Tonbild als Ganzes in seiner Wirkung beeinträchtigt, das war mir nicht klar. Ich vermochte die großen malerischen Linien nicht über dem Detail zu erkennen. Jetzt glaube ich dies zu können“.<sup>78</sup>

So brauchte es Zeit und eine relativ genaue Kenntnis der Symphonie, bis einige Freunde und Kollegen des Komponisten von der Qualität des Werkes ganz überzeugt waren. In gewisser Weise wurde Brahms' eigene vorläufige Skepsis hinsichtlich der Zugänglichkeit der Symphonie somit bestätigt.

Die frühen Presse-Rezensionen zeigten parallele Urteilstendenzen: Sofern es sich um Werkbesprechungen handelte, betonten sie bezeichnenderweise die Notwendigkeit mehrfachen Hörens, bis man sich über das Werk klar werde. Dieser Kritikstandpunkt war sicherlich mehr als nur konventionelle Höflichkeit und stand in dieser Beziehung in starkem Kontrast zu den frühen Rezensionen der 3. *Symphonie*.<sup>79</sup> Entsprechend äußerten sich die Kritiker in der *Frankfurter Zeitung* (4. November 1885), in *Het Vaderland* (17. November 1885), im *Musikalischen Wochenblatt* (19. November 1885), Eduard Hanslick in der *Neuen Freien Presse* (19. Januar 1886), Otto Gumprecht in der *National-Zeitung* (3. Februar 1886), Joseph Sittard im *Hamburgischen*

<sup>74</sup> *Briefwechsel II*, S. 98–104. In diesem Brief vom 30. Oktober schrieb Elisabeth von Herzogenberg u. a.: „Das *Andante* ist so neu und eigenartig, so wie Sie nur allein es machen können, aber aus bisher unerschlossenen Kammern Ihres Innern geflossen.“ Sie befasste sich insbesondere mit den harmonischen Gängen in T. 5<sup>5–6.2</sup> und T. 109<sup>4</sup>–110<sup>3</sup> und meinte, der erstgenannte gehöre „zu den Härten, die wohntun und das Gemüt stärken. Hingegen habe ich Not mit der Stelle am Schlusse“. Sie lobte den „*E dur*-Abgesang“ des ersten Themas ab T. 25<sup>6.1</sup>, die Einführung des „zweite[n] Thema[s]“ und das Thema selbst: „[...] wie da alle Cellisten schwelgen werden, wie gestern schon Hausmann [...] bei diesem herrlichen langatmigen sommerlichen Gesange! [...] Köstlich ist auch der Schluß [des Satzes] mit der Ausweichung nach C, die so einheitlich an die phrygisch angehauchten Anfangstakte zurückmahnt“. Im Scherzo fand sie „wildes und urkräftigen Humor“, charakterisierte das Seitenthema als „so volksliedmäßig, wie wenn ein lieber Junge es draußen flötete“, und lobte das cis-Moll/Des-Dur-Ende der Durchführung, während die folgende Modulation zurück nach C-Dur ihr „einziger Kummer in dem Satz“ war. Über das Finale äußerte sie höchsten Enthusiasmus: „Schon das Thema reißt mich hin, und wie erst in seinen Wandlungen, einmal im Baß, dann wieder oben oder wo versteckt seine Kraft offenbarend, von höchster Wirkung aber wohl für fühlende Herzen in dem goldigen *E dur*, von den Posauern gebracht.“ Und ihr Urteil über den Satz als Ganzes gewinnt im Licht von Brahms' Bedenken über die generelle Rezeption der Symphonie, aber auch von Elisabeth von Herzogenbergs früheren Bemerkungen über die Kompliziertheit des 1. Satzes besonderes Gewicht: „[...] so Lebensvolles, nicht mühsam Fadenspinnendes, sondern stets Neugebärendes, das muß auch wirken, fesseln und hinreißen, dazu braucht man gottlob nicht Musiker zu sein.“ (ebenda, S. 98–102).

<sup>75</sup> Ebenda, S. 114–119, hier S. 115 f.

<sup>76</sup> *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 295–298, hier S. 296.

<sup>77</sup> Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. III, Leipzig<sup>4</sup>1920, S. 475.

<sup>78</sup> *Billroth und Brahms im Briefwechsel*, hrsg. von Otto Gottlieb-Billroth, Berlin und Wien 1935, S. 388 (f.).

<sup>79</sup> *JBG, Symphonie Nr. 3*, S. XX–XXII.

*Correspondenten* (10. April 1886) und der Kritiker des *Athenaeum* (15. Mai 1886).<sup>80</sup> Zumeist zeigten sich die Rezensenten bereit, das Werk eingehender zu kommentieren bzw. zu beurteilen. Der Kritiker der *Times* (13. Mai 1886) war indes anderer Meinung: „There is nothing abstruse in its structure, nothing morose in its tone; it is rich in melodies, and those melodies speak at once to the ear.“<sup>81</sup>

Insgesamt wurde die 4. *Symphonie* durchaus unterschiedlich bewertet. Einerseits bezeichneten der Frankfurter Rezensent F. S., der Kritiker von *Het Vaderland* und der Rezensent des *Athenaeum* sie als Rückschritt in Bezug auf die vorangehenden Symphonien, andererseits bildeten die Urteile Joseph Sittards und des Kritikers der *Times* in mancher Hinsicht das genaue Gegenteil hierzu. Die bei weitem negativste Rezension verfasste Hugo Wolf für das *Wiener Salonblatt* vom 24. Januar 1886; sie war so verachtungsvoll und sarkastisch gefasst, dass sie in ihrer Schreibendenz nur im Kontext der Parteienstreitigkeiten innerhalb des Wiener Musiklebens zu erklären ist.<sup>82</sup> Wenn Wolf hier von „dem schmalen Melodienhäcksel“ sprach, bewies er eine gewisse Anlehnung an die kritischen Ideen Wagners.<sup>83</sup> Zudem bezeichnete er die *Symphonie* als Beispiel für die „Kunst, ohne Einfälle zu komponieren“.<sup>84</sup> Selbst Hanslick meinte, das Finale sei zu lang „im Verhältniß zu dem melodischen Grundstoffe“.<sup>85</sup> Joseph Sittard dagegen schrieb: „Was die contrapunktische Durchführung der Themen, den Reichthum der Harmonie und die Kunst der Instrumentation anbelangt, so überragt die *Symphonie* ihre Vorgängerinnen. [...] In einem Wort: die *Symphonie* ist ein Werk von monumentaler Bedeutung.“<sup>86</sup> Der Kritiker der *Times* bezeichnete die *Vierte* als „by far the best“ unter Brahms' *Symphonien*.<sup>87</sup>

Martin Roeder charakterisierte in der Wochenschrift *Das Neue Berlin* den 1. Satz als den „flotteste[n], frischeste[n] und schönste[n] von allen“.<sup>88</sup> Eduard Hanslick, Otto Gumprecht und der Kritiker des *Athenaeum* bevorzugten den 2. Satz. Der Kritiker des *Musikalischen Wochenblattes* konstatierte in diesem Satz dagegen „ein gesangreiches wenn schon etwas kurzathmiges Thema“,<sup>89</sup> und der Rezensent der *Neuen Musik-Zeitung* hielt den 3. Satz für „den besten der vier Sätze.“<sup>90</sup> F. S. in der *Frankfurter Zeitung*, Ludwig Speidel im *Fremden-Blatt*, Otto Gumprecht in der *National-Zeitung*, Eduard Hanslick in der *Neuen Freien Presse* und der Kritiker des *Athenaeum* empfanden das Finale als problematisch.<sup>91</sup> Dagegen würdigte der Kritiker des *Musikalischen Wochenblattes* den 3. und 4. Satz als „grossartig im Aufbau“,<sup>92</sup> und Gustav Dömpke schrieb in der *Wiener Allgemeinen Zeitung* vom 21. Januar 1886 ausdrücklich von der „strengen Größe und Majestät“ des Finalsatzes.<sup>93</sup> Die beiden unten zitierten Rezensionen der von Joachim geleiteten Berliner Erstaufführung lobten alle Sätze der *Symphonie*.

Die Beziehung zu Beethoven und zur symphonischen Tradition nach Beethoven sowie die Frage nach möglichen kammermusikalischen Grundlagen von Brahms' *Symphonik*, die besonders in den 1870er Jahren die Kritiker von Brahms' symphonischem Schaffen stark be-

schäftigt hatten,<sup>94</sup> wurden im Hinblick auf die 4. *Symphonie* kaum mehr erörtert. Hanslick äußerte sich jedoch nochmals zur Frage der Tradition (siehe unten). Dagegen interessierten sich der Kritiker der *Neuen Musik-Zeitung* und Ludwig Speidel im *Fremden-Blatt* für die Frage nach einem möglichen verborgenen Programm, wobei ersterer vermutete, Brahms beabsichtige, in der *Symphonie* „das Leben eines Helden zu schildern“.<sup>95</sup> Nicht nur Hugo Wolf bezog sich in seiner oben zitierten Rezension<sup>96</sup> auf die in Julius Grossers Uraufführungskritik für die *Kölnische Zeitung* geäußerte Behauptung, das Finale der *Symphonie* sei von Bertel Thorwaldsens Friesrelief *Alexanderzug* in der Villa Carlotta inspiriert worden, sondern auch Brahms selbst, der in seinem Brief an Fritz Simrock vom 5. Dezember 1885 heftig gegen Grossers Zuschreibung protestierte: „Ihnen und Klinger wird doch um Gottes willen nicht der Alexanderzug von Grosser zu Kopf gestiegen sein!? Das wäre eine entsetzliche Dummheit, und ich begnüge mich, mein Entsetzen darüber auszudrücken, indem ich jetzt laut ‚Ha‘ schreie.“<sup>97</sup> Selbst Kalbeck, der genau diese Aussage des Komponisten zitierte, mischte in seiner Besprechung der 4. *Symphonie* Menschheitsgeschichte, griechische Götter, Legenden, Dramen sowie Eindrücke

<sup>80</sup> *Frankfurter Zeitung*, 4. November 1885, S. 2 (signiert: F. S.); vgl. *Hull*, S. 166–168 (in englischer Übersetzung des Hrsg.); *Het Vaderland*, 17. November 1885; vgl. *Hull*, S. 168 f. (in englischer Übersetzung von Peter van Katwyk); *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 16, Nr. 48 (19. November 1885), S. 584 f.; vgl. *Floros/Schmidt/Schubert*, S. 244–246; *Neue Freie Presse*, Nr. 7685 (19. Januar 1886), S. 2 f. ([anno.onb.ac.at/1886/19\\_Januar/Neue\\_Freie\\_Presse](http://anno.onb.ac.at/1886/19_Januar/Neue_Freie_Presse) [Abfrage: 9. Februar 2010]); vgl. *Hanslick, Moderne Oper VI*, S. 203–206; *National-Zeitung*, 3. Februar 1886, S. [3]; vgl. *Hull*, S. 177 f. (in englischer Übersetzung des Hrsg.); *Hamburgischer Correspondent*, 10. April 1886, vgl. Konvolut: *Caecilien Verein zu Hamburg: Annoncen und Rezensionen. Hamburgischer Correspondent*, Nr. 100 (10. April 1886); „Cäcilien-Verein. Brahms-Concert. Freitag, den 9. April.“ (*D-LÜbi*); *Athenaeum*, 15. Mai 1886, S. 654 f.; vgl. *Hull*, S. 183 f.

<sup>81</sup> [archive.timesonline.co.uk/13\\_May\\_1886/Brahms's\\_New\\_Symphony](http://archive.timesonline.co.uk/13_May_1886/Brahms's_New_Symphony) (Abfrage: 4. Februar 2010); *Hull*, S. 181–183, hier S. 182.

<sup>82</sup> *Wolf, Kritiken*, S. 240–244.

<sup>83</sup> Ebenda, S. 243; *JBG, Symphonie Nr. 2*, S. XIX.

<sup>84</sup> *Wolf, Kritiken*, S. 243.

<sup>85</sup> *Hanslick, Moderne Oper VI*, S. 206.

<sup>86</sup> Siehe Anmerkung 80.

<sup>87</sup> Siehe Anmerkung 81.

<sup>88</sup> *Das Neue Berlin. Eine deutsche Wochenschrift*, Bd. 1, Nr. 4 (13. Februar 1886), Sp. (94–)95.

<sup>89</sup> *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 16, Nr. 48 (19. November 1885), S. 584; vgl. *Floros/Schmidt/Schubert*, S. 245.

<sup>90</sup> *Neue Musik-Zeitung*, Jg. 6, Nr. 23 (1. Dezember 1885), S. 293; zitiert nach *Floros/Schmidt/Schubert*, S. 246.

<sup>91</sup> Zu F. S. (*Frankfurter Zeitung*), Gumprecht (*National-Zeitung*), Hanslick (*Neue Freie Presse* bzw. *Hanslick, Moderne Oper VI*) sowie dem *Athenaeum*-Rezensenten siehe oben Anmerkung 80; zu Speidel siehe *Fremden-Blatt*, 19. Januar 1886, S. 6; vgl. *Hull*, S. 170 f. (in englischer Übersetzung des Hrsg.).

<sup>92</sup> *Floros/Schmidt/Schubert*, S. 245.

<sup>93</sup> Zitiert nach *Kalbeck III/2*, S. 477.

<sup>94</sup> Vgl. *JBG, Symphonie Nr. 1*, S. XIV; *JBG, Symphonie Nr. 2*, S. XVIII f.

<sup>95</sup> *Neue Musik-Zeitung*, Jg. 6, Nr. 23 (1. Dezember 1885), S. 293; zitiert nach *Floros/Schmidt/Schubert*, S. 246 (f.).

<sup>96</sup> *Wolf, Kritiken*, S. 240–244, hier S. 240 f.

<sup>97</sup> *Briefwechsel XI*, S. 108 f.

italienischer Landschaften und Städte und ließ seine Interpretation in die Behauptung münden: „[...] so feiert Brahms im Finale der *e-moll*-Symphonie den finsternen Würgeengel als den Herrn und Meister einer Weltuntergangstragödie, welche sich täglich und stündlich wiederholt“; später schilderte er mit Blick auf Brahms' siebte Italienreise im April 1890 „Trinakria“ (Sizilien) als „die Insel seiner Seligkeit, wo ihm die *e-moll*-Symphonie beschert worden war“.<sup>98</sup>

Eduard Hanslick rezensierte die Wiener Erstaufführung in der *Neuen Freien Presse* abwägend, indem er die Größe und technische Meisterschaft des Ganzen lobte, die melodische Erfindung im 1. Satz und die Ausdehnung des Finales dagegen kritisierte. In der leicht überarbeiteten Buchfassung lautet seine Besprechung wie folgt:

„In der Energie echt symphonischer Erfindung, in der souveränen Beherrschung aller Geheimnisse der Contrapunktik, der Harmonie und Instrumentation, in der Logik der Entwicklung bei schönster Freiheit der Phantasie steht Brahms ganz einzig da. Diese Vorzüge finden wir in seiner vierten Symphonie vollständig wieder; ja sie scheinen – zwar nicht in der melodischen Erfindung, doch jedenfalls in der Kunst der Ausführung – noch höher emporgewachsen. [...] Auf den ersten Blick wird sie keinem ihren reichen Gedankenschatz erschließen, ihre keusche Schönheit enthüllen; ihre Reize sind nicht demokratischer Natur. Männliche Kraft, unbeugsame Konsequenz, ein ans Herbe streifender Ernst – diese Grundzüge aller größeren Werke von Brahms – treten auch in seiner neuen Symphonie bestimmend auf. Sie schaffen sich hier ihre eigene Form, ihre eigene Sprache. Unabhängig von jedem directen Vorbild, verleugnen sie doch nirgends ihren idealen Zusammenhang mit Beethoven; ein Moment, das bei Brahms ungleich stärker hervortritt, als bei Mendelssohn und Schumann. [...] Also die *e-moll*-Symphonie beginnt ohne jede Einleitung mit einem sehr einfachen, etwas nachdenklich idyllischen Thema, das sich allmählich steigert, entfaltet und in einem strammen, trotzigen Motiv seinen Gegensatz findet. Der Satz (*Alla breve*, *Allegro non assai*) schließt stark und stürmisch. Bei aller Fülle kunstreicher Verschlingungen bleibt das Stück durchwegs klar und übersichtlich [...]. Noch tiefer und unmittelbarer wirkt das Adagio (*E-dur*, Sechachtel-Takt), der köstlichste Satz des ganzen Werkes und eine der schönsten Elegieen, die Brahms je geschrieben. [...] Das Thema des Scherzo (*Allegro giocoso*, *C-dur*, Zweiviertel-Takt) tritt sehr derb auf – ‚hahnebüchen‘ würde Schumann sagen – bis sein verwegener Humor durch eine zweite, etwas alltäglich klingende Melodie gezähmt wird. [...] Das Finale (*E-dur* [sic!] Dreiviertel-Takt) ‚*Allegro energico e passionato*‘ hebt zwar sehr ‚energisch‘ an, scheint uns jedoch in seinem geistreich combinirenden Wesen mehr einen sinnenden als einen ‚leidenschaftlichen‘ Zug zu haben. [...] Der kunstreichste Satz von allen ist dieser letzte, doch der wenigst populäre, wozu auch seine breitere – im Verhältnis zu dem melodischen Grundstoffe wohl zu breite – Ausdehnung beiträgt. Für den Musiker wüßten wir kein zweites modernes Stück, das ihm einen so ergiebigen Schatz fruchtbaren Studiums erschlosse. Wie ein dunkler Brunnen ist dieses Finale; je länger man hineinschaut, desto mehr und hellere Sterne glänzen uns entgegen.“<sup>99</sup>

Zwei Presse-Rezensionen der Berliner Erstaufführung vom 1. Februar 1886 ist dagegen zu entnehmen, dass Werk und Aufführung von Kritikern und Publikum

offenbar hochgeschätzt wurden. So berichtete *Die Post* am 3. Februar:

„[...] diese vierte Sinfonie in *E-moll* wird dem Komponisten gewiß Vieler Herzen gewinnen. [...] In meisterhaft behandelte Form wird in jedem Satze der thematische Inhalt durch die Kunst der Polyphonie gesteigert; kühne harmonische Wendungen, die aber nicht willkürlich hineingethan sind, sondern logisch aus den Intervallen der Themen resultiren, überraschen überall den aufmerksamen Hörer. Im ersten Satz ist die großartige Steigerung gegen den Schluß von mächtiger Wirkung; im Andante erfreut der breite melodische Strom, wie es Brahms bisher fast noch nie geglückt ist. Das Hauptinteresse nimmt das Finale in Anspruch, das nur aus tief eingehendem Studium der Bachschen Polyphonie entstanden sein kann. [...] nur ein wirklicher Meister konnte aus dem Bewußtsein seiner reichen polyphonen Phantasie so sicher und fest seinen Willen künstlerisch zum Ausdruck bringen. [...] Der Erfolg der Sinfonie im Publikum war ein großartiger, welcher demjenigen der früheren in *F-dur* in nichts nachstand.“<sup>100</sup>

Am gleichen Tag war in der *Neuen Preußischen Zeitung* zu lesen:

„Der erste und vierte Satz correspondiren in Bezug auf imponirenden Ausdruck von Kraft und Energie, sie umschließen ein recht gesangreiches Andante und ein frisch und beherzt wirkendes Allegro [...]. Das Andante wirkt weniger nachhaltig, als es vielmehr durch seine feine Melodik angenehm die Sinne des Hörers gefangen nimmt; das *Allegro giocoso* ist ein knapp gehaltener, frisch aufblitzender und lebhaft instrumentirter Satz; die Wucht des Werkes ruht in dem ersten und vierten Satze; einfache, aber wirkungsvolle und prägnante Themen drücken ihnen ihr Gepräge [recte: Geprähe] auf, und mit Meisterschaft hat sie Brahms durchgeführt; dabei zeigen sich alle Compositionskünste eng verschwistert. [...] als Meister des Contrapunktes zeigt sich Brahms im letzten Satz, wo er aus einem ganz einfachen, aus acht Noten bestehenden Thema ein blühendes Leben entwickelt. Die Aufführung war sehr lobenswerth und lebensvoll, und entsprechend dieser und dem hohen künstlerischen Werthe des Werkes die Aufnahme die wärmste.“<sup>101</sup>

Noch dreimal wurde die 4. *Symphonie* zu Lebzeiten des Komponisten von den Philharmonikern unter Hans Richter in Wien aufgeführt: am 2. Januar 1887, am 19. März 1893 und am 7. März 1897.<sup>102</sup> Zur Zeit der erstgenannten beiden Konzerte war Brahms zwar in Wien, doch muss dahingestellt bleiben, ob er den Aufführungen beiwohnte.<sup>103</sup> Als er von der geplanten Auf-

<sup>98</sup> Kalbeck III/2, S. 459–486, Zitat auf S. 476; Kalbeck IV/1, S. 207.

<sup>99</sup> Hanslick, *Moderne Oper VI*, S. 203–206, hier S. 204–206; ursprüngliche Fassung in: *Neue Freie Presse*, Nr. 7685 (19. Januar 1886), S. 2 f.

<sup>100</sup> *Die Post*, Jg. 21, Nr. 33 (3. Februar 1886), Rezensent E. E. T.

<sup>101</sup> *Neue Preußische Zeitung*, Nr. 28 (3. Februar 1886), anonymes Rezensent.

<sup>102</sup> Mäckelmanns Behauptung, die Aufführung am 7. März 1897 sei die zweite Wiener Aufführung der 4. *Symphonie* gewesen, ist entsprechend zu korrigieren (Michael Mäckelmann: *Johannes Brahms, IV. Symphonie e-Moll op. 98* [Meisterwerke der Musik, H. 56], München 1991, S. 12, 75).

<sup>103</sup> Heuberger berichtete, dass Brahms Richters Aufführung der 1. *Symphonie* am 1. Dezember 1895 zu hören vermied, weil er ahnte, dass die Symphonie „recht schlecht, unverstanden und poesielos heruntergespielt“ werden würde (Heuberger, S. 88).

führung am 19. März 1893 hörte, charakterisierte er die gegensätzliche Art des Einstudierens durch Richter und Bülow folgendermaßen: „Ja, wie herrlich wäre das, wenn man so ein Stück einmal ordentlich mit den Leuten einüben könnte. Freilich müßte das ein Kapellmeister tun, der die Sachen kennt! – Der letzte Satz der 4. Symphonie, wenn er ordentlich einstudiert ist – *wie* der kracht! So aber wird es wieder lahm heruntergespielt, keiner weiß Bescheid, am allerwenigsten Richter. Und dann heißt es wieder: Es ist nicht gut instrumentiert, etc. – kurz, *Brahms* ist Schuld! Wie studiert doch Bülow ein solches Stück!“<sup>104</sup>

Bei der Leipziger Aufführung am 16. Januar 1896<sup>105</sup> durch das Gewandhausorchester unter Leitung von Arthur Nikisch war Brahms als Zuhörer anwesend und schrieb darüber am 27. Januar an Fritz Simrock: „[...] die Symphonie [war] ganz musterhaft; man kann sie nicht besser hören.“<sup>106</sup> Ebenfalls am 4. Februar berichtete er Clara Schumann: „Nikisch ist ein ungemein begabter Dirigent. Bei Sachen, für die er sich begeistert (wozu meine Symphonien gehören), macht er seine Sache vortrefflich. Neulich die 4., man kann sie nicht besser hören!“<sup>107</sup> Seine Anwesenheit bei Hans Richters Wiener Aufführung am 7. März 1897 in einem Gesellschaftskonzert war sein letzter Konzertbesuch überhaupt, bei dem er, bereits schwerkrank, herzlichen Beifall des Publikums entgegennahm. Bertha von Gasteiger berichtete kurz danach in einem Brief an Maria Fellingner, dass Brahms „nach dem 1. Satz 3 mal gerufen wurde, nach dem 2. Satz 2 mal; der 3te wurde sehr matt aufgenommen – kein Hervorruff[,] der 4te wieder 3mal. Brahms schien doch – namentlich nach dem ersten Satz erfreut; u[nd] soll nach Schluß des Concertes im Künstlerzimmer vom gesammten Orchester mit Applaus empfangen worden und dann mit Richter Hand in Hand fortgegangen sein.“<sup>108</sup> Max Kalbeck notierte dazu in seinem Tagebuch: „Am Schlusse des Konzerts ging Brahms in das Versammlungszimmer der Musiker und dankte in bewegten Worten dem Dirigenten und dem Orchester für die ‚ganz wundervolle‘ Aufführung seiner Symphonie. Man hörte die brausenden Hochrufe der Musiker über die Stiegen bis ins Atrium hinunter. Es war wohl der größte Triumph, den Brahms in Wien erlebte, und er fiel zusammen mit seinem letzten Konzertbesuche.“<sup>109</sup>

#### *Zur Frage der zwischenzeitlich gültigen Einleitungstakte*

Bis Anfang Oktober 1885 schuf Brahms eine 3/4-taktige Einleitung für den 1. Satz (4 Takte abzüglich des Viertelnoten-Auftaktes des Hauptthemas), wie die separate teilautographe Stimme für Klavier II des Arrangements für zwei Klaviere zu vier Händen belegt.<sup>110</sup> Vor der Privateaufführung des Arrangements am 14. Oktober 1885 hatte Brahms' Kopist William Kupfer bereits die Stimme für Klavier II abschreiben müssen. Hier notierte Brahms die ersten 6 Takte – darunter die neu hinzukomponierten 3/4 Einleitungstakte der Symphonie – selbst, ehe Kupfer weiterschrieb. Daraus ist abzuleiten, dass Brahms die neuen Einleitungstakte nachträglich in die

Klavierpartitur des Arrangements eingefügt hatte und dem Kopisten diesen Zusatz für die separate Stimme für Klavier II unmissverständlich verdeutlichen wollte. So liegt es auf der Hand, dass er die neue Einleitung erst während der Arbeit am Arrangement komponierte und dementsprechend auch im Partiturautograph der Orchesterfassung am Ende des 1. Satzes notierte.

Der 1. Satz war zu jenem Zeitpunkt bereits ein Jahr alt, und der kompositorische Zusatz darf wohl auch als Resultat von Überlegungen gelten, die die radikal neue Art der Symphonieeröffnung in der ursprünglichen Fassung betrafen. Dabei erinnerte sich Brahms wohl an den Erfolg seiner 3. *Symphonie* und an deren zwei akkordische Eröffnungstakte. Die Art und Weise, in der Brahms für die 4. *Symphonie* die nachkomponierten Einleitungstakte im Partiturautograph der Orchesterfassung und in der separaten Stimme des zweiklavieren Arrangements nach- bzw. eintrug, suggeriert eher eine verbindliche kompositorische Änderung als eine Alternative, die er noch weiter bedenken wollte. Demzufolge dürften die Einleitungstakte bei der Privateaufführung des vierhändigen Arrangements für zwei Klaviere am 14. Oktober mitgespielt worden sein. So kam Brahms am 17. Oktober mit der neuen Einleitung als damals gültiger Werkeröffnung in Meiningen an. Als er an dieser zu zweifeln begann, dürfte er den 1. Satz sicherlich auch ohne die Einleitungstakte mit dem Orchester geprobt und das Ergebnis bewertet haben, wobei nicht zu klären ist, ob dies in Meiningen oder erst bei der Probe in Frankfurt geschah.

Am 25. Oktober 1885 dirigierte Brahms die Uraufführung in Meiningen, wo Bülow das Werk am 1. November noch einmal wiederholte, während Brahms bereits nach Wiesbaden und Frankfurt abgereist war. Der Komponist selbst dirigierte die Symphonie bei der Frankfurter Erstaufführung am 3. November und sandte die Streicherstimmen der ersten beiden Sätze am folgenden Tag an Fritz Simrock, so dass entsprechende Vorabzüge gestochen werden konnten. Er versprach Simrock, ihm die Stimmen für die übrigen Sätze nach Abschluss der Orchestertournee zukommen zu lassen und bemerkte: „Beifolgende Stimmen [zum 1. und 2. Satz] sind korri-

<sup>104</sup> Ebenda, S. 58. In der Wiener Zeitung „*Die Presse*“ wurde ein witziges Gedicht von Julius Bauer über dieses Konzert veröffentlicht, das auch Brahms' 4. *Symphonie* spöttelnd lobte, wie Heuberger auszugswise berichtete; siehe Heuberger, S. 61; komplett in: *Die Presse*, Jg. 46, Nr. 84 (25. März 1893), Beilage *Local-Anzeiger der „Presse“*, S. (13–)14.

<sup>105</sup> Hofmann, *Zeittafel* (S. 230) gibt den 16. Februar an und ist in dieser Beziehung zu korrigieren.

<sup>106</sup> *Briefwechsel XII*, S. (188–)189.

<sup>107</sup> *Schumann-Brahms Briefe II*, S. (614–)615.

<sup>108</sup> Ingrid Fuchs: *Brahmsiana aus der Sammlung Fellingner der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, in: *Spätphase(n)?*, S. 204–232, hier S. 223. Eduard Hanslick schilderte den Verlauf des Konzertes in: *Am Ende des Jahrhunderts (1895–1899) (Der „Modernen Oper“ VIII. Teil). Musikalische Kritiken und Schilderungen*, Berlin <sup>3</sup>1899, S. 370 f.

<sup>109</sup> Kalbeck *IV/2*, S. 506 f.

<sup>110</sup> Siehe auch Kritischer Bericht, Kapitel „Quellengeschichte und -bewertung“, S. 146 f.

Abb. 2a: Abschrift der separaten Stimme für Klav. II aus Brahms' Arrangement für zwei Klaviere zu vier Händen, 1. Satz, Seite 1, Takte 0<sup>t</sup>–36 mit Brahms' autographem Notat der ersten 6 Takte einschließlich der nachträglich hinzugefügten, später wieder getilgten Einleitungstakte  
Quelle AB-2KA-St\* – D-Hs (Brahms-Archiv)

giert, für die beiden andern [zum 3. und 4. Satz] genügt meine Korrektur, wenn sie gestochen sind.“ Am 7. November schrieb er diesbezüglich weiter: „Mit dem Stechen der Stimmen bitte ich natürlich zu warten, bis die 2 andern Sätze Ihnen zugekommen sind.“<sup>111</sup> So ist zu konstatieren, dass Brahms spätestens im Zusammenhang mit der Frankfurter Aufführung endgültig beschlossen haben muss, die nachkomponierten Einleitungstakte wieder zu tilgen. Offenbar wollte er diese definitive Entscheidung durch die frühzeitige Übersendung der Stimmen zum 1. und 2. Satz für sich selbst bekräftigen. (Anderenfalls hätte er sicher bis zum Ende der Tournee gewartet, um die Stimmen komplett auf einmal zu liefern.) Es ist daher wahrscheinlich, dass bei der Frankfurter Aufführung – der letzten klanglichen Überprüfung jenes Entschlusses – die Symphonie ohne die Einleitungstakte gespielt wurde. Die Uraufführung dagegen könnte mit oder auch ohne Einleitungstakte erfolgt sein. Sicher entsprach Bülow's Meininger Aufführung am 1. November im Hinblick auf die Gestalt des 1. Satzes der Uraufführung.

Nach dem von Alfred von Ehrmann überlieferten Bericht eines Zuhörers wurde bei der holländischen Erstaufführung der 4. Symphonie am 11. November 1885 in Utrecht die nachkomponierte Einleitung nicht mitgespielt: „Dr. Johann [sic!] Wagenaar, Ohrenzeuge der ersten Aufführung der e-moll-Symphonie durch die Meininger in Holland, berichtete dem Verfasser: „Gerade das Mit-der-Türe-ins-Haus-fallen der schönen Melodie hat mich damals sehr getroffen.“<sup>112</sup> Obgleich der Bericht an Ehrmann ungefähr 47 Jahre nach dem Konzert erfolgt sein dürfte, war Johan Wagenaar sicherlich ein zuverlässiger Zeuge: Zur Zeit der holländischen Erstaufführung in Utrecht stand er mit 23 Jahren am Beginn seiner dortigen Laufbahn als Komponist, Dirigent, Organist und Lehrer. Am 10. und 16. November spielte Brahms das Arrangement für zwei Klaviere zusammen

<sup>111</sup> Briefwechsel XI, S. 107.

<sup>112</sup> Alfred von Ehrmann: *Johannes Brahms. Weg, Werk und Welt*, Leipzig 1933, S. (360–)361 mit Anmerkung 3.

mit Julius Röntgen am zweiten Klavier im Hause von Herrn Cnoop-Koopmans in Amsterdam.<sup>113</sup> Röntgens 1920 veröffentlichter Bericht darüber beweist, dass Brahms damals auch im Arrangement die Einleitungstakte bereits wieder getilgt hatte: „Wir lernten die Symphonie noch vor dem Konzert<sup>114</sup> 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:



Ab dem 26. November 1885 wurden die Streicherstimmen gestochen – offensichtlich ohne die Einleitungstakte, da der im Oktober 1886 im Druck erschienene Stimmen-Erstdruck auf der ersten Notenseite weder in der Stichqualität noch in der gleichmäßigen Raumaufteilung des Notenbildes irgendwelche Spuren nachträglicher Plattenkorrekturen aufweist (siehe Abbildung 2b auf S. XXVI). Bei der Wiener Erstaufführung am 17. Januar 1886 erklang die Symphonie ohne Einleitung, wie Eduard Hanslick in seiner Presserezeption des Konzertes ausdrücklich bemerkte: „[...] die E-moll-Symphonie beginnt ohne jede Einleitung.“<sup>116</sup> Ob er sich in dieser Beziehung an die frühere Privataufführung des Klavierarrangements erinnerte, ist nicht mehr festzustellen.

Zwischen der Berliner Erstaufführung (1. Februar 1886) und der vorangegangenen Generalprobe schnitt Joseph Joachim in einem Schreiben an Brahms aber-

mals die Frage einer möglichen Einleitung an, ohne dass Brahms darauf in irgendeiner Form reagierte.<sup>117</sup>

#### *Brahms' Briefwechsel mit Joseph Joachim: Fragen der Aufführungspraxis*

In dem ab Anfang 1881 eingetretenen Zerwürfnis der Freunde Brahms und Joachim kam es letztlich erst im Zusammenhang mit den Proben und ersten Aufführungen des *Doppelkonzertes a-Moll op. 102* im Herbst 1887 zur nachhaltigen persönlichen Annäherung und Versöhnung. Doch schon im Zusammenhang mit der von Joachim geleiteten Berliner Erstaufführung der *4. Symphonie* suchten beide wieder den künstlerischen Kontakt. Der diese Aufführung betreffende briefliche Austausch ist in vielerlei Hinsicht aufschlussreich. So wandte sich Joachim im Hinblick auf künstlerische Fragen an Brahms, brachte sein Entzücken über das Werk zum Ausdruck, berichtete über die Berliner Rezeption der Symphonie, beantwortete Brahms' Fragen nach bestimmten Lesarten und machte eigene Vorschläge zu kompositorischen Detailänderungen. Brahms seinerseits gab Joachim Ratschläge für die musikalische Interpretation des Werkes, die generell als maßgeblich für seine künstlerische Auffassung gelten können. Außerdem fragte er nach spezifischen spiel- und orchestertechnisch heiklen Stellen in den Violinpartien, schlug eine alternative Version für die variierte Wiederholung des Hauptthemas im 1. Satz vor und dankte dem alten Freund in ebenso vorbehaltloser wie herzlicher Weise.

Joachim hörte die Symphonie zunächst „am Klavier“ beim Ehepaar Herzogenberg in Berlin und bat Brahms am 3. November 1885 brieflich, das Werk in dieser Stadt aufführen zu dürfen.<sup>118</sup> Um seine Vorbereitungen für die mittlerweile auf den 1. Februar 1886 anberaumte Berliner Erstaufführung zu erleichtern, bat Joachim am

<sup>113</sup> *Röntgen Briefe*, S. (64–)65 und 66 f.

<sup>114</sup> Gemeint ist die Aufführung in Amsterdam am 13. November 1885; siehe *Hofmann, Chronologie*, S. 252.

<sup>115</sup> Julius Röntgen: *Johannes Brahms in Holland. Persönliche Erinnerungen von Julius Röntgen*, in: *Neue Musik-Zeitung*, Jg. 41, Nr. 15 (29. April 1920), S. (236–)238. Mit Ausnahme der Taktangabe und des Registerwechsels in den letzten anderthalb Takten des oberen Systems gab Röntgen somit die getilgten Einleitungstakte der Stimme für Klavier II aus der Erinnerung genau wieder. Vgl. im vorliegenden Band Abbildung 2a (S. XXIV). Der Korrektur bedarf demgegenüber der Bericht Robert Haven Schaufflers: „[...] 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 began as follows:



(Robert Haven Schauffler: *The Unknown Brahms. His Life, Character and Works; Based on New Material*, New York 1933, S. 168). Röntgen könnte sich diesmal geirrt oder/und Schauffler Röntgens Mitteilung falsch verstanden haben – einerseits was die Gültigkeit, ande-

rerseits was den Inhalt der Einleitungstakte betraf. Demgegenüber nahm Alfred von Ehrmann an, Brahms und Röntgen hätten damals die „von Joachim vorgeschlagene Einleitung“ gespielt; dies traf offensichtlich ebenfalls nicht zu, zumal Joachim seinen Vorschlag erst am 1. Februar 1886 an Brahms schickte. Siehe dazu S. XXVII f. In dieser Beziehung bedürfen auch die Ausführungen in *Pascall, Meininger Uraufführung* (S. 53, Zeile 26), die durch einen Fehler bei der Korrekturausführung entstellten 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>116</sup> *Hanslick, Moderne Oper VI*, S. 205; *Neue Freie Presse*, Nr. 7685 (19. Januar 1886), S. 2 (vgl. S. XXII mit Anmerkung 99).

<sup>117</sup> Siehe die Ausführungen im folgenden Kapitel „Brahms' Briefwechsel mit Joseph Joachim: Fragen der Aufführungspraxis“.

<sup>118</sup> *Briefwechsel VI*, S. 213 f. Dieser Brief hatte Joachim Mühe gekostet, wie zwei erhaltene Entwürfe belegen, die sich irrtümlich im Briefwechsel-Konvolut Herzogenberg-Joachim (*US-Cn*) als Nr. 562 und 563 befinden. Dr. Bernd Wiechert sei für den Hinweis herzlich gedankt.

Das Aufführungsrecht dieses Werkes ist  
Seitens der Verlagshandlung vorbehalten.  
Das Abschreiben oder sonstige Vervielfältigen  
der Stimmen ist bei Strafe des Gesetzes  
verboten. Ich warne demgemäss vor Ueber-  
griffen in meine Verlagsrechte, da ich jeden  
derartigen Versuch sofort zur Kenntniss der  
Staatsanwaltschaft bringen werde.

N. Simrock.

# SYMPHONIE

## Nº IV.

The right of performing this work is  
reserved by the publisher. The copying of  
single parts no matter in what number  
is piracy according to the law and  
punishable as such. I hereby give notice  
that I shall prosecute any person who  
infringes my copyright.

A. Simrock.

**E moll.**  
**Bratsche.**  
(Preis Mk. 3.-)

**Allegro non troppo.** Johannes Brahms, Op. 98.

C.Nr.126.a.

Abb. 2b: Erstdruck der Orchesterstimmen, Va.-Stimme, 1. Satz, Seite 1,  
Takte 0<sup>1</sup>-54 mit gleichmäßiger Raumaufteilung des Notenbildes  
Quelle E-St - D-MEImu

10. Januar 1886 um Metronomzahlen und „jeden Wink für die Ausführung“.<sup>119</sup> Brahms antwortete hierauf zunächst am 17. Januar: „Mit Metronom-Zahlen kann ich nicht dienen. Vielleicht schreibe ich noch einiges über Tempi usw. nach Berlin. Sonst mache das Stück, wie es Dir am besten gefällt“, und bekundete zugleich seine Absicht, seinerseits Joachim um Rat zu bitten: „Viel wichtiger und lieber wären mir nachträgliche Äußerungen von Dir, und gern schickte ich eine Anzahl Fragen mit!“<sup>120</sup> Im Brief vom 20. Januar äußerte Brahms sich detaillierter über bestimmte Problemstellen sowie über Fragen der Wiedergabe der neuen Symphonie:

„Ich nehme an, Du habest keine Zeit, mir viel über die Sinfonie zu sagen. Da ich sie indes noch öfter vor dem Stich höre, so wäre ich doppelt dankbar für jedes Wort. Vielleicht aber kannst Du mir als Geiger für die folgenden kleinen Stellen raten. S. 3 sollen die Geigen natürlich sehr melodisch klingen; es kommt auf mehreres Verlangen auch so beiläufig heraus. Ein Geiger aber würde die Sache wohl erleichtern können? Oder auch nur durch Bläser?

S. 11 und 37 könnte vielleicht das *pizzicato* im ganzen Quartett brillanter sein? Etwa



In gleicher Weise wäre wohl auf den ersten drei Seiten des Finale zu helfen!?

Ich habe einige Modifikationen des Tempos mit Bleistift in die Partitur eingetragen.

Sie mögen für eine erste Aufführung nützlich, ja nötig sein. Leider kommen sie dadurch oft (bei mir und andern) auch in den Druck – wo sie meist nicht hingehören.

Derlei Übertreibungen sind eben nur nötig, so lange ein Werk dem Orchester (oder Virtuosen) fremd ist. Ich kann mir in dem Fall oft nicht genug tun mit Treiben und Halten, damit ungefähr der leidenschaftliche oder ruhige Ausdruck herauskommt, den ich will. Ist ein Werk einmal in Fleisch und Blut übergegangen, so darf davon, nach meiner Meinung, keine Rede sein, und je weiter man davon abgeht, je unkünstlerischer finde ich den Vortrag.

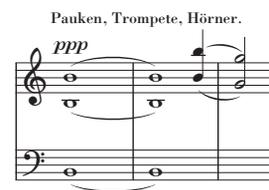
Ich erfahre oft genug bei meinen älteren Sachen, wie ganz ohne weiteres sich alles macht und wie überflüssig manche Bezeichnung obgedachter Art ist! Aber wie gern imponiert man heute mit diesem sogen.[annten] freien künstlerischen Vortrag – und wie leicht ist das, mit dem schlechtesten Orchester und einer Probe! Ein Meininger Orchester müßte den Stolz darein setzen, das Gegenteil zu zeigen!<sup>121</sup>

S. 3 der autographen Partitur umfasst T. 17–24 des 1. Satzes, und Joachim nahm – wie sein Brief vom 18. Februar zeigt<sup>122</sup> – an, dass Brahms sich nach den Violinfigurationen ab T. 18<sup>4.1</sup> (Violine II) bzw. ab T. 19<sup>4.1</sup> (Violine I) erkundigte (siehe unten). S. 11 und S. 37 des Partiturautographs umfassen T. 87–94 bzw. T. 326–334 des 1. Satzes, wobei Brahms' Notenbeispiel T. 87<sup>1–2</sup> für die I./II. Violinen wiedergibt, doch durch die Formulierung „im ganzen Quartett“ zugleich auf die übrigen Streicher und durch das hinzugesetzte „usw.“

auch auf die folgenden anderthalb Takte verweist; die Parallelstelle in der Reprise befindet sich in T. 331–332 auf S. 37. Die ersten drei Seiten des Finales umfassen in der Handschrift T. 1–33: Violine I und II, Viola und (im erstgenannten Fall) Violoncello spielen dabei in T. 9<sup>2–16</sup> und T. 25<sup>1–32</sup> zumeist doppel-, tripel- und quadrupelgriffige Pizzicato-Akkorde, die von Joachim anscheinend nicht beanstandet wurden und im Druck unverändert blieben. Brahms' briefliche Bemerkungen zu Tempomodifikationen sind in Verbindung mit – überwiegend wieder getilgten bzw. radierten – Bleistift-Eintragungen im Partiturautograph zu bringen. Diese Eintragungen betrafen folgende interpretatorische Modifikationen: Der Schluss des 1. Satzes sollte *pesante* und ohne Tempobeschleunigung ausgeführt werden. Im Finale wurde für T. 54<sup>3.2–57</sup> eine Art Ritardando durch den Vermerk – *sost[enuto]* – – – markiert, dem für T. 57<sup>1–64</sup> ein *largamente*, also etwas breiter zu nehmender Abschnitt folgte. Von T. 153<sup>1</sup> an sollte erneut *pesante*, der Abschnitt von T. 193–217 dagegen *animato* gespielt werden – mit vorangehender allmählicher Beschleunigung ab T. 191<sup>3.1tr</sup> und einer allmählichen Beruhigung ab T. 213<sup>1.1tr</sup>, die in T. 217 in ein *tranquillo* mündete. Für T. 249<sup>1–252</sup> und T. 297<sup>1–300</sup> wurde wiederum *sost[enuto]*, ab T. 301<sup>1</sup> dagegen *accel.* [für *accelerando*] vorgeschlagen.<sup>123</sup>

In seinem zwischen Generalprobe und Aufführung geschriebenen Antwortbrief vom 1. Februar 1886 bekundete Joachim sein Entzücken über die Symphonie, machte im Hinblick auf mögliche Einleitungstakte im 1. Satz einen Vorschlag, dem Brahms jedoch nicht Folge leistete, und beantwortete Brahms' Fragen zu Violinfigurationen und Pizzicato-Akkorden, wobei er riet, den Notentext in den beiden von Brahms genannten Fällen so zu lassen, wie er war (und blieb):

„Wir haben nun Deine herrliche Schöpfung heute in der Generalprobe durchgespielt, und ich darf hoffen, daß sie abends mit Sicherheit und Hingebung gespielt werden kann. Sie hat sich mir und dem Orchester immer tiefer in die Seele gesenkt. Der geradezu packende Zug des Ganzen, die Dichtigkeit der Erfindung, das wunderbar verschlungne Wachstum der Motive noch mehr, als der Reichtum und die Schönheit einzelner Stellen, haben mir's geradezu angetan, so daß ich fast glaube, die *e moll* ist mein Liebling unter den vier Sinfonien.[...] Daß Du die einleitenden Takte weggestrichen, möchte ich fast dauern; wenigstens zwei gehaltene Takte, etwa:



<sup>119</sup> Briefwechsel VI, S. 213 f., 216 (f.).

<sup>120</sup> Ebenda, S. (217–)218.

<sup>121</sup> Ebenda, S. 219 f. Eine ausführliche Diskussion des Briefinhaltes findet sich bei Pascall/Weller, S. 225–235.

<sup>122</sup> Briefwechsel VI, S. 223 f.

<sup>123</sup> Siehe Kritischer Bericht, Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung“, S. 138; Abbildung 10 (S. 190) und passim.

## XXVIII

Die Variation des Themas, unter die beiden Geigen verteilt, ist freilich nicht leicht schön zu spielen; aber will man ändern, und glaubt's, bei einem Takt getroffen zu haben, so kommt man bei dem nächsten ins Gedränge; Du erfindest eben so logisch, es ist alles so fest gefügt, daß man die Hand davon lassen soll. Die Pizzikati kommen überall hell zur Geltung.<sup>124</sup>

Am nächsten Tag berichtete er nicht nur über den Erfolg der Berliner Erstaufführung, sondern fragte auch nach einem Querstand im 4. Satz:

„Deine Symphonie hat die Leute begeistert; man merkte es wirklich dem Orchester an, wie es von der Schönheit Deiner Schöpfung erfüllt war. Selbst Bargiel war entzückt und wollte Dir schreiben [...]“.

Im letzten Satz ist im Fagott ein Takt *Cis*, während auf dem letzten Viertel *C* einsetzt [mit entsprechendem Notenbeispiel] usw.

Zwar hört man den Fagott nicht, und allenfalls könnte man das *Cis* als *Des* denken. Soll es stehen bleiben?<sup>125</sup>

Gemeint war der Querstand in T. 291<sup>3</sup> – zwischen Fig. 2 *cis*<sup>1</sup> (♭ für T. 291<sup>1-3</sup>) und dem für Kfg., Kb. sowie in Abkürzung *Vc.* notierten *c*<sup>1</sup> (♭ für T. 291<sup>3</sup>) –, den Brahms daraufhin im Partiturautograph änderte.<sup>126</sup>

Joachim muss, wie seinem Brief vom 18. Februar zu entnehmen ist, in einem vorangegangenen verschollenen Schreiben („Zettelchen“) einen Vorschlag für die von Brahms erörterte Passage im 1. Satz für VI. II (T. 18<sup>4.1</sup>–26<sup>1.2</sup>) und VI. I (T. 19<sup>4.1</sup>–25<sup>1.2</sup>) gemacht haben, den Brahms anscheinend in seiner (ebenfalls verschollenen) Antwort ablehnte, da Joachim nun schrieb:

„[...] ich machte neulich einen Vorschlag zur Änderung der Geigenstelle, der auch mir nicht gefällt; ich glaube, es wird sich nichts besseres finden lassen, denn sie ist nicht ungeigenmäßig, sondern nur schwer hübsch zu spielen. [...] Mein ungeschicktes Zettelchen könnte Dich, wie mich nachträglich quälte, denken lassen, ich hätte nicht mehr im Gedächtnis, daß die Stelle mit den 2ten Geigen beginnt [...]“

Das wollte ich hiermit rektifiziert haben.<sup>127</sup>

Am 21. Februar bedankte sich Brahms ausdrücklich bei Joachim für dessen Briefe und den (auch durch „unsre Freunde“ begeistert bezeugten) Bericht über Joachims Proben und die Berliner Erstaufführung: „[...] Du weißt ja ohnedies alles, was ich sagen könnte und daß ein Lob, eine Teilnahme wie die Deine nicht etwa bloß herzlich erfreuend, sondern nötig sind. Ist es doch, als ob einem erst dadurch die Erlaubnis würde, sich seiner Arbeit zu freuen!<sup>128</sup> Zwei Tage danach erkundigte er sich erneut wegen der Violinpartien von T. 18 ff. des 1. Satzes bei Joachim, dessen früheren (offenbar auf dem verschollenen „Zettelchen“ notierten) Vorschlag er für „zu kompliziert“ hielt, und fragte ihn, „ob durch das Beiliegende der Stelle zu helfen“ sei, die er im Notenbeispiel<sup>129</sup> nun folgendermaßen konzipierte:

The image shows a musical score for Violin I and Violin II. The top system is for Violin I and the bottom system is for Violin II. Both parts are in G major (one sharp) and 4/4 time. The score includes pizzicato markings (p) and dynamic markings (p). There are also markings 'A.' above and below the staves. The music consists of eighth and sixteenth notes with various articulations.

Joachim nahm am 26. Februar definitiv Stellung gegen Brahms' Änderungsvorschlag und verwies seinerseits noch einmal auf die Pizzicato-Stelle zu Beginn des Finales:

„Die Änderung der Stelle erleichtert das Vomblattspiel ja entschieden, da sie ganz leicht wird; aber ich kann mich nicht entschließen, ihr das Wort zu reden. Erstens tut's mir leid, daß der Melodieabschluß in der ersten Geige verloren geht, und dann, glaub' ich, verliert auch die Sache im ganzen an Ruhe und an dem Reiz der Abwechslung zwischen den beiden Violinen bei größeren Pausen. Ach, lasse es nur beim alten, wenn es Dir gut genug klingt; es gibt schwerere Dinge! Können übrigens die gedruckten Stimmen noch Änderungen aufnehmen, so möchte ich anheim geben, von einem Bratschisten und Cellisten die Pizzikati zu Anfang des letzten Satzes daraufhin ansehen zu lassen, ob nicht der eine oder andere Griff praktischer und voller gelegt werden kann, wo sie mit den Posaunen zusammen nachschlagen.“

Kannst Du die Zeilen abschreiben, so versuche ich mich daran.<sup>130</sup>

Damit scheint Brahms' und Joachims briefliche Diskussion über Lesarten der 4. *Symphonie* abgeschlossen gewesen zu sein. Zu konstatieren ist, dass Brahms sich in dieser Diskussion zwar viele Gedanken über spieltechnische Aspekte – insbesondere der Violinpartien – machte, die Frage möglicher Einleitungstakte zum 1. Satz jedoch nicht mehr behandelte. Geändert wurde letztlich nur der von Joachim angesprochene Querstand im letzten Satz.

Brahms' vorläufige Eintragungen im Partiturautograph im Hinblick auf Tempomodifikationen wurden vorangehend bereits summarisch erwähnt; sie werden im Editionsbericht im Einzelnen dokumentiert und erörtert.

Bemerkenswerterweise stimmen Brahms' Anweisungen, wie hier ergänzend erwähnt sei, kaum mit Walter Blumes Angaben über Fritz Steinbachs Interpretation der 4. *Symphonie* überein,<sup>131</sup> obwohl Brahms Steinbach als Dirigenten seiner Werke schätzte. Aus diesem schein-

<sup>124</sup> Briefwechsel VI, S. 221 f.

<sup>125</sup> Ebenda, S. 222 f.

<sup>126</sup> Siehe Editionsbericht, 4. Satz, S. 203, Bemerkung zu T. 291<sup>1-3</sup>.

<sup>127</sup> Briefwechsel VI, S. 223 f., inhaltlich korrigiert („könnte“ statt „konnte“) nach Briefmanuskript (*D-Hs*, Signatur: BRA : Bel : 451).

<sup>128</sup> Ebenda, S. 224 f.

<sup>129</sup> Ebenda, S. 225 f.

<sup>130</sup> Ebenda, S. 226 f.

<sup>131</sup> Pascall/Weller, S. 235–237.

baren Widerspruch ist zu folgern, dass Tempomodifikationen zwar zu der vom Komponisten erwarteten bzw. gewünschten Aufführungspraxis und insbesondere zu einer adäquaten, lebendigen Interpretation dieses Werkes gehörten, dass Brahms die interpretatorischen Details aber den ausführenden Musikern im konkreten Aufführungskontext überließ.

Besonders aufschlussreich sind folgende Einzelheiten von Steinbachs Interpretation, wie sie Blume beobachtete und festhielt:

– 1. Satz, *Allegro non troppo*: „Für das Haupt-Thema dieses Satzes müssen wir die Brahms-typischen Nuancen [sic!] anwenden, um es richtig zur Geltung zu bringen. Hier gilt das über den verspäteten Taktstrich bei Brahms Gesagte. Es soll stets der Auftakt betont und der gute Takt-Teil auf Eins weniger betont sein. Denkt man sich den Taktstrich um ein Viertel vorgerückt, so ist richtig phrasiert, und es ist gut, wenn man sich das Thema auf solche Weise durchdenkt. [...] In dem Takt vor und bei **B** [= T. 44–45] wird nach der Eins jeweils ein Einschnitt gemacht, d. h. das Viertel auf Eins ist kurz und als Achtel zu behandeln. [...] Das Thema bei **C** S. 8 ist mit folgenden Phrasierung-Bogen zu denken, nach denen quasi zu atmen ist. [Notenbeispiel mit Legatobogen für T. 57<sup>1</sup>–59<sup>1</sup>, 59<sup>3</sup>–61<sup>1</sup>, 61<sup>3</sup>–63<sup>1</sup> und ab T. 63<sup>1</sup>, mit entsprechenden Zäsurzeichen über dem Sys.] [...] Der dis-Auftakt im 4. Takt nach **D** [**D**: T. 87, d. h. T. 90<sup>4</sup>] ist ein langer Auftakt und muß der Geigenstelle die nötige Breite geben. [...] Und nun kann die Episode ab **K** [= T. 227] ganz frei gestaltet werden und muß im Ganzen bis zum ppp vor **L** [**L**: T. 246] abnehmen. Die erste Hälfte des Taktes wird man jeweils etwas dehnen, damit der Ton der halben Note mit dem Crescendo schön ‚gesponnen‘ werden kann. Die Achtel der zweiten Takthälfte dann etwa im Tempo. [...]“

– 2. Satz, *Andante moderato*: „[...] Das Thema der Celli bei **C** [**C**: T. 41] recht klangvoll! Einige Nuancierungen (lange Auftakte) ersehe man aus dem Beispiel [Notenbeispiel mit Anweisung (*lang*) für T. 45<sup>4–6</sup> und 47<sup>6</sup>] [...] Das Thema der Bratschen [ab T. 64<sup>1</sup>] wird nur von zwei Spielern sehr zart als Solo gespielt. [...] Mit diesem Crescendo-Takt [= T. 96] steigert man das Tempo, um das im 2. Takt synkopierte Thema recht zügig zu bringen. [...] [T. 113] und folgende [...] crescendieren Celli und Bratschen jeweils das herübergebundene Sechzehntel. [...] [In T. 114] kann man vom Contra-C [= T. 114<sup>5</sup>] ab die Bässe durch Contrafagott bis zum Schluß verstärken. Der hier beabsichtigte Orgelklang kommt dadurch gut heraus. [...]“

– 3. Satz, *Allegro giocoso*<sup>132</sup>: „[...] Bei **B** [= T. 44] geht man etwas vorwärts mit dem Tempo, damit diese Episode leichter im Charakter wird wie vorher, wo fest und massiv musiziert wurde. [...] Die Akkorde 6 Takte vor **H** [**H**: T. 282, d. h. T. 276 ff.] nehmen die Streicher alle im Herunterstrich und beschleunigen das Tempo, daß der Charakter von **H** [= T. 282] ab unruhig, huschend und ängstlich wird. Das Tempo bleibt frisch und zügig bis zum Schluß. [...]. Die Schluß-Akkorde ohne Verzögerung im Tempo!“

– 4. Satz, *Allegro energico e passionato*: „[...] Um das Thema zu verdeutlichen, kann man in den I. Violinen die untere Note weglassen und lediglich das Thema zupfen lassen [= T. 9<sup>2</sup>–12<sup>2</sup>]. [...] Die Bässe, Celli, Fagotte läßt man die halbe Note stets crescendieren [= T. 33<sup>2–3</sup> usw.].

[...] Den letzten Takt vor **12** [= T. 88] quasi als Fermate aushalten oder stark ritardieren. [...] Ohne jegliches Ritardando geht es in den 3/2 Takt hinüber, aber mit deutlichem Diminuendo. **13** [= T. 97–104] In dieser Variation lasse man den Flöten freien Vortrag. [...] Eventuell läßt man nur ein Horn blasen, wenn der Ton zu stark sein würde mit zwei Hörnern [= T. 97<sup>2</sup>–104<sup>6</sup>]. [...] **22** [= T. 169–176] Das Tempo etwas breiter. [...] Vor **25** macht man einen deutlichen Einschnitt quasi eine Fermate auf die Pause [= T. 192<sup>3</sup>]. [...] Also muß das erste Achtel der Streicher und Bläser [= T. 193<sup>2.1(tr)</sup>–200<sup>2.2</sup> bzw. 2.3tr] stark akzentuiert werden, wobei die Holzbläser ihre beiden Achtel im Takt bringen, die Streicher aber ihre Triole so behandeln, als wären es Sechzehntel. [Steinbach verlangte diese Nuancierung auch für die entsprechenden Partien in T. 201<sup>2.1(tr)</sup>–207<sup>2.2</sup> bzw. 2.3tr] [...] Alle Instrumente haben<sup>133</sup> auf Zwei das tenuto-Zeichen [= T. 281 ff.].“<sup>134</sup>

### Publikation

Kalbeck deutete Brahms' Bemerkung über benötigtes „Papier mit mehr Systemen“ im Brief vom 10. August 1884 an den Verleger Fritz Simrock als einen „verräterischen Wink“ hinsichtlich der Symphonie.<sup>135</sup> Simrock reagierte in seinem Brief vom 13. August jedoch nicht darauf, ermutigte Brahms dagegen am 4. September „etwas ‚Solides‘ [zu] liefern“.<sup>136</sup> Die beträchtlichen Bedenken, die Brahms im August/September 1885 bei der Fertigstellung der 4. *Symphonie* im Hinblick auf die Rezeption des Werkes hegte, veranlassten ihn, sich die Entscheidung über die mögliche Uraufführung und eine eventuelle Veröffentlichung vorläufig noch vorzubehalten.<sup>137</sup> Zwischen den (vom Herausgeber Kalbeck offensichtlich nicht richtig datierten und angeordneten) Briefen Nr. 533 und 534 der Druckausgabe hatte Simrock in einem an Brahms nach Mürrzschlag gesandten (verschollenen) Schreiben den Komponisten anscheinend um ein Klavierarrangement der Symphonie gebeten, das er bereits vor der Uraufführung drucken und verkaufen könne. Simrocks Bitte dürfte – wie schon im Fall der 2. *Symphonie*<sup>138</sup> – auf dem Wunsch beruht haben, dem Publikum die Möglichkeit zu eröffnen, das Werk bereits vor der betreffenden Orchesteraufführung kennenzulernen. In seinem Antwortbrief lehnte Brahms diesen Vorschlag jedoch entschieden ab, da er „fürs Erste überhaupt keine Ahnung“ habe, ob er „das Ding drucken lassen werde!“<sup>139</sup> Trotzdem dachte er im Brief vom 28. September daran, Simrock zu den Proben bzw. zur möglichen Uraufführung nach Meiningen einzuladen

<sup>132</sup> Bei Blume (S. 78) irrtümlich: „Allegro giocoto“.

<sup>133</sup> „haben“ im Sinne von: sollen spielen.

<sup>134</sup> Blume, S. 66–84.

<sup>135</sup> Vgl. oben das Kapitel „Entstehungsgeschichte“, S. XI.

<sup>136</sup> Simrock-Brahms Briefe, Nr. CXXXVII und CXXXVIII, S. 195–198.

<sup>137</sup> Vgl. oben das Kapitel „Entstehungsgeschichte“, S. XIII f.

<sup>138</sup> Vgl. JBG, Arrangements 1./2. *Symphonie*, S. XVII.

<sup>139</sup> Siehe oben das Kapitel „Entstehungsgeschichte“, S. XIII. Zur Briefdatierung vgl. ebenda, Anmerkung 27.

und hoffte „auf ein Rendez-vous Mitte Oktober in Meiningen“.<sup>140</sup>

Nach den erfolgreichen ersten Meininger Proben entschied er sich bis zum 22. Oktober, das Werk zu veröffentlichen, und beschied Simrock an jenem Tag, das Werk sei für den Verlag Simrock „übrigens ganz unbrauchbar!“, was gemäß den Kommunikationskonventionen zwischen Komponist und Verleger das genaue Gegenteil und somit ein verschleiertes Angebot des Werkes bedeutete.<sup>141</sup> Den Veröffentlichungsentschluss bestätigte Brahms auf seine charakteristische Weise durch eine wiederum humorvolle Bemerkung am Ende des Schreibens vom 3. November.<sup>142</sup> Im Brief vom folgenden Tag brachte er die Drucklegung der Streicherstimmen in Gang – einerseits um Vorabzüge für Aufführungen durch Orchester mit größerer Streicherbesetzung als in der Meininger Hofkapelle herstellen zu lassen, andererseits um seinen Entschluss zu bekräftigen, auf die nachkomponierten Einleitungstakte schließlich doch zu verzichten. Offenbar hatte Brahms von William Kupfer in Wien mehr Stimmen für den 1. und 2. Satz ausschreiben lassen, als Bülow bei seinen Meininger Kopisten für den 3. und 4. Satz in Auftrag gegeben hatte. So schickte Brahms am 4. November die Streicherstimmen („Geigenstimmen“) für den 1. und 2. Satz an Simrock und bat den Verleger im Brief vom 7. November, mit dem Stechen dieser Stimmen zu warten, bis „die Meininger“ ihm die Stimmen für den 3. und 4. Satz nach Ende ihrer Tournee zukommen lassen würden.<sup>143</sup>

Nachdem Simrock den Komponisten in einem verschollenen Brief ein wenig zu drängen versucht haben muss, indem er offenbar nach der Opuszahl für die 4. *Symphonie* fragte und mögliche Verhandlungen mit dem Bildhauer, Maler und Grafiker Max Klinger erwähnte (anscheinend eines Titelblattes wegen), antwortete Brahms am 4. Dezember: „Was geht Klinger, was geht Sie und mich die Opuszahl der *e moll* an? Übrigens wird sie wohl 98 sein.“ Dass Brahms die Idee eines Klinger'schen Titelblattes für den Erstdruck der *Symphonie* akzeptierte, geht aus seinem folgenden Schreiben an Simrock hervor; dort lehnte er die Deutung Julius Grosers entschieden ab, der die 4. *Symphonie* in seiner Zeitungsrezension der Meininger Uraufführung mit Thorwaldsens Friesrelief *Alexanderzug* in Verbindung gebracht hatte, und warnte Simrock sowie indirekt auch Klinger eindringlich, Notiz davon zu nehmen.<sup>144</sup> Bei der eigentlichen Drucklegung der *Symphonie* im Sommer 1886 spielte die Idee, Klinger mit der Titelblattgestaltung zu beauftragen, dann aber keine Rolle mehr – vermutlich wegen Brahms' Enttäuschung über die Titelblätter der *Lieder op. 96* und *op. 97*.<sup>145</sup>

Am 18. Dezember 1885 schrieb der Komponist erneut wegen der Drucklegung der Streicherstimmen an Simrock: „Die Korrektur schicke ich in zwei Teilen heute. Für das Konzert am 3ten Januar kann ich doch nicht darauf rechnen, also denke ich an das Konzert am 17ten hier. Anfang Januar kann ich wohl die Stimmen haben? Treiben Sie lieber etwas mehr als nötig. Ich muß auf Köln, Frankfurt denken und meine, ich gebrauche: 12 erste, 12 zweite Geigen, 8 Violon, 7 V.-Celli, 6 Bässe so

beiläufig (es geht immer was verloren, man kann auch nachhaben).“<sup>146</sup> Für den vorläufigen Druck der Streicherstimmen las der für Simrock als Lektor tätige Robert Keller dann auch Korrektur.<sup>147</sup> Wenn Brahms im Schreiben vom 24. Dezember seinem Entschluss, die *Symphonie* zu veröffentlichen, noch einmal zu widersprechen schien, so war dies sicher nur ein scherzhaftes Gedankenspiel, wie der Briefkontext nahelegt: „Und die *Symphonie* soll Ihnen ja vermacht, nicht verkauft werden.“<sup>148</sup> Am 5. Januar 1886 teilte er Simrock mit: „Die Orchesterstimmen von Röder sind immer noch nicht da, und übermorgen wollten wir probieren! [...] Die Orchester-Stimmen müssen Sie mir berechnen, da ich sie in Köln und weiter gebrauche.“<sup>149</sup> Am 18. Januar schrieb er dem Verleger, es sei „wohl überflüssig“, die Pflicht zum Kauf der gedruckten Stimmen und der Partitur gegenüber Dirigenten und Orchestern zu betonen, die das Werk schon vor der Veröffentlichung aufgeführt hätten, „denn diese 4te wird wohl immer so gut angeschafft wie die früheren. [...] Falls ich sie Richter für London leihen sollte, muß er sich zum Kauf verpflichten, er ist auch bereit, schon vor solcher Aufführung Ihnen Stimmen und Partitur zu bezahlen. Sonst müssen Sie sich schon darauf verlassen, daß die 4te so gut ist und geht wie die früheren.“<sup>150</sup> Dennoch erwähnte Brahms am 22. Februar: „In Dresden, Hannover und Breslau habe ich die Bedingung des nachträglichen Ankaufs genannt.“<sup>151</sup>

Nach der Aufführung in Hannover am 15. April 1886 kehrte Brahms nach Wien zurück und hatte nun bis zur Abreise Hans Richters nach London am 21. oder 22. April einige Tage Zeit, um Partitur und Stimmen endgültig als Stichvorlage für die Drucklegung vorzubereiten.<sup>152</sup> Bis zu diesem Zeitpunkt hatte er selbst die

<sup>140</sup> *Briefwechsel XI*, S. 102 f., dort auf den 29. September datiert (wohl gemäß Poststempel). Da Brahms plante, am 29. September aus Müritz nach Wien abzureisen (vgl. Anmerkung 30), dürfte er diesen Brief am 28. September geschrieben und am 29. zur Post gegeben haben.

<sup>141</sup> *Briefwechsel XI*, S. 105.

<sup>142</sup> Vgl. oben das Kapitel „Entstehungsgeschichte“, S. XVII.

<sup>143</sup> *Briefwechsel XI*, S. 107.

<sup>144</sup> Ebenda, S. 108 f.; siehe dazu auch oben S. XXI.

<sup>145</sup> 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 vom 4. August bis 4. November 1984 im Roemer- und Pelizaeus-Museum, Hildesheim], Mainz 1984, S. 81–90, hier S. 82; *Briefwechsel XI*, S. 116–118; *Johannes Brahms an Max Klinger*, gestiftet von Ernst Eggebrecht und Hans Schulz, Leipzig 1924, S. 5 f.

<sup>146</sup> *Briefwechsel XI*, S. 109 (f.).

<sup>147</sup> Siehe Kellers Brief an Brahms vom 23. Januar 1886 in: *Brahms-Keller Correspondence*, S. 86–88.

<sup>148</sup> *Briefwechsel XI*, S. (110–)111.

<sup>149</sup> Ebenda, S. 111 f.

<sup>150</sup> Ebenda, S. 112 f.

<sup>151</sup> Ebenda, S. 115.

<sup>152</sup> Hans Richter dirigierte am 20. April 1886 Beethovens *Missa solemnis* im Wiener Musikvereinsaal und reiste am 21. oder 22. April nach London ab, wie Brahms am 22. April Fritz Simrock berichtete: „Also, die berühmte *e moll*-Symphonie hat Richter mit nach London genommen“ (ebenda, S. 118 f.).

4. *Symphonie* bereits 19-mal dirigiert: 10-mal im Oktober/November 1885 und jeweils 3-mal im Februar, März und April 1886 (siehe oben). So brauchte er wohl nur noch wenige weitere Lesarten-Entscheidungen zu treffen. Bis zum 22. April übergab er die autographe Partitur und die teils abschriftlichen, teils in Vorabzügen gedruckten Stimmen an Richter, der sie mit nach London nahm, um das Werk am 10. Mai dort aufzuführen. Brahms verabredete mit Richter, dass dieser „pünktlich“<sup>153</sup> am 11. Mai Partitur und Stimmen an Franz Wüllner senden werde, der die *Symphonie* am 13. Juni in Köln im Rahmen des 63. Niederrheinischen Musikfestes dirigieren sollte. Zwischen dem 16. und 22. April informierte er Wüllner über diese Vereinbarung und fuhr fort:

„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!

Schließlich: Willst Du nicht, wenn P[artitur] und Stimmen kommen, letztere allsogleich genauer ansehen! Die Geigen sind gedruckt, alles aber gar viel verbraucht und auf alle Weise verschmiert! Neue Quartettstimmen kann Simrock Dir einfach abziehen lassen, er wird aber auch leicht die Bläser zum Fest stechen lassen können. Das überlege, wenn Du sie siehst und setze Dich dann mit Simrock in Verbindung. Nach dem Fest aber bitte ich, alles an ihn zu schicken (das Arrangement vielleicht, wenn Du es nicht mehr gebrauchst – den 12ten Mai).“<sup>154</sup>

Brahms setzte am 22. April auch Simrock ausführlich über die Vereinbarungen mit Richter und Wüllner in Kenntnis, schlug vor, für die Aufführung in Köln auch schon die Bläserstimmen stechen zu lassen, und berichtete weiter, Wüllner habe „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, recte sicherlich: „2-Klavier-Arrangement“] als Vorlage habe. Jetzt halten Sie sich aber an Wüllner und verschleppen die Sache nicht in so unverzeihlicher Weise immer noch weiter. Es ist ein Skandal: das Werk wird gedruckt, wenn seine Unsterblichkeit schon zu Ende ist.“<sup>155</sup> (Die letzten zwei zitierten Sätze waren natürlich wiederum ein Scherz.) Wüllner muss Brahms' Vorschlag wegen des Arrangements Folge geleistet haben, denn Brahms' Brief an Simrock vom 20. Mai ist zu entnehmen, dass der Komponist seine geplante Abreise nach Bern verschoben hatte, um die Korrektur des Arrangements für zwei Klaviere zu vier Händen zu lesen. Anschließend schrieb er am 23. Mai an Simrock: „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>156</sup> Am 2. Juni nannte er von Thun aus weitere Na-

men für die Zusendung von Belegexemplaren des Arrangements: „Möchten Sie nicht in meinem Namen an R.[obert] Fuchs die *Symphonie* für 2 Klaviere schicken? Bedenken Sie auch vielleicht den guten Schubring? Kirchner tun Sie wohl auch den Gefallen [...].“<sup>157</sup> Somit muss das Arrangement für zwei Klaviere zu vier Händen Ende Mai oder Anfang Juni erschienen sein und war demzufolge zur Zeit des Kölner Musikfestes öffentlich verfügbar.<sup>158</sup>

Kurz nach der Kölner Aufführung vom 13. Juni sandte Wüllner Partitur und Stimmen wunschgemäß an Simrock nach Berlin. Am 25. Juni schrieb Brahms mit Blick auf einige Lesartendetails an Simrock: „Ich bitte Herrn Keller, den 3ten Satz *Allegro*, nicht *Presto* heißen zu lassen; auch manche Verschiedenheiten zwischen Partitur und Stimmen bleiben. So steht in den Stimmen wohl bisweilen ein überflüssiges *espress.*, öfter – – (Balken) statt  $\frown$  in den Geigen, *dim.* statt  $\llcorner$  [recte sicherlich:  $\gg$ ] usw. Wenn Herr Keller mehr Geiger ist als ich, tut er mir einen Gefallen, wenn er mir nur hier und da bei Pizzikato-Akkorden klangvollere oder bequemere Griffe vorschlägt!“<sup>159</sup> Kalbecks entsprechender Kommentar suggeriert, der erste Satz des Briefes sei eine Anweisung an Keller im Hinblick auf dessen Arrangements der 4. *Symphonie* für ein Klavier zu zwei Händen sowie für zwei Klaviere zu acht Händen gewesen,<sup>160</sup> und tatsächlich enthielten die Erstdrucke der beiden Keller'schen Arrangements im 3. Satz die Tempoangabe *Allegro giocoso*. Doch ist wahrscheinlicher, dass Brahms in dem zitierten Brief eine Frage beantwortete, die Keller in einem verschollenen Schreiben (Brief oder Fragezettel) gestellt hatte. Offenbar hatte Keller gemerkt, dass in dem bereits Ende Mai oder Anfang Juni im Druck erschienenen Brahms'schen Arrangement für zwei Klaviere zu vier Händen die Tempoangabe *Presto giocoso* lautete, während die autographe Partitur-Stichvorlage *Allegro giocoso* forderte.<sup>161</sup> Ob Keller tatsächlich Vorschläge für Streichergriffe für die Orchesterfassung machte (zumal sein Hauptinstrument das Klavier war), ist nicht zu klären. Am 27. Juni schrieb Brahms erneut

<sup>153</sup> Siehe *Briefwechsel XV*, S. 131 (Einlage).

<sup>154</sup> Ebenda, S. 130 f. Zur Datierung des Schreibens: Brahms kehrte erst am 16. April 1886 nach Wien zurück, musste die Vereinbarung mit Richter treffen, ehe er an Wüllner schrieb, und berichtete Simrock am 22. April, dass er bereits an Wüllner geschrieben habe. Die abschließende Formulierung „wenn Du es nicht mehr gebrauchst“ bedeutete: sobald Partitur und Stimmen bei Dir eingetroffen sind.

<sup>155</sup> *Briefwechsel XI*, S. 118 f.

<sup>156</sup> Ebenda, S. 120.

<sup>157</sup> Ebenda, S. 121–123, hier 122.

<sup>158</sup> *BraWV* (S. 403 f.) folgt *Hofmann, Erstdrucke* (S. 209) und gibt lediglich „Mai 1886“ an. Als Beleg dafür wurde Brahms' Schreiben an Simrock vom 23. Mai [Poststempel] mit dem Bericht, dass er die Korrektur am gleichen Tage abgesandt habe (*Briefwechsel XI*, S. 120), genannt. Eine Verlagsanzeige des „soeben“ erschienenen vierhändigen Arrangements für zwei Klaviere erfolgte jedoch erst in *Signale*, Jg. 44, Nr. 40 (Juni 1886), S. 640.

<sup>159</sup> *Briefwechsel XI*, S. 124.

<sup>160</sup> Ebenda, Anmerkung 1.

<sup>161</sup> Vgl. Kritischer Bericht, Kapitel „Quellengeschichte und -bewertung“, S. 147.

an Simrock und teilte ihm die Präzisierung einer Lesart in der Kontrafagott-Partie des Finales mit; dieser Hinweis wurde indes von Simrock nicht korrekt weitergeleitet oder von Keller missverstanden.<sup>162</sup>

Am Samstag, dem 7. August 1886 teilte Robert Keller Brahms mit: „In den ersten Tagen nächster Woche erhalten Sie von mir die 1. Corr. Ihres op. 98 zur gef[älligen] Revision und ich wollte hierdurch nur anfragen, ob es nöthig ist, Ihnen das Manuscript mitzusenden oder nicht? Der Druck stimmt nach meiner Korrektur genau mit dem Manuscript, und deshalb sehe ich eigentlich die Uebersendung des letzteren für unnütz an, da Sie daraus nichts weiter ersehen könnten.“<sup>163</sup> Am 10. August schrieb er nochmals: „Die Partitur ist wohl nun in Ihren Händen. Sollten Sie hier u. da noch feine u. grobe Fehler finden, so bitte ich zu bedenken[,] daß dies die erste Corr. ist.“<sup>164</sup> „Partitur“ bedeutete in diesem Fall sicherlich die Korrekturfahne des Partiturdrukkes. Da Robert Keller zu jener Zeit seinen Sommeraufenthalt im schweizerischen Weesen am Wallensee (heute: Walensee) verbrachte, schlug er Brahms – offensichtlich im Gegenzug zu dessen Besuchsaufforderung – vor, ihn doch im preisgünstigeren Weesen zu besuchen und bei dieser Gelegenheit den Korrekturabzug persönlich zurückzugeben. Ob Brahms dieser Einladung Folge leistete, ist nicht bekannt. Zwischen Mitte August und dem Erscheinungstermin von Partitur und Stimmen im Oktober gab es für Keller bzw. Brahms Zeit genug, um eine zweite Korrektur zu lesen. Tatsächlich verweisen divergierende Lesarten des Partiturotographs und des Partitur-Erstdruckes einschließlich kompositorischer Änderungen eindeutig darauf, dass Brahms auch an der zweiten Korrekturphase beteiligt gewesen sein muss.<sup>165</sup> Im Schreiben vom 4. Oktober fragte er dann bei Simrock an: „Ist die Symphonie fertig, hat Joachim sie zum 15ten? Haben Sie das II. Klavier wohl auch an Kirchner geschickt? Sonst bitte noch darum.“<sup>166</sup> Offensichtlich erwartete er, dass Partitur und Stimmen entweder bereits erschienen seien oder in Kürze erscheinen würden; tatsächlich lagen sie etwa Mitte Oktober 1886 gedruckt vor.<sup>167</sup>

Am 18. Oktober schrieb Brahms an Simrock (offenbar als Antwort auf Simrocks nicht überlieferte Anfrage nach einem Arrangement für ein Klavier zu vier Händen): „Dürfte ich mir gelegentlich die zweiklavierige Partitur der 4ten Symphonie ausbitten, ich habe keine. [...] An den vierhändigen Auszug habe ich selbstverständlich gar nicht gedacht, wer wird das freiwillig!? Ich werde sehen, was sich machen läßt.“<sup>168</sup> Ein Klavierpartitur-Exemplar des Arrangements für zwei Klaviere zu vier Händen fehlte Brahms damals entweder, weil er seit der Veröffentlichung des Arrangements in der Schweiz weilt, möglicherweise aber auch, weil er sein Belegexemplar schon verschenkt hatte; in seinem Nachlass befindet sich zwar ein Exemplar der Klavierpartitur des Arrangements, doch keines der gedruckten separaten Stimme für Klavier II. Bereits am 22. April des Jahres hatte Brahms Simrock versprochen, das Arrangement für ein Klavier zu vier Händen selbst anzufertigen; im Oktober muss entweder Simrock Brahms in einem ver-

schollenen Brief an dieses Versprechen erinnert oder Brahms aus eigenem Antrieb halb ironisch geschrieben haben. Das von Brahms' Freunden „über alle Maßen gelobte“ und daraufhin von Brahms erbetene Arrangement für Klavier zu zwei Händen hatte Robert Keller angefertigt; es erschien etwa Anfang Oktober 1886 (Plattennummer 8699).<sup>169</sup> Kellers Arrangement für zwei Klaviere zu acht Händen wurde wohl kurz darauf im Herbst 1886 publiziert (Plattennummer 8704).<sup>170</sup>

Am 23. Oktober 1886 berichtete Brahms an Simrock: „[...] leider sitze ich beim vierhändigen Arrangement der Symphonie“, am 30. Oktober: „Montag denke ich die vierhändige Symphonie abzuschicken und bitte s. Z. um exemplarmäßigen Revisionsabzug, damit ich dann noch einmal probieren kann“, und kündigte am 2. November (Dienstag) an: „Das Kattermäng geht heute ab.“<sup>171</sup> So fertigte Brahms das Arrangement für ein Klavier zu vier Händen vermutlich in der Zeit zwischen dem 18. Oktober und dem 2. November an. Am 19. Dezember schickte er die Korrektur dieses Arrangements zurück an Simrock und schrieb dazu: „Es sind sehr viel und böse Fehler im 4händigen Arrangement. Herr Kel-

<sup>162</sup> *Briefwechsel XI*, S. 124 f.; vgl. Editionsbericht, 4. Satz, S. 189–191, Bemerkung zu T. 64<sup>3</sup>–65<sup>3</sup>, Kfg.

<sup>163</sup> *Brahms-Keller Correspondence*, S. 93.

<sup>164</sup> Ebenda, S. 94 (f.).

<sup>165</sup> Siehe beispielsweise Editionsbericht, 1. Satz, S. 159, Bemerkung zu T. 31<sup>2–4</sup>, Hrn. 2. Demgegenüber wurden Brahms' substanziale Eingriffe der 1. Korrekturphase von Keller mit roter Tinte in die autographe Partitur-Stichvorlage (Quelle A<sup>+</sup>) rückübertragen und dabei mit dem Kürzel *J. Br.* gekennzeichnet.

<sup>166</sup> *Briefwechsel XI*, S. 128. Joachim hatte die 4. *Symphonie* auf das Programm des ersten Philharmonischen Konzertes am 15. Oktober 1886 gesetzt und Brahms am 29. Juli nach Aufführungsmaterial gefragt, woraufhin Brahms ihm am 2. August versicherte: „Die Sinfonie ist jedenfalls zum Oktober längst erschienen“ (*Briefwechsel VI*, S. 227 f.).

<sup>167</sup> *Hofmann, Erstdrucke* (S. 209) nennt als Veröffentlichungstermin für die Partitur Oktober 1886 und für die Stimmen Januar 1886 (was jedoch nur für die Proben-Vorabzüge der Streicherstimmen gilt). *BraWV* (S. 403) gibt Oktober 1886 als Erscheinungstermin von Partitur und Stimmen an und modifiziert die Angabe von *Hofmann, Erstdrucke*, wobei Brahms' Briefe an Joachim vom 2. August (*Briefwechsel VI*, S. 228 f.) und an Simrock vom 4. Oktober (*Briefwechsel XI*, S. 128) als Belege genannt werden. Eine Verlagsanzeige der „soeben“ erschienenen Partitur und Orchesterstimmen zusammen mit Kellers Arrangement für Klavier zu zwei Händen und Brahms' bereits im Juni 1886 (siehe S. XXXI, Anmerkung 158) annonciertem vierhändigem Arrangement für zwei Klaviere erfolgte in *Signale*, Jg. 44, Nr. 55 (Oktober 1886), S. 880.

<sup>168</sup> *Briefwechsel XI*, S. 128–130, hier S. 129 f.

<sup>169</sup> Ebenda, S. 130. In Hofmeisters *Monatsbericht* ist dieses Arrangement zusammen mit der Erstausgabe von Partitur und Stimmen im Novemberheft vermerkt, das über die Neuerscheinungen des Vormonats berichtet: *Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen*, Leipzig [Friedrich Hofmeister] 1886, Nr. 11 (November), S. 404 und 414. Dies stimmt mit der in Anmerkung 167 erwähnten Verlagsanzeige überein.

<sup>170</sup> Simrocks *Thematisches Verzeichniss* von Brahms' Werken datiert dieses Arrangement auf 1886, und die Plattennummer der Erstausgabe deutet auf ein Erscheinungsdatum relativ bald nach Erscheinen von Kellers Arrangement für Klavier zu zwei Händen hin (*Thematisches Verzeichniss der bisher im Druck erschienenen Werke von Johannes Brahms*, Berlin [N. Simrock] 1887, S. 103).

<sup>171</sup> *Briefwechsel XI*, S. 130–132. „Kattermäng“ war eine scherzhafte Verballhornung der französischen Bezeichnung „à quatre mains“.

ler liest doch noch eine Korrektur? Es ist höchst nötig. [...] Die Korrektur geht mit diesem.“<sup>172</sup> Im Druck erschien das Arrangement für ein Klavier zu vier Händen Mitte Januar 1887.<sup>173</sup> Am 13. Januar schrieb Brahms deshalb an Simrock: „Vom vierhändigen (4te Symphonie) möchte ich wohl bitten, daß Sie Frau Schumann 2 Exemplare schickten.“<sup>174</sup> Somit schrieb Brahms die beiden zum Duettspiel bestimmten Arrangements für ein und zwei Klaviere selbst, was sicher zum Teil durch seine Erfahrungen mit den Arrangements der 3. *Symphonie* bedingt war.<sup>175</sup>

#### 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 benutzten 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 Zentralbibliothek Zürich, dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, der Wienbibliothek im Rathaus (vormals: Wiener Stadt- und Landesbibliothek), der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, dem Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck, der Bibliothek der Hofkapelle Meiningen und der British Library, London. Wertvolle Informationen stellte außerdem das Antiquariat J. A. Stargardt, Berlin, freundlicherweise zur Verfügung.

Die Arbeit wurde durch Zuerkennung eines Leverhulme-Emeritus-Fellowship in den Jahren 2005–2007 wesentlich gefördert, und ich danke den Trustees of the Leverhulme Trust für diese ehrenvolle Auszeichnung sowie für die damit verbundene finanzielle Unterstützung.

Für Hilfe bei der Lösung einzelner Probleme bin ich Professor Dr. Otto Biba (Wien), Dr. Urs Fischer (Zürich), Dr. Ingrid Fuchs (Wien), Sir John Eliot Gardiner (Ashmore), Dr. George Kennaway (Leeds), Oliver Kopf M. A. (Kiel), Professor Dr. Michael Musgrave (New York), Professor Dr. Wolfgang Sandberger (Lübeck),

William Waterhouse † (London), Philip Weller (Nottingham) und Dr. Bernd Wiechert (Mainz) sehr zu Dank verpflichtet. Anlässlich eines Besuches in Helsinki 2007 führte ich mit Kollegen der Sibelius-Gesamtausgabe (*Jean Sibelius Works*) an der Universität Helsinki aufschlussreiche Diskussionen über gravierende editorische Entscheidungen, wofür ich bestens danke. Katharina Loose M. A. (Kiel) und Dr. Jakob Hauschildt (Kiel) sei für ihr großes, problembewusstes Engagement bei den Korrekturarbeiten, Michael Zimmermann (Freiburg im Breisgau) für die bewährte Erstellung des Notentextes, Gabi Lamprecht (München) für ihr umsichtiges Text-Layout und Dr. Norbert Gertsch (München) für die wie immer kooperative und effektive Arbeit als Cheflektor ebenfalls herzlich gedankt.

Mein besonders herzlicher Dank gilt den 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 weitreichenden, fundierten und freigiebigen wissenschaftlichen Rat; sie waren jederzeit bereit, sich bei der Deutung von Quellenbefunden in aufschlussreichster Weise in die Probleme hineinzudenken und sie zu diskutieren. Mein guter Freund Dr. Michael Struck hat diese Edition in der Forschungsstelle betreut und ich danke ihm aufs Herzlichste: Die Zusammenarbeit mit ihm bereitete mir wie immer eine wirkungsvolle Bereicherung und große, existenzielle Freude: Sie hat den Wort- und Notentext weitgehend geprägt und optimiert und ist mir ein ständig inspirierendes Beispiel für tiefgreifendes Denken und Weisheit.

Gewidmet ist die vorliegende Edition meiner Frau, Professor Dr. Gillian Pascall, in aller Liebe, Verehrung und Dankbarkeit.

Nottingham und Bangor,  
im Frühling 2009

Robert Pascall

<sup>172</sup> Ebenda, S. 136.

<sup>173</sup> *BraWV* (S. 403) folgt *Hofmann, Erstdrucke* (S. 209) und gibt Januar 1887 an, wobei auf Brahms' Brief an Simrock vom 13. Januar mit seiner Bitte, Belegexemplare des Arrangements an Clara Schumann zu senden, verwiesen wird. Eine Verlagsanzeige als „soeben“ erschienen erfolgte in *Signale*, Jg. 45, Nr. 9 (Januar 1887), S. 144.

<sup>174</sup> *Briefwechsel XI*, S. (138–)140.

<sup>175</sup> Vgl. *JBG, Symphonie Nr. 3*, S. XXVIf.