

JOHANNES BRAHMS

NEUE AUSGABE SÄMTLICHER WERKE

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

SERIE IA
KLAVIER-BEARBEITUNGEN: ORCHESTERWERKE
BAND 2 SYMPHONIE NR. 3
ARRANGEMENTS FÜR EIN UND ZWEI KLAVIERE
ZU VIER HÄNDEN

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

JOHANNES BRAHMS

SYMPHONIE NR. 3

F-DUR OPUS 90

**ARRANGEMENT FÜR
ZWEI KLAVIERE ZU VIER HÄNDEN**

**ARRANGEMENT FÜR
EIN KLAVIER ZU VIER HÄNDEN**
(erstellt von Robert Keller, umgearbeitet vom Komponisten)

**HERAUSGEGEBEN VON
ROBERT PASCALL**

2013

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

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

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

Die Editionsarbeiten werden gefördert durch
die Union der deutschen Akademien der Wissenschaften,
vertreten durch die Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz,
aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung, Bonn,
und des Ministeriums für Bildung und Wissenschaft des Landes Schleswig-Holstein.
Darüber hinaus finanziert das Österreichische Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung
eine halbe Mitarbeiterstelle, die an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien angesiedelt ist.
Die Peter Klöckner-Stiftung sowie die Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung ermöglichten
die Erstellung einer Datenbank zur Brahms-Rezeption in vier deutschen Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts.

HN 6019 · ISMN 979-0-2018-6019-0

Printed in Germany

INHALT

	<i>Seite</i>
Vorwort	VII
Abkürzungen und Sigel	VIII
Einleitung	
Vorbemerkung	X
Das Arrangement für zwei Klaviere zu vier Händen: Entstehungsgeschichte	
und frühe Aufführungen	X
Publikation	XIII
Das Arrangement für ein Klavier zu vier Händen: Entstehungsgeschichte	
und Publikation	XVI
Charakteristika der Arrangements für zwei Klaviere zu vier Händen und	
für ein Klavier zu vier Händen	XIX
Danksagung	XXII
Zur Gestaltung des Notentextes	XXIII
Symphonie Nr. 3 F-Dur opus 90, Arrangement für zwei Klaviere zu vier Händen	
vom Komponisten	
Allegro con brio	1
Andante	25
Un poco Allegretto	36
Allegro	47
Symphonie Nr. 3 F-Dur opus 90, Arrangement für ein Klaviere zu vier Händen	
von Robert Keller, umgearbeitet vom Komponisten	
Allegro con brio	73
Andante	97
Poco Allegretto	109
Allegro	120
Kritischer Bericht	147
Verzeichnis der Abbildungen	200

VORWORT

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

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

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

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

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

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

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

DIE EDITIONSLEITUNG

ABKÜRZUNGEN UND SIGEL

A	Österreich.	GB-Lbl	London, The British Library.
A-Wgm	Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv, Bibliothek, Sammlungen.	Heuberger	Richard Heuberger: <i>Erinnerungen an Johannes Brahms. Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897</i> , hrsg. von Kurt Hofmann, Tutzing ² 1976.
Billroth-Brahms Briefwechsel	<i>Billroth und Brahms im Briefwechsel</i> , hrsg. von Otto Gottlieb-Billroth, Berlin und Wien 1935.	Hofmann, Chronologie	Renate und Kurt Hofmann: <i>Johannes Brahms als Pianist und Dirigent. Chronologie seines Wirkens als Interpret</i> , Tutzing 2006 (<i>Veröffentlichungen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien</i> , hrsg. von Otto Biba, Bd. 6).
Brahms-Keller Correspondence	<i>The Brahms-Keller Correspondence</i> , hrsg. von George S. Bozarth in Zusammenarbeit mit Wiltrud Martin, Lincoln und London 1996.	Hofmann, Erstdrucke	Kurt Hofmann: <i>Die Erstdrucke der Werke von Johannes Brahms. Bibliographie. Mit Wiedergabe von 209 Titelblättern</i> , Tutzing 1975 (<i>Musikbibliographische Arbeiten</i> , hrsg. von Rudolf Elvers, Bd. 2).
BraWV	Margit L. McCorkle: <i>Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis</i> , München 1984.	Hofmann, Zeittafel	Renate und Kurt Hofmann: <i>Johannes Brahms. Zeittafel zu Leben und Werk</i> , Tutzing 1983 (<i>Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation</i> , hrsg. von Franz Grasberger, seit 1983 von Günter Brosche, Bd. 8).
Briefwechsel I–XVI	Johannes Brahms, <i>Briefwechsel</i> , 16 Bde., Berlin (1906) 1907–1922 (Reprint Tutzing 1974).	Hofmeister, Monatsbericht 1884	<i>Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen für das Jahr 1884</i> , hrsg. von Friedrich Hofmeister, Leipzig 1884.
Briefwechsel II	Band II: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet[h] von Herzogenberg</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 2, Berlin ⁴ 1921.	JBG	<i>Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke</i> , bis 2011: hrsg. von der Johannes Brahms Gesamtausgabe e. V., Editionsleitung Kiel, in Verbindung mit der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, ab 2012: hrsg. vom Musikwissenschaftlichen Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel in Verbindung mit der Johannes Brahms Gesamtausgabe e. V. und der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, München 1996 ff.
Briefwechsel X	Band X: <i>Johannes Brahms. Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 2, Berlin 1917.	JBG, Arrangements 1./2. Symphonie	<i>Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie IA, Band 1: Symphonie Nr. 1 c-Moll opus 68, Symphonie Nr. 2 D-Dur opus 73, Arrangements für ein Klavier zu vier Händen</i> , hrsg. von Robert Pascall, München 2008.
Briefwechsel XI	Band XI: <i>Johannes Brahms. Briefe an Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 3, Berlin 1919.	JBG, Symphonie Nr. 3	<i>Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 3: Symphonie Nr. 3 F-Dur opus 90</i> , hrsg. von Robert Pascall, München 2005.
Briefwechsel XII	Band XII: <i>Johannes Brahms. Briefe an Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 4, Berlin 1919.	Kalbeck III/2	Max Kalbeck: <i>Johannes Brahms</i> , Bd. III, 2. Halbband, Berlin ² 1913 (Reprint Tutzing 1976).
Briefwechsel XIII	Band XIII: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Th. Wilhelm Engelmann</i> , hrsg. von Julius Röntgen, Berlin 1918.	von der Leyen	Rudolf von der Leyen: <i>Johannes Brahms als Mensch und Freund. Nach persönlichen Erinnerungen</i> , Düsseldorf und Leipzig 1905.
Briefwechsel (Neue Folge) XVII–XIX	<i>Johannes Brahms-Briefwechsel. Neue Folge</i> , hrsg. von Otto Biba und Kurt und Renate Hofmann, Bd. XVII–XIX, Tutzing 1991–1995.	Litzmann III	Berthold Litzmann: <i>Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen</i> , Bd. 3, Leipzig ⁴ 1920.
Briefwechsel (Neue Folge) XVII	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.		
D	Deutschland.		
D-KIjbg	Kiel, Johannes Brahms Gesamtausgabe, Forschungsstelle am Musikwissenschaftlichen Institut der Christian-Albrechts-Universität.		
D-KImi	Kiel, Musikwissenschaftliches Institut der Christian-Albrechts-Universität.		
D-LÜbi	Lübeck, Brahms-Institut an der Musikhochschule.		
GB	Großbritannien.		
GB-Cu	Cambridge, University Library.		

<i>Ruhbaum</i>	Antje Ruhbaum: <i>Elisabeth von Herzogenberg. Salon – Mäzenatentum – Musikförderung</i> , Kenzingen 2009 (<i>Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik</i> , Bd. 7).	<i>Struck, Werk-Übersetzung</i>	Michael Struck: <i>Werk-Übersetzung als Werk-Alternative? Johannes Brahms' Klavierbearbeitungen eigener Werke</i> , in: <i>Edition und Übersetzung. Zur wissenschaftlichen Dokumentation des interkulturellen Texttransfers. Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition, 8. bis 11. März 2000</i> , hrsg. von Bodo Plachta und Winfried Woesler (<i>Beihefte zu editio</i> , Bd. 18), Tübingen 2002, S. 447–464.
<i>Schumann-Brahms Briefe II</i>	<i>Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896</i> , hrsg. von Berthold Litzmann, Bd. 2, Leipzig 1927 (Reprint Hildesheim 1989).		
<i>Signale</i>	<i>Signale für die musikalische Welt.</i>		
<i>Simrock-Brahms Briefe</i>	<i>Johannes Brahms und Fritz Simrock – Weg einer Freundschaft. Briefe des Verlegers an den Komponisten</i> , hrsg. von Kurt Stephenson, Hamburg 1961.	<i>US</i> <i>US-Wc</i>	Vereinigte Staaten von Amerika. Washington (D. C.), The Library of Congress.

EINLEITUNG

Vorbemerkung

Der vorliegende Band der *Neuen Ausgabe sämtlicher Werke* von Johannes Brahms enthält zwei Arrangements der *Symphonie Nr. 3 F-Dur op. 90*. Während die Aufnahme des von Johannes Brahms kurz nach Abschluss der orchestralen Hauptfassung erstellten Arrangements für zwei Klaviere zu vier Händen keiner weiteren Begründung bedarf, ist die Situation beim Arrangement für ein Klavier zu vier Händen eine andere: Diese Klavierreduktion wurde zunächst von dem Berliner Musiker und Klavierlehrer Robert Keller erstellt, der für Brahms' Hauptverleger Fritz Simrock als Lektor und Arrangeur tätig war.¹ Brahms, der für seine ersten beiden Symphonien vierhändige Arrangements für ein Klavier geschrieben, zur 3. *Symphonie* dagegen das erwähnte zweiklavierige Arrangement zu vier Händen erstellt hatte, konnte sich mit Kellers Arrangement, das ihm Simrock zugeschickt hatte, nicht anfreunden und überarbeitete es in Abstimmung mit Keller und Simrock in allen vier Sätzen, wobei der 1. und 3. Satz besonders stark betroffen waren. Zwar sind die Quellen, die Kellers ursprüngliches Arrangement und Brahms' Überarbeitung dokumentieren könnten, nicht überliefert, doch geht aus Brahms' Korrespondenz mit Simrock und Keller die Dringlichkeit von Brahms' Überarbeitungswunsch und die Intensität seiner Änderungen eindeutig hervor, so dass man von einer Umarbeitung durch den Komponisten sprechen kann.

Üblicherweise berücksichtigt die *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* nur Brahms' eigene Klavierreduktionen, nicht aber die von fremden Bearbeitern stammenden Arrangements, Klavierauszüge und sonstigen Bearbeitungen, so bedeutsam diese auch für die Präsenz von Johannes Brahms' Kompositionen im Musikleben des 19. Jahrhunderts waren. Im Fall der 3. *Symphonie* wird das unter Kellers Namen publizierte Arrangement jedoch aufgenommen, weil es von Brahms nachweislich stark überarbeitet, das heißt in seinem Sinne umgestaltet wurde.

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

Die *Symphonie Nr. 3 F-Dur op. 90* komponierte Brahms in den Sommermonaten des Jahres 1883 in Wiesbaden. Die Entstehungsgeschichte des Werkes wurde in der 2005 erschienenen Partituredition der *Neuen Ausgabe sämtlicher Werke* bereits eingehend dargelegt.² Allen einschlägigen Angaben zufolge hatte Brahms das Werk bis Ende August 1883 zumindest gedanklich relativ vollständig fixiert und die Niederschrift der Orchesterpartitur bis spätestens Mitte Oktober abgeschlossen. Unmittelbar danach – also noch im Oktober und möglicherweise bis Anfang November – arrangierte er die *Symphonie* dann für zwei Klaviere zu vier Händen. Die autographe Orchesterpartitur hatte Brahms freilich schon am 9. Oktober oder relativ kurz danach seinem Wiener Ko-

pisten Franz Hlavacsek überlassen, der zur Vorbereitung der Aufführung zunächst die Streicherstimmen ausschreiben sollte.³ Da der Pianist und Komponist Ignaz Brüll, Brahms' Spielpartner bei der ersten Vorführung des zweiklavierigen Arrangements am 9. November, eine separate Stimme für die Partie von Klavier II benötigte (heute verschollen), für deren Anfertigung der Schreiber zumindest einige Tage brauchte, muss Brahms die Niederschrift des Arrangements in Klavierpartitur entsprechend früher – spätestens wohl etwa am 6. November – beendet haben.⁴

Keinerlei Beleg gibt es für die mehrfach geäußerte Vermutung, Brahms habe das Arrangement für zwei Klaviere zu vier Händen der mit ihm befreundeten Familie von Beckerath (Rüdesheim/Wiesbaden) bereits Anfang Oktober 1883 zukommen lassen.⁵ Der zeitliche Ab-

¹ Siehe *Brahms-Keller Correspondence*, S. XXV.

² *JBC*, *Symphonie Nr. 3*, Einleitung, S. XI–XVI.

³ Brahms' Eintrag in seinem Taschenkalender des Jahres 1883 vermerkt eine Begegnung mit Hlavacsek am 9. Oktober, doch muss dahingestellt bleiben, ob der Kopist an jenem Tag die Orchesterpartitur bereits erhielt oder Brahms die Abschrift lediglich mit ihm vereinbarte, das Manuskript also erst später übergab.

⁴ Das Arrangement der *Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68* für ein Klavier zu vier Händen hatte Brahms in knapp zwei Wochen komponiert, während er für das Arrangement der *Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 73* etwa einen Monat benötigte (mit Unterbrechung). Siehe *JBC*, *Arrangements 1./2. Symphonie*, S. XIII, XVI. Dass er bei den frühesten Aufführungen des zweiklavierigen Arrangements der 3. *Symphonie* mit Ignaz Brüll die Partie von Klavier I übernahm und dabei seine autographe Klavierpartitur verwendete, geht aus Richard Heuberger's Beschreibung der beiden Wiedergaben am 22. November 1883 hervor (siehe S. XI). Zu Brahms' und Brülls Vorführung der 3. *Symphonie* im zweiklavierigen Arrangement am 9. November 1883 siehe die folgenden Ausführungen.

⁵ Kurt Stephenson: *Johannes Brahms und die Familie von Beckerath. Mit unveröffentlichten Brahmsbriefen, Bildern und Skizzen von Willy von Beckerath*, hrsg. von der Brahms-Gesellschaft in Baden-Baden 1979. Überarbeitung und Ergänzungen von Ursula Jung, Hamburg 1999/2000, S. 32: „Brahms schickte aber schon Anfang Oktober 1883 von Wien aus den Beckeraths mit einem langen und erklärenden Brief einen vierhändigen Klavierauszug seiner neuen Symphonie.“ Es liegt auf der Hand, dass Ursula Jung in ihrer gegenüber Kurt Stephenson's Ausgabe von 1979 hinzugefügten Passage nicht nur Brahms' Brief an Rudolf von Beckerath von Anfang Oktober 1883 (ebenda, S. 30–32) im Hinblick auf Brahms' charakteristischen Scherz missdeutete, sondern auch Brahms' Schreiben vom 27. November 1883 (ebenda, S. 50). Denn irgendeine Übersendung der Manuskripte (autographe Klavierpartitur, handschriftliche Stimme von Klavier II) zum vierhändigen Arrangement für zwei Klaviere wird weder in Brahms' Korrespondenz mit der Familie von Beckerath noch in den Tagebucheinträgen Laura von Beckerath's erwähnt. Im Brief von Anfang Oktober 1883 wurden zwar „32 Seiten, die ich gestern Ihrer lieben Frau schrieb“, erwähnt, und tatsächlich besteht die autographe Klavierpartitur des zweiklavierigen Arrangements aus 32 Blättern, doch umfassen diese 63 beschriebene Seiten! So war Brahms' Erwähnung von „32 Seiten“ höchstwahrscheinlich nur ein Scherz, während der November-Brief offensichtlich kein Vorspiel des Arrangements für zwei Klaviere zu vier Händen betraf, sondern ein ganz informelles Klaviervorspiel durch Brahms allein. Die betreffende Angabe im *BraWV* (S. 370) entspricht bereits der späteren unzutreffenden Vermutung Jungs.

lauf der Arbeit an der orchestralen Hauptfassung sowie der Termin der ersten Wiedergabe des Arrangements am 9. November belegen klar, dass Brahms zunächst die orchestrale Hauptfassung und erst danach das Arrangement anfertigte. Weitere Indizien hierfür liefern einige Stellen im 1. und 4. Satz: Hier nahm Brahms in der autographen Orchesterpartitur diastematische Änderungen vor, deren Resultate in der autographen Klavierpartitur des zweiklavierigen Arrangements bereits reinschriftlich fixiert sind.⁶

Nachdem Brahms seine 1. und 2. *Symphonie* für ein Klavier zu vier Händen arrangiert hatte, lässt sich nur darüber spekulieren, warum er die 3. *Symphonie* demgegenüber für zwei Klaviere zu vier Händen arrangierte. Unstrittig ist immerhin, dass ein zweiklavieriges Arrangement mehr Möglichkeiten für eine diastematisch genauere Darstellung des Werkes bietet als ein Arrangement für ein Klavier zu vier Händen. So musste Brahms im zweiklavierigen Satz – beispielsweise bei Begleitfiguren – weniger Änderungen vornehmen.

Ähnlich wie schon bei der 2. *Symphonie* (die damals jedoch im vierhändigen Arrangement für ein Klavier erklungen war) machte er die 3. *Symphonie* wie später auch die 4. *Symphonie* vor der Uraufführung der jeweiligen orchestralen Hauptfassung einem Kreis von Freunden und Kollegen im Arrangement für zwei Klaviere zu vier Händen bekannt. Im Falle der 3. *Symphonie* fand die Uraufführung des zweiklavierigen Arrangements am Abend des 9. November 1883 in Friedrich Ehrbars Klaviersalon in Wien statt. Tags zuvor hatte Brahms Theodor Billroth zu jener Wiedergabe eingeladen: „Morgen, Freitag, abend, 7 Uhr, komme ich mit Brüll bei Ehrbar zusammen. ½8 Uhr könnten wir dann auch einen Zuhörer vertragen – falls Du etwa sehr freundlich und bescheiden gestimmt sein solltest!“⁷ Wer zu den Zuhörern der Aufführung zählte, ist nicht eindeutig zu ermitteln. Hans Richter konnte dieser ersten Vorführung nicht beiwohnen, da er noch nicht von seiner Englandreise zurückgekehrt war.⁸

Am Dienstag, dem 20. November 1883 schrieb Brahms abermals an Billroth: „Donnerstag, 7 Uhr, sind Brüll und ich wieder versammelt zu löblichem Tun. Nur weil Hanslick ausdrücklich sich eingeladen hat, melde ich es auch Dir – dem die Geschichte gewiß nicht mehr genug Novität ist!“⁹ Über dieses Vorspiel berichtete Richard Heuberger ausführlich:

„22. November. Abends 7 Uhr war ich durch Brahms und Ehrbar in den kleinen Klaviersalon Ehrbar geladen worden, wo Brahms einer Anzahl von Freunden und Bekannten seine neue dritte Symphonie auf zwei Klavieren mit Ignaz Brüll vorführte. Unter anderen waren Hans Richter und Frau; Eduard Hanslick und Frau; Pohl, Gänsbacher, Robert Fuchs, Dr. Standhartner und Kalbeck anwesend. Fast zuletzt kam Brahms und sagte: „Nun, jetzt wollen wir einmal ein Richterkonzert veranstalten.“ Die kleine Aufführung war nämlich hauptsächlich deswegen veranstaltet worden, um Richter genauer mit dem Werk bekannt zu machen. Ich blätterte Brahms beim Spielen um, er spielte prachtvoll, kühn und brummte seiner Gewohnheit gemäß immer dabei mit. Es war dies kein eigentliches Singen, eher ein Grunzen. Er

spielte aus dem Manuskript, das auf bläulichem, dickem Papier geschrieben war, die Noten ziemlich klein und schwer leserlich. Ich hatte mit dem Umwenden meine liebe Not. Auf Verlangen wurde das Werk noch einmal gespielt. In einer Pause sprach ich mit Hanslick. Aus seinen Äußerungen war zu entnehmen, daß ihm die Novität nicht besonders gefiel, aber schon gar nicht die erste Symphonie, die ich im Gespräch als meinen Liebling bezeichnete. Das neue Werk hatte mich sogleich gefangen, vor allem der gigantische Schlußsatz mit seinen gewaltigen ersten Partien und seinem weichen Ausklingen.

Nachdem sich ein Teil der Zuhörer verlaufen hatte, fand im selben Haus, in Ehrbars Wohnung ein Symposium statt. Es war ungemein lustig. Richter stand beim Champagner auf und sprach: „Erlauben Sie, Meister Brahms, daß ich Sie mit den Worten eines anderen Meisters begrüße: Eine Meisterweise ist gelungen, von Meister Brahms gedichtet und gesungen. Meister Brahms[?] ›Eroica‹, sie lebe!“¹⁰

Wenn Heuberger hier von Eduard Hanslicks damaliger Zurückhaltung gegenüber der 3. *Symphonie* berichtete, sollte diese lediglich als Reaktion auf einen ersten Eindruck des neuen Werkes bewertet werden. Denn in seiner Rezension zur Wiener Uraufführung der Orchesterfassung urteilte Hanslick bei einem Vergleich der nunmehr drei vorliegenden Brahms'schen Symphonien: „[...] als künstlerisch vollkommenste erscheint mir die Dritte.“¹¹ und bestätigte dieses Urteil später in seiner Rezension der Wiener Erstaufführung der 4. *Symphonie*: „Individuelle Vorliebe mag sich mehr der einen oder andern von Brahms' Symphonien zuwenden; unser spezieller Liebling ist die dritte.“¹² Am Freitag, dem 30. November 1883 spielten Brahms und Brüll das Arrangement der 3. *Symphonie* nochmals bei Ehrbar, wie aus Brahms' Rohrpostkarte an Billroth vom gleichen Tage hervorgeht: „Wenn Brüll nicht widerspricht, sind wir um 7 Uhr bei Ehrbar. Es wäre hübsch, wenn wir hernach zusammenbleiben könnten?!“ In einer Anmerkung zu diesem Schreiben bemerkte der Herausgeber Otto

⁶ Vgl. Quellengeschichte und -bewertung, S. 153, zweiter Absatz mit Anmerkung 23.

⁷ Billroth-Brahms Briefwechsel, S. 356.

⁸ Christopher Fifield: *True artist and true friend. A biography of Hans Richter*, Oxford 1993, S. 202 f.

⁹ Billroth-Brahms Briefwechsel, S. 356. Somit liegt die Vermutung nahe, dass außer Billroth auch Hanslick bereits der Uraufführung des Arrangements am 9. November beigewohnt hatte.

¹⁰ Heuberger, S. 24. Brahms hatte Hans Richter das Werk bereits am 21. November privat am Klavier vorgespielt, wie Heuberger berichtete (ebenda, S. 22, 132). In seinem Zitat übernahm und modifizierte Richter eine Textpassage aus dem 3. Akt von Richard Wagners Musikdrama *Die Meistersinger von Nürnberg*, mit der Hans Sachs das Preislied Walther von Stolzing begrüßt und ihm einen Namen gibt: „Eine Meisterweise ist gelungen, / von Junker Walther gedichtet und gesungen; / [...] Daß die Weise Kraft behalte zum Leben, / will ich nur gleich den Namen ihr geben: – / ‚die selige Morgentraumdeut-Weise‘ / sei sie genannt zu des Meisters Preise.“ Siehe Richard Wagner: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 7, Leipzig² 1888, S. 255.

¹¹ Eduard Hanslick: *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre, 1870–1885*, Berlin² 1886, S. 361–366, hier S. 365.

¹² Ders.: *Aus dem Tagebuche eines Musikers (Der „Modernen Oper“ VI. Theil)*, Berlin² 1892, S. 203–206, hier S. 204.

Gottlieb-Billroth: „Die Sinfonie sollte nun – zwei Tage vor dem Konzert – schließlich noch einmal auf dem Klavier durchgespielt werden, vielleicht auch als letzte Information für Richter; denn Brahms war mit den Proben diesmal unzufrieden.“¹³

Die Uraufführung der Symphonie in ihrer orchestralen Hauptfassung fand am Sonntag, dem 2. Dezember 1883 im Rahmen des 2. Philharmonischen (Abonnement-)Konzertes im Großen Saal der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien statt; Hans Richter dirigierte Mitglieder des k. k. Hofopern-Orchesters. Nach der Uraufführung erklang das Werk vor der Drucklegung und Veröffentlichung (April und Mai 1884) noch vierzehnmal in Deutschland, den Niederlanden und Ungarn.¹⁴ Am 21. Dezember 1883 stellte Brahms in seinem Schreiben an Theodor Wilhelm Engelmann in Aussicht, nach der für den 16. Januar 1884 geplanten Wiesbadener Aufführung (die schließlich jedoch erst am 18. Januar stattfand) ab dem 20. Januar einen Besuch in Utrecht zu machen: „In der frohen Aussicht *la moglie* zu sehen nehme ich die S.[ymphonie] auch für 2 Cl.[aviere] mit, was natürlich viel schöner ist!“¹⁵ Zwar kam dieser Besuch nicht zustande, wie Engelmanns Brief an Brahms vom 11. Februar 1884 zu entnehmen ist,¹⁶ doch zeigten Brahms’ Planung und seine Neckerei, wie interessiert er auch an privaten Aufführungen des Symphonie-Arrangements war und wie hoch er dieses als künstlerische Leistung einschätzte.

Nachdem Clara Schumann in ihrem Brief vom 5. Dezember 1883 den Wunsch geäußert hatte, Brahms’ Arrangement der 3. *Symphonie* für zwei Klaviere zu vier Händen zu erhalten, ehe sie das Werk erstmals mit Orchester hörte,¹⁷ hatte Brahms ihr, wie ihre Tagebucheinträge zeigen, zwar die autographe Klavierpartitur geschickt, nicht jedoch die separate Stimme von Klavier II. So hatte sie die Symphonie, wie sie in ihrem Tagebuch bedauerte, nicht zu ihrer vollen Zufriedenheit kennenlernen können, als sie am 18. Januar 1884 der Aufführung in Wiesbaden beiwohnte: „Leider kannte ich sie ja nicht vorher.“¹⁸ Erst anlässlich der Begegnung in Wiesbaden gab Brahms ihr die separate Stimme von Klavier II offenbar mit nach Frankfurt, da es in ihrem Tagebuch weiter heißt: „Am 29. [Januar] kam ich endlich dazu, mit Elise [Clara Schumanns Tochter] Johannes’ 3. Symphonie für zwei Klaviere zu probieren [...]. Es war grausam von Brahms, daß er mir früher das Arrangement nur halb sandte; hätte ich die Symphonie damals so kennen gelernt, welch’ andern Genuß hätte ich von der Aufführung gehabt.“¹⁹ Acht Tage später heißt es: „Den 6. Februar. Scholz, Konings, Héritte Abends, um ihnen Brahms’ Symphonie vorzuspielen. Sie waren sehr befriedigt, ich aber feiere Wonnestunden in diesem Werk. Endlich schickte ich es Tags darauf an Herzogenbergs, trennte mich mit schwerem Herzen davon.“²⁰ In ihrem Begleitbrief vom 7. Februar 1884 an Elisabeth von Herzogenberg erklärte sie, sie habe „edle Stellen“ im Partiturautograph des Arrangements „mit Rotstift (!!!)“ markiert, „weil ich so gern möchte[,] Sie dächten dann in Ihrer Wonne an mich.“²¹ Am 11. Februar berichtete sie Brahms: „Ich

habe so glückliche Stunden in Deiner wunderbaren Schöpfung gefeiert (sie viele Male mit Elise gespielt)“, und ging im Folgenden auf die einzelnen Sätze unter der programmatischen Idee „von dem geheimnisvollen Zauber des Waldlebens“ ein.²²

Elisabeth von Herzogenberg bestätigte in ihrem Schreiben vom 9. Februar an Clara Schumann den Empfang des Arrangements in Leipzig: „Der Clavierauszug, den wir mit großer Sehnsucht erwartet hatten, kam gerade noch zurecht, damit Brahms, woran ihm lag, ihn durchspielen konnte, wobei ich Glückliche das zweite Gottlob so leichte Clavier übernehmen durfte; leider muß das Manuskript morgen schon zu Simrock weiter wandern ... [...] wo Sie Ihre rothen Ausrufungszeichen hingesetzt, da waren auch schon meine unsichtbaren.“²³ Am 11. Februar sandte Elisabeth von Herzogenberg die autographe Klavierpartitur dann an Fritz Simrock nach Berlin, worüber sie Brahms noch am gleichen Tage brieflich informierte.²⁴

Nachdem das zweiklavierige Arrangement Ende März oder Anfang April 1884 veröffentlicht worden war, führte Brahms es während seiner vierten italienischen Reise erneut auf, als er es mit seinem Reisebegleiter Rudolf von der Leyen am 24. und 25. Mai in der Villa Carlotta bei Cadenabbia am Comer See dem Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen und seiner Gattin Freifrau von Heldburg vorspielte. Rudolf von der Leyen berichtete:

¹³ Billroth-Brahms Briefwechsel, S. 357.

¹⁴ Zu Einzelheiten dieser Aufführungen siehe JBG, *Symphonie Nr. 3*, S. XVII f. Eine dort (ebenda, S. XVII mit Anmerkung 61) aufgrund des Nachweises in Hofmann, *Zeittafel* (S. 180) genannte Düsseldorfer Aufführung unter Brahms’ Leitung am 14. Februar 1884 fand gemäß neuesten Forschungsergebnissen nicht statt und ist daher aus der Aufführungsliste zu tilgen. Zum aktuellen Wissensstand hinsichtlich der von Brahms bei jenem Konzert gespielten bzw. dirigierten Werke (*Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur op. 83*, *Gesang der Parzen op. 89*, *Akademische Festouvertüre op. 80*) siehe Hofmann, *Chronologie*, S. 234 f.

¹⁵ Briefwechsel XIII, S. 113. Engelmanns Ehefrau („*la moglie*“) war die Pianistin Emma Engelmann, geb. Brandes.

¹⁶ Ebenda, S. 113 f. Auf Anregung von Prinzessin Marie von Ardeck-Hannau leitete Brahms am 22. Januar 1884 noch eine zweite Aufführung der Symphonie in Wiesbaden, was wohl dazu beitrug, dass der Plan eines Besuchs in Utrecht scheiterte. Siehe Kalbeck III/2, S. 417.

¹⁷ Schumann-Brahms Briefe II, S. 271.

¹⁸ Litzmann III, S. 447.

¹⁹ Ebenda, S. 448.

²⁰ Ebenda, S. 448 f.

²¹ Ruhbaum, S. 235. Das Briefmanuskript befindet sich im Robert-Schumann-Haus Zwickau. Zu den von Clara Schumann zu Beginn der autographen Klavierpartitur des zweiklavierigen Arrangements eingetragenen Rotstift-!!! siehe z. B. Frontispiz, obere Abbildung; vgl. Anmerkung 23.

²² Schumann-Brahms-Briefe II, S. 273 f.; Litzmann III, S. 449; vgl. JBG, 3. *Symphonie*, S. XVIII.

²³ Litzmann III, S. 450 (f.). Vgl. Ruhbaum, S. 235, dort jedoch mit falscher Jahreszahl „1883“. Zu Einzelheiten über Clara Schumanns Rotstiftbemerkungen siehe Quellenbeschreibung, S. 151. Brahms weilte zu jener Zeit noch in Leipzig, wo er die 3. *Symphonie* am 7. Februar 1884 im 16. Gewandhauskonzert als Leipziger Erstaufführung dirigierte hatte.

²⁴ Briefwechsel II, S. 20 f.

„Wir haben die Symphonie mehrmals hinter einander gespielt und zu viel Freude hatte ich zu sehen, daß er [Brahms] mit mir zufrieden war.“²⁵ Weitere Aufführungen des Arrangements, bei denen Brahms mitgespielt haben könnte, sind nicht belegt.²⁶

Publikation

Brahms' Brief vom 23. Oktober 1883 ist zu entnehmen, dass sein Verleger Fritz Simrock sich kurz zuvor bei ihm brieflich nach der Veröffentlichung der 3. *Symphonie* erkundigt haben und Brahms damit in gewisser Weise unter Druck zu setzen versucht haben muss. In jenem (verschollenen) Schreiben dürfte Simrock auch die große Nachfrage nach dem Werk – unter anderem aus England – erwähnt haben, da Brahms dies in seinem Antwortbrief scherzhaft erwähnte, zugleich aber seine Publikationspläne ernsthaft erörterte: „Im Ernst denke ich – obgleich ich nicht mehr hoffe, daß sie dadurch besser wird – die Symphonie den Winter für mich zu behalten und etwa zum Frühling, wenn überhaupt, zu Röder in Kost und Logis zu geben.“²⁷ Damit war natürlich primär die Orchesterfassung gemeint. Mit seinem Schreiben vom 10. Dezember 1883 reagierte Brahms dann offensichtlich auf Simrocks vorangehenden Vorschlag, das Klavierarrangement rasch drucken zu lassen: „Warum soll ich mit dem Klavierauszug eilen? Einstweilen sind so

hübsche Beschreibungen von der Symphonie da, daß ich mir nur durch die Herausgabe schadete! Und überhaupt warum? Der Gutmannsche Brief schafft mir genug Kredit bei Juden und Christen.“²⁸

Vom 24. bis zum 30. Januar 1884 hielt sich Brahms im Hause der Familie Simrock in Berlin auf. Bei dieser Gelegenheit müssen Komponist und Verleger die Veröffentlichung der Symphonie weiter mündlich erörtert und Vereinbarungen über die Drucklegungstermine des Arrangements sowie der Partitur und der Orchesterstimmen getroffen haben, wie aus Simrocks Brief von 1. Februar an Brahms hervorgeht: „[...] zunächst freue ich mich, die Symphonie zu stechen. Wenn Sie in Leipzig sind, erinnere ich noch einmal daran, daß Sie mir durch Herzogenberg das zweiklavierige Arrangement – nach der Aufführung – zusenden lassen. Ihre Freunde sollen bald ein gestochenes Exemplar dagegen empfangen. Das Übrige – Partitur und Stimmen – schicken Sie mir dann nach Beendigung Ihrer Tournee – nicht wahr?“²⁹ In seinem Antwortbrief aus Leipzig vom 9. Februar 1884 versicherte Brahms dem Verleger, dass Elisabeth von Herzogenberg diesem das von Clara Schumann aus Frankfurt nach Leipzig gesandte, zum Zeitpunkt des Schreibens aber noch nicht eingetroffene Arrangement so bald wie möglich nach Berlin schicken werde. Da dem Komponisten keine Zeit mehr geblieben war, das Manuskript (autographe Klavierpartitur) vor dem Stich noch einmal zu revidieren, meldete er an Simrock zugleich Korrekturen für die Tempobezeichnungen des 1. und 2. Satzes

²⁵ von der Leyen, S. 54f. Hofmann, *Chronologie* (S. 240) gibt für die Aufführungen an beiden Tagen jeweils an: „zweimal hintereinander“ gemäß den tagebuchartigen handschriftlichen Aufzeichnungen von Freifrau Helene von Heldburg (Thüringisches Staatsarchiv Meiningen: Hausarchiv Nr. 340). Diese hatte den Aufführungen der 3. *Symphonie* durch die Meininger Hofkapelle am 3. Februar 1884 beigewohnt (*Briefwechsel [Neue Folge] XVII*, S. 147) und im folgenden April dreimal bei privaten Vorspielen des Arrangements für zwei Klaviere zu vier Händen durch Prinzessin Marie Elisabeth und eine Freundin zuhören können (ebenda, S. 47). Aus ihrem Brief vom 25. April 1884, in dem sie den Komponisten für die zweite Maihälfte nach Cadenabbia einlud, geht klar hervor, dass die Symphonie bereits zu einem ihrer Lieblingswerke geworden war, denn sie bezeichnete sie als „Ihre aller schönste, allerseligmachendste Dritte“ (ebenda, S. 46–48, hier S. 47). Die genannten Aufführungen des zweiklavierigen Arrangements durch Brahms und Rudolf von der Leyen am 24. und 25. Mai 1884 klangen in der Korrespondenz des Komponisten mit Freifrau von Heldburg dauerhaft nach: Brahms erwähnte sie, als er sich am 21. Mai 1890 für eine Einladung bedankte, während Freifrau von Heldburg sich selbst und Brahms in ihrem Brief vom 13. Januar 1897 daran erinnerte: „Aber das Erinnern war ganz schön: [...] an Ihr und v. d. Leyen's Spiel auf der Villa, wo die Nachtigallen immer in den zweiten Satz hineinflöteten – wissen Sie noch?“ (ebenda, S. 101, 147).

²⁶ Die von Richard Specht erwähnten „vierhändige[n] Wiedergabe[n]“ der Symphonie betrafen wohl das Arrangement für ein Klavier zu vier Händen. Siehe unten S. XIX.

²⁷ *Briefwechsel XI*, S. 34.

²⁸ Ebenda, S. 43. Hier spielte Brahms auf einen an ihn gerichteten öffentlichen Brief des Wiener Musikalienhändlers, Konzertagenten und Verlegers Albert Gutmann an, in dem dieser ihm 10.000 Gulden Honorar für die 3. *Symphonie* angeboten hatte. Anders als von Max Kalbeck in seiner Fußnote (ebenda, S. 42, Anmerkung 1) irrtümlich angegeben, erschienen Gutmanns offener Brief und Kalbecks eigene Rezen-

sion der 3. *Symphonie* nicht in der *Wiener Allgemeinen Zeitung*, an der Kalbeck 1880–1882 gearbeitet hatte, sondern in der Wiener Tageszeitung *Die Presse*, zu der er 1883 übergewechselt war (*Die Presse*, Jg. 36, Nr. 334 [5. Dezember 1883], S. 1f. [Kalbecks Rezension], S. 11 [Gutmanns Brief]). Für diese Entdeckung sei Michael Struck herzlich gedankt.

Da in der Brahms-Literatur verschiedentlich auf Gutmanns öffentlich gemachtes Schreiben hingewiesen und dabei üblicherweise Kalbecks Fehlangabe übernommen wurde, sei hier zur Korrektur und Ergänzung der Ausführungen in *JBG, Symphonie Nr. 3* (S. XXIV, linke Spalte, Zeilen 7f.) der Wortlaut des Berichtes aus der *Presse* mitgeteilt:

„Johannes Brahms hat heute von dem k. k. Musikverleger Herrn Albert J. Gutmann folgenden Brief erhalten:

„Hochverehrter Meister! Noch unter dem mächtigen Eindrucke stehend, den Ihre dritte Symphonie bei mir hervorrief, glaube ich meiner aufrichtigen Begeisterung für das Werk nicht besser Ausdruck verleihen zu können, als indem ich mich in meiner Eigenschaft als Verleger um dasselbe bewerbe und mir erlaube, Ihnen zehntausend Gulden dafür zu bieten. Es wäre ein Act der Dankbarkeit, verehrter Meister, von Ihnen gegen Wien, jener Stätte, der Sie – gleich unseren klassischen Tonheroen, die hier weilten – unleugbar doch die größte Anregung zum Schaffen verdanken, wenn Sie auch einmal ein Meisterwerk nicht bloß geistig an uns vorüberziehen, sondern auch stofflich hier fixiren ließen. Insbesondere aber möchte ich durch meinen Antrag vor aller Welt bekundet wissen, daß es auf den lichten Höhen der Kunst keine Parteigänger gibt! Mit der Bitte, mich gefälligst recht bald durch Ihre Zusage zu erfreuen, zeichne [ich] mit wahrhaftester Verehrung Ihr ergebenster

Wien, den 4. December 1883. Albert J. Gutmann.“

²⁹ *Simrock-Brahms Briefe*, S. (189–)190.

und sprach in humorvoll verklausulierter Weise die Frage des Symphonie-Honorars an.³⁰ Noch am gleichen Tage traf die von Clara Schumann geschickte autographe Klavierpartitur samt separatem Stimmenmanuskript in Leipzig ein, so dass Brahms das Arrangement vor seiner Abreise nach Köln doch noch mit Elisabeth von Herzogenberg (am zweiten Klavier) spielen konnte.³¹ Diese berichtete Clara Schumann brieflich sofort darüber und schickte die Klavierpartitur am 11. Februar an Simrock, wie sie Brahms am gleichen Tage mitteilte.³²

Am 14. Februar schlug Brahms Simrock vor, das Arrangement in Klavierpartitur und separater Stimme für Klavier II erscheinen zu lassen: „Es liegt nahe und würde wohl dem Publikum sehr angenehm sein, wenn Sie das Zweiklavier-Arrangement in Partitur herausgäben und außerdem das zweite Klavier einzeln!? [...]. 2 Partituren zu kaufen ist schwierig, und diesmal wie gesagt, ist es unnötig, weil das zweite Klavier sehr einfach ist.“³³ Am 17. Februar bot er Simrock als entsprechende zusätzliche Stichvorlage die handschriftliche separate Stimme für Klavier II an, die Elisabeth von Herzogenberg noch bei sich hatte,³⁴ bat den Verleger am 19. Februar indes, die Herausgabe des Arrangements nicht zu „übereilen“ und „wegen des zweiten Klaviers einzeln“ zu überlegen; außerdem bestätigte er nun seine bereits in Berlin mit Simrock besprochene Absicht, dem Verleger, „vermutlich von Pesth aus“, am Ende seiner Tournee zur Erprobung und Propagierung des neuen Werkes Partitur und Stimmen der orchestralen Hauptfassung zur Drucklegung zu liefern.³⁵ Simrock seinerseits ging am 18. Februar zustimmend auf Brahms' Vorschlag ein, eine separate Stimme für Klavier II drucken zu lassen: „Natürlich mache ich's, wie Sie wünschen und gebe zweites Piano extra; gestochen wird's, sobald die *Partitur*-Ausgabe gestochen ist und erste Korrektur gemacht ist, aus *dieser*: ist leichter für die Stecher. Erste Korrektur erhielt ich eben – geht gleich zu Keller.“³⁶ Aus der Nachricht, dass die erste Korrektur der Klavierpartitur gerade angekommen sei, ist abzuleiten, dass deren Notentext von der Leipziger Firma C. G. Röder innerhalb verhältnismäßig weniger Tage gestochen worden war: Die Stichvorlage kam am 11. oder 12. Februar in Berlin bei Simrock an und wurde offenbar rasch von Robert Keller für die Drucklegung vorbereitet. Simrock erhielt die 1. Korrektur etwa eine Woche später von Röder aus Leipzig wieder zurück. Dass Simrocks Plan, die separate Stimme für Klavier II nach der „erste[n] Korrektur“ der gestochenen Klavierpartitur stechen zu lassen, tatsächlich realisiert wurde, ist zwar anzunehmen, doch erscheint es aufgrund einiger Lesarten-Indizien auch denkbar, dass die Stimme letztlich ganz oder teilweise aus der autographen Klavierpartitur (oder sogar aus der beim Ehepaar von Herzogenberg befindlichen separaten handschriftlichen Stimme) gestochen worden sein könnte. Am 6. März berichtete Brahms aus Dresden an Simrock: „Den 16ten aber reise ich nach Wien – Hurra! Allerdings wäre es mir lieb, wenn die Revision bis dahin Zeit hätte!“³⁷ und meldete am 12./13. März aus Frankfurt am Main: „Das viel besprochene Exemplar des Arrangements ist auch hierher nicht gekommen. Mir

ist das schon recht, und ich kriege es jetzt in Wien? Es soll auch schnell besorgt werden.“³⁸

Wie mit Simrock vereinbart, las Brahms die Stichkorrektur des Arrangements für zwei Klaviere offenbar, nachdem er am 16. März zurück nach Wien gefahren war. Die Veröffentlichung dieser Ausgabe erfolgte dann Ende März oder Anfang April 1884.³⁹ Am 10. April teilte Brahms dem Verleger mit, er habe noch keinen Druck des Arrangements erhalten, bat zugleich um die Übersendung von Exemplaren an Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg, Julius Grosser und Rudolf von Beckerrath, fragte, ob das Arrangement auch an Theodor und Emma Engelmann geschickt werden solle, und kündigte an, er werde Eduard Hanslick ein Exemplar geben, „wenn er es will, und wenn ich sie erst habe.“⁴⁰

Im Falle der 2. *Symphonie* hatte Fritz Simrock erfolgreich dafür plädiert, das Arrangement für ein Klavier zu vier Händen schon zur Aufführung der Orchesterfassung am 10. Juni 1878 im Rahmen des 55. Niederrheinischen Musikfestes in Düsseldorf zu veröffentlichen.⁴¹ Das Arrangement der 3. *Symphonie* für zwei Klaviere zu vier Händen kam dagegen schon etwa zwei Monate vor der Aufführung der orchestralen Hauptfassung am 2. Juni 1884 beim 61. Niederrheinischen Musikfest in Düsseldorf auf den Markt.

Orchesterpartitur und -stimmen der 3. *Symphonie* erschienen dagegen erst in der zweiten Maihälfte 1884 im Druck; sie waren – vor allem wegen des großen Zeitdrucks während der Phasen von Stich und Korrektur – so fehlerhaft, dass Robert Keller sofort mit nachträglichen Korrekturarbeiten begann.⁴² Als deren erstes Zeichen schickte er Anfang Juni 1884 an Brahms einen abgeris-

³⁰ *Briefwechsel XI*, S. 46–48, hier S. 46f. Siehe auch Quellengeschichte und -bewertung, S. 154; Editionsbericht, 1. und 2. Satz, S. 160 und 171, jeweils Bemerkung zur Satzbezeichnung. Elisabeth von Herzogenberg teilte Näheres über ihr Spiel des zweiklavierigen Arrangements mit Brahms im Brief an Clara Schumann vom 9. Februar 1884 mit (*Litzmann III*, S. 450 f.; vgl. im vorliegenden Band oben S. XII mit Anmerkung 23).

³¹ Vgl. oben S. XII sowie *Hofmann, Zeittafel*, S. 180.

³² *Litzmann III*, S. 450 (siehe dazu im vorliegenden Band oben S. XII); *Briefwechsel II*, S. 20f. Dass Elisabeth von Herzogenberg die separate Stimme für Klavier II bei sich behielt, erwähnte Brahms in seinem Brief an Simrock vom 17. Februar 1884 (*Briefwechsel XI*, S. 48).

³³ *Briefwechsel XI*, S. 49f.; J. A. Stargardt: *Autographen aus allen Gebieten. Auktion am 27. und 28. März 2001 im Opernpalais Berlin, Unter den Linden 5, Katalog 674*, Berlin 2001, Nr. 703, S. 178 (ohne Faksimile), mit Lesart „herausgeben“ statt „herausgäben“.

³⁴ *Briefwechsel XI*, S. 48.

³⁵ Ebenda, Nr. 477, S. 48f. Offenbar schrieb Brahms diesen Brief, ehe er Simrocks Brief vom 18. Februar 1884 (*Simrock-Brahms Briefe*, Nr. CXXXV, S. 193f.) erhalten hatte, und beantwortete seinerseits Simrocks Brief in einem ebenfalls noch am 19. Februar verfassten Schreiben (*Briefwechsel XI*, Nr. 479, S. 50).

³⁶ *Simrock-Brahms Briefe*, S. 193 (f.).

³⁷ *Briefwechsel XI*, S. 50f.

³⁸ Ebenda, S. (51–)52. Dieser Brief wurde vom Herausgeber Kalbeck in der Druckausgabe falsch platziert (Nr. 482) und muss vor Nr. 481 (ebenda, S. 51) eingereiht werden.

³⁹ Vgl. Quellengeschichte und -bewertung, S. 154.

⁴⁰ *Briefwechsel XI*, S. (55–)56.

⁴¹ *JBG, Arrangements 1./2. Symphonie*, S. XVII f.

⁴² Vgl. *JBG, Symphonie Nr. 3*, S. XXV f.

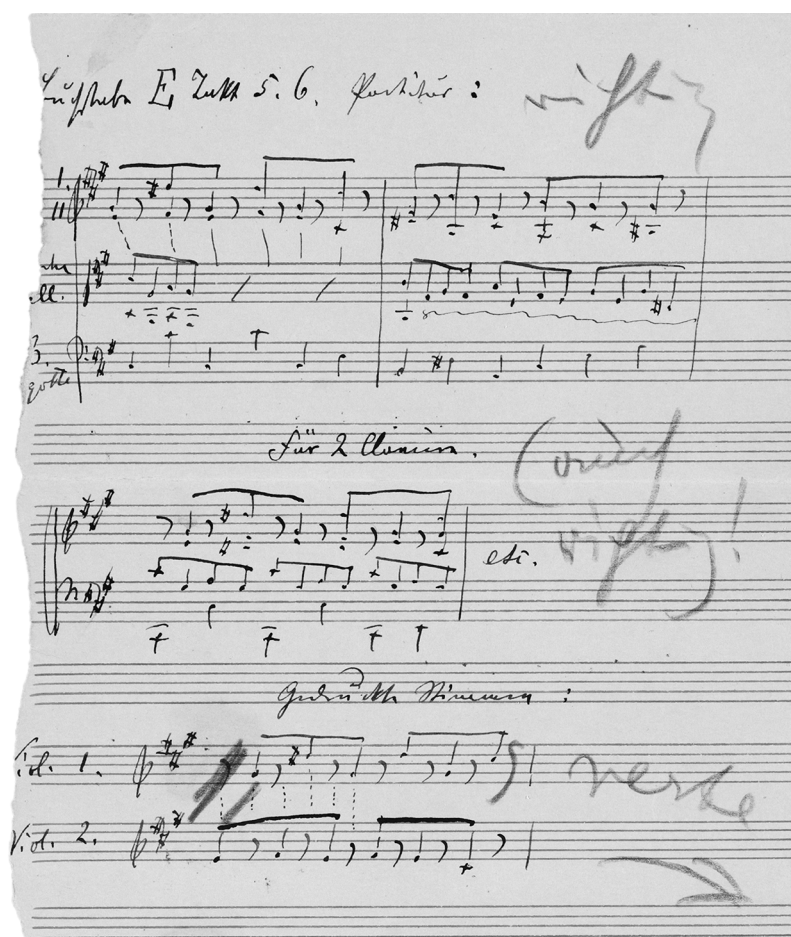


Abb. 1a: Robert Kellers Notenzettel von Anfang Juni 1884 mit Brahms' Anmerkungen, Recto-Seite mit divergierenden Lesarten zum 1. Satz, Takt(e) 81 (f.): Partitur, Arrangement für zwei Klaviere zu vier Händen, gedruckte Orchesterstimmen US-Wc

senen oder abgeschnittenen Notenpapier-Zettel mit einer Synopse hinsichtlich der Takte 81–82 des 1. Satzes; sie betraf die divergierenden Lesarten der gedruckten Orchesterpartitur (im Particell auf drei Systemen notiert), des gedruckten Arrangements für zwei Klaviere zu vier Händen (nur T. 81 mit der Angabe *etc.*, auf zwei Systemen notiert) sowie der gedruckten Orchesterstimmen von Violine I und II (ebenfalls nur T. 81, zwei Systeme). Brahms schrieb mit Blaustift *richtig* über die von Keller notierte Lesart der Orchesterpartitur sowie (*auch richtig!*[]) rechts von der Lesart des Klavierarrangements, während er Kellers Notenbeispiel aus den Orchesterstimmen für Violine I entsprechend der Orchesterpartitur korrigierte (siehe oben Abbildung 1a).⁴³ Als er den annotierten Zettel am 10. Juni an Keller zurückschickte, bestätigte er in seinem Begleitbrief die Divergenz zwischen Orchesterfassung (einschließlich Stimmen) und zweiklavierigem Arrangement ausdrücklich: „Die fragliche Stelle ist beide Male richtig; das eine ist für Clavier besser, wie das andre für Orchester.“⁴⁴ Somit bekräftigte er in charakteristischer Weise eine ge-

wisse Eigenständigkeit des Arrangements gegenüber der Orchesterfassung, was bezeichnend für seine vergleichsweise freie Grundeinstellung zur Kunst des Arrangierens ist.⁴⁵ Bis Mitte Juli bereitete Keller daraufhin eine 28-seitige handschriftliche Korrekturliste vor (*Korrekturen u. Notizen*), die prinzipiell Orchesterpartitur und -stimmen betraf,⁴⁶ auf Seite 7 indes für das Finale auch die in Orchesterfassung und Arrangement divergierende Akkordfolge der Takte 89²–90¹ erwähnte. Brahms' handschriftlicher Kommentar („nun – kein Unglück!“)

⁴³ Vgl. die Transkription in: *Brahms-Keller Correspondence*, S. 66(–68); siehe oben Abbildung 1a. Auf der Rückseite des Zettels notierte Brahms mit Bleistift Korrekturen zu vier Stellen in den Orchesterstimmen.

⁴⁴ Ebenda, S. 69.

⁴⁵ Siehe dazu Valerie Woodring Coertzen: *The Piano Transcriptions of Johannes Brahms*, Diss. phil., University of Illinois at Urbana-Champaign 1987, Typoskript; *Struck, Werk-Übersetzung*; JBG, *Arrangements 1./2. Symphonie*, S. XI–XIII.

⁴⁶ Transkription des gesamten Manuskriptes in *Brahms-Keller Correspondence*, S. 168–277; Kellers Begleitbrief ebenda, S. 70 f.

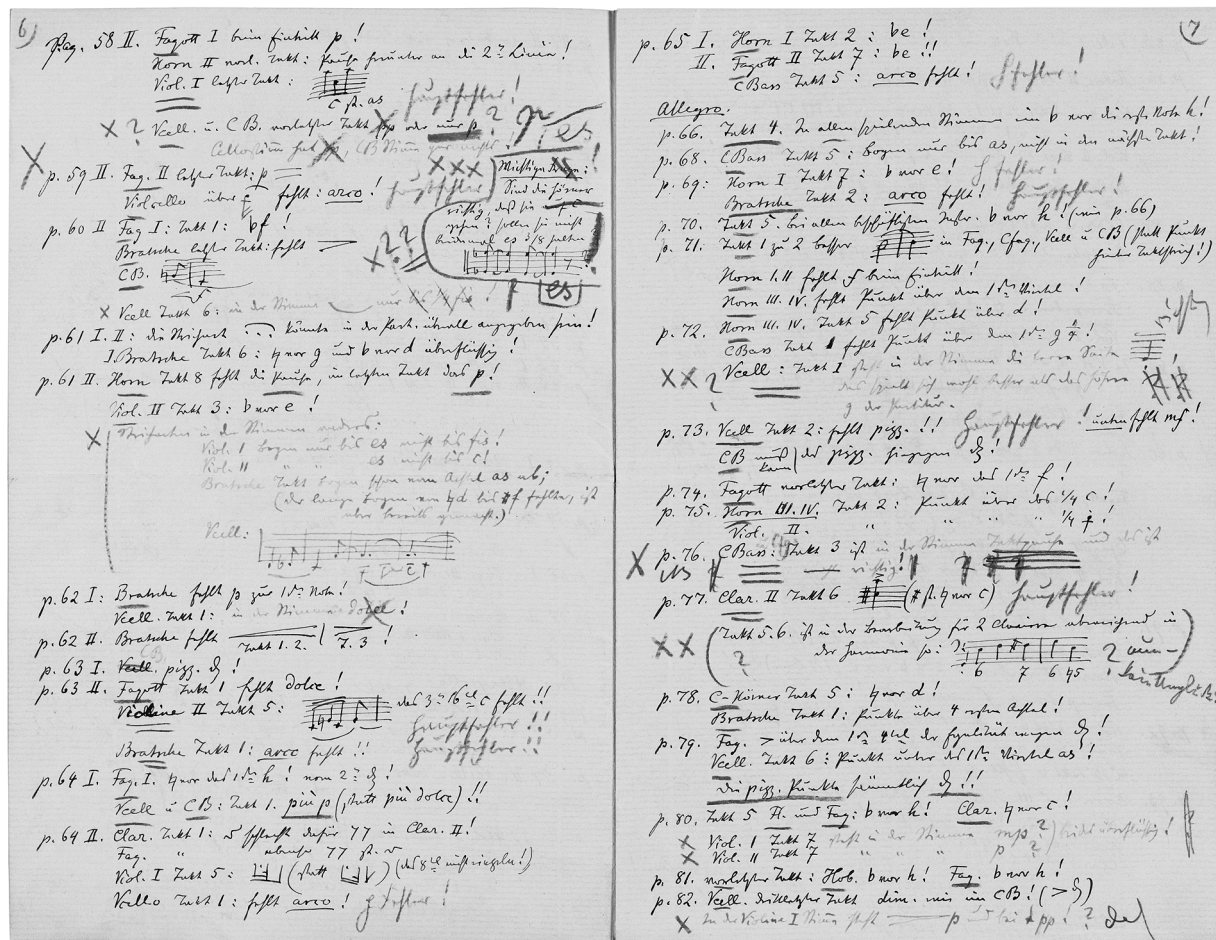


Abb. 1b: Robert Kellers handschriftliche Korrekturliste „Correkturen u. Notizen“ von Mitte Juli 1884 mit Brahms' Anmerkungen, Blatt 3v–4r (Seite 6–7)
US-Wc

machte ebenso dezidiert wie grundsätzlich klar, dass er in diesem Fall keine Angleichung von Orchesterfassung und Arrangement für nötig hielt.⁴⁷

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

Brahms beabsichtigte zunächst, weitere Arrangements der 3. Symphonie einem fremden Arrangeur zu überlassen, und machte in seinem Brief vom 10. April 1884 an Fritz Simrock einen konkreten Vorschlag im Hinblick auf die entsprechenden Bearbeitungen des Werkes für ein Klavier zu vier und zu zwei Händen: „Könnte [Theodor] Kirchner nicht etwa das 4händ.[ige]⁴⁸ Arr.[angement] machen? Oder jedenfalls das für 2 Hände, das er doch eleganter u.[nd] geschmackvoller machen würde als unser guter Keller?“⁴⁹ Zwar ist Simrocks Antwortbrief verschollen, doch lässt sich aus Brahms' hierauf bezogenem Brief vom 19. April schließen, dass Simrock auf Brahms' Vorschlag nicht eingehen wollte – möglicherweise weil er den für ihn als Lektor tätigen Robert

Keller bereits mit den betreffenden Arrangements beauftragt hatte: „Wegen Arrangements habe ich selbstverständlich nichts gesagt! Sie wissen ja, was ich von Keller halte; ich würde Sie sehr bedauern, wenn Sie den tüchtigen Mann verlören. (Bei zweihändigem Arrangement sieht so ein wenig der Philister heraus – aber das mag ja grade für den Betrieb ganz gut sein.)“⁵⁰ Tatsäch-

⁴⁷ Transkription ebenda, S. 206; siehe oben Abbildung 1b.

⁴⁸ In Briefwechsel XI (S. 56) fälschlich: „zweihändige“.

⁴⁹ Ebenda, S. (55–)56, korrigiert nach dem Briefmanuskript (US-Wc, Miscellaneous Manuscript Collection, MFM 156).

⁵⁰ Ebenda, S. 57–59, hier S. 58. Mit Blick auf Kellers zweihändige Arrangements der 1. und 2. Symphonie hatte sich Brahms im März 1880 gegenüber Simrock bereits prinzipiell über Zweck und künstlerisches Niveau solcher Klavierübertragungen geäußert: „Sie müssen ja besser wissen als ich, ob so ein Arrangement für Mädchenpensionate nötig ist! Ich hätte ein zweihändiges Arrangement nur für interessant gehalten, wenn es ein besonderer Virtuos machte. Etwa wie Liszt die Beethovenischen Symphonien.“ (Briefwechsel X, S. 143). Über Brahms' Einstellung zu Arrangements für zwei Klaviere zu acht Händen ist nichts bekannt.

lich ist einem Brief Kellers an Brahms von Mitte Juli zu entnehmen, dass er bereits an „verschiedenen Arrangements“ der 3. *Symphonie* arbeitete.⁵¹ Etwa Ende September ließ Simrock dem Komponisten dann das von Keller erstellte Arrangement für ein Klavier zu vier Händen in einem Vorabzug des gestochenen Notentextes zukommen.

Brahms informierte Simrock am 27. September 1884 über die Ankunft von Kellers Arrangement.⁵² Am 8. Oktober schickte er Keller einen Brief, der eine eingehende Kritik dieser Klavierbearbeitung und zugleich die Bitte um Kellers Zustimmung zur Umarbeitung des Arrangements durch Brahms selbst enthielt:

„Lieber Hr. Keller,

Ich bitte um recht freundlich Gehör!

Ihr Arrangement ist ein vortrefflichstes Zeichen von Fleiß, von Liebe u.[nd] Pietät für m.[ein] Stück. Alles Mögliche ist daran zu loben – aber – ich hätte es eben anders gemacht! Wie oft habe ich Hrn. Simrock gebeten, mir keine Arrang[ements] zur Ansicht u.[nd] Revision zu schicken. Ich habe so meine besondern Ansichten vom Arrangiren, – meine Marotten, wenn Sie wollen, denn die meisten guten Musiker Heute werden auf Ihrer, nicht auf meiner Seite sein. Ich hätte nun, wie gewöhnlich, Ihr Arr[angement] unbesehen zurück geschickt, wenn mich nicht neulich ein Besuch verführt hätte, es durchzuspielen. Nun kann ich nicht umhin, Sie zu fragen u.[nd] Sie ernstlich u.[nd] ehrlich um ungenirte Antwort zu bitten: Darf ich das Arr[angement] nach m.[einem] Geschmack umschreiben? (Es wird meistens den 1^{ten} u.[nd] 2^{ten} 3^{ten} Satz angehen, wenig oder gar nicht den 4^{ten}.)

Die erste Bedingung ist, Sie dürfen in keiner Beziehung einen Nachtheil davon haben, auch die neue Mühe nicht umsonst.

Sie brauchen auch keine Notiz von m.[einem] Vorschlag zu nehmen u.[nd] Hrn. S.[imrock] diesen Brief nicht mitzutheilen etc.

Die Schuld trägt ja Hr. S.[imrock] u.[nd] zudem kann ich versprechen[,] daß das Arr[angement] leichter, spielbarer wird – sich also auch besser verkauft!

Ich gehe eben dreister, frecher mit m.[einem] Stück um, als Sie d[as] oder ein Anderer kann.

Kurz, jetzt u.[nd] hernach können Sie machen was Sie wollen, nur mißverstehen Sie diese Anfrage nicht u.[nd] sagen vielleicht ein Wort

Ihrem
herzlich ergebenen

J. Brahms.⁵³

Offensichtlich bemühte sich Brahms hier, jegliche Kränkung Kellers nach Möglichkeit zu vermeiden. Zugleich wird in dem Brief seine generelle Auffassung von der Kunst des Arrangierens nochmals nachhaltig deutlich. Außerdem ist dem Schreiben zu entnehmen, dass Brahms' ungewöhnlich eingehende Beschäftigung mit Kellers Arbeit in erster Linie von seinem Durchspiel des Arrangements in Mürrzzuschlag mit einem ungenannten Besucher angeregt wurde. Die relativ kurze Entfernung zwischen Wien und Mürrzzuschlag lockte viele Freunde und Kollegen zum Besuch, so dass umso weniger zu klären ist, mit wem Brahms das Arrangement damals spielte.⁵⁴

Den oben zitierten Brief an Keller sandte Brahms durch Fritz Simrock, der ihn, wie er Keller mitteilte, versehentlich öffnete und „harmlos“ las.⁵⁵ In Absprache mit Simrock beantwortete Keller am 12. Oktober 1884 Brahms' Brief. Nachdem er Brahms anfangs dafür gedankt hatte, dass er sich direkt an ihn gewandt habe, ging er näher auf die satztechnischen Schwierigkeiten ein, die mit einem vierhändigen Arrangement der Symphonie für ein Klavier verbunden waren:

„Daß Ihre „dritte“ einer vierhändigen Bearbeitung für ein Clavier sich sehr widerspenstig zeigt, das haben Sie ja selbst gewißermaßen dokumentirt, indem Sie dieselbe für zwei Claviere setzten; [...] daß die Stellen, die Ihnen am wenigsten in m.[einem] Arr[angement] zusagen, sicher diejenigen sind, die mir am meisten Mühe gemacht u.[nd] mich doch am wenigsten befriedigt haben, das werden Sie mir auch aufs Wort glauben; [...] wie dürfte ich nun einen Einspruch dagegen erheben, wenn Sie das Arr[angement] umzuschreiben sich die Mühe geben wollen? Ich kann es nur mit Freude begrüßen, wenn Sie Ihr schönes Werk auch dem größern Publikum in einer Clavierfassung zugänglich machen wollen, wie Ssie Ihren Intentionen entspricht! [...] er [Fritz Simrock] erklärt, daß es ihm in erster Linie darum zu thun sei, Sie in vollem Maße zufrieden zu stellen u.[nd] daß die nicht unerheblichen Kosten, die ein theilweiser oder selbst ganzer Neustich ihm verursachen werden, der Erfüllung Ihrer Wünsche nicht hindernd entgegenzutreten sollen.“⁵⁶

Brahms bedankte sich bei Keller am 14. Oktober und schrieb am darauffolgenden Tag an Simrock: „Hätte ich geeignetes Papier hier gehabt, so hätte ich die vierhändige Symphonie schon besorgt.“⁵⁷ So musste diese Arbeit warten, bis er am 16. Oktober nach Wien zurückkehrte, wo er das benötigte Notenpapier zur Hand hatte.

Schon am 18. Oktober schickte Brahms das umgearbeitete Arrangement direkt an Robert Keller. Wie seiner Postkarte vom gleichen Tage an Keller zu entnehmen ist, hatte er für den 1. und 3. Satz eigenes Notenpapier be-

⁵¹ *Brahms-Keller Correspondence*, S. 70 f.

⁵² *Briefwechsel XI*, S. 72.

⁵³ Siehe Frontispiz, untere Abbildung. Transkription (mit leichten Abweichungen) in *Brahms-Keller Correspondence*, S. 75 f.

⁵⁴ Besuche erhielt Brahms zu jener Zeit u. a. von folgenden Pianisten: Anton Door, Julius Epstein, Robert Fuchs, Clara Schumann. Vgl. *Kalbeck III/2*, S. 439; Alfred von Ehrmann: *Johannes Brahms. Weg, Werk und Welt*, Leipzig 1933, S. 357. Da Brahms sich mit Kellers Arrangement in erster Linie praktisch, also spielend, beschäftigte, trifft wohl auch hier seine spätere Aussage über Kellers Arrangements einigermaßen zu: „Meine Finger spielen lieber anders [...]“ (*Briefwechsel XII*, S. [23–]24).

⁵⁵ Siehe Simrocks Brief an Keller vom 9. oder 10. Oktober 1884, indem er die ganze Geschichte dieses „harmlos[en]“ Lesens schilderte (*Brahms-Keller Correspondence*, S. 77).

⁵⁶ Ebenda, S. 78 f., korrigiert nach dem Briefmanuskript (A-Wgm, Brahms-Nachlass, Briefe Robert Keller an Johannes Brahms 180, 5). Die Library of Congress besitzt auch Kellers stark korrigierten Entwurf für seinen Antwortbrief, aus dem zu ersehen ist, wie viel Mühe er sich bei der Formulierung gab (ebenda auf S. 155 sowie auf S. 300, Anmerkung 7, erwähnt, aber nicht mitgeteilt; US-WC, Signatur: ad 1412, 38b).

⁵⁷ *Briefwechsel XI*, S. 75.

Heute geht die S.[ymphonie] an Sie ab. Sie haben wohl
 noch ein gedr.[ucktes] Ex.[emplar] da, falls meines für
 Satz 2 u.[nd] 4 zu undeutlich ist?
 Darf ich schließlich noch sagen [,] daß ich die Pedal-
 Bez:[eichnung] gern striche u.[nd] die Instrument-Angabe
 gern auf das Nöthigste reducirt sähe? Daß ich auch
 sehr überflüssig geändert habe, werden Sie begreifen
 u.[nd] verzeihen – ich war eben einmal bei der Arbeit!
 Ihnen aber nochmals alles Herzlichste!
 Ihr
 J. Br.⁵⁸

Abb. 2: Brahms' Postkarte an Robert Keller
 vom 18. Oktober 1884 zur Übersendung
 des von Brahms umgearbeiteten Keller'schen Arrangements
 für ein Klavier zu vier Händen
 US-Wc

nutzt, während er die Änderungen für den 2. und
 4. Satz direkt in die Vorlage – also den von Simrock er-
 haltenen gedruckten Vorabzug von Kellers Arrangement
 – eingetragen hatte:

„Heute geht die S.[ymphonie] an Sie ab. Sie haben wohl
 noch ein gedr.[ucktes] Ex.[emplar] da, falls meines für
 Satz 2 u.[nd] 4 zu undeutlich ist?

Darf ich schließlich noch sagen [,] daß ich die Pedal-
 Bez:[eichnung] gern striche u.[nd] die Instrument-Angabe
 gern auf das Nöthigste reducirt sähe? Daß ich auch
 sehr überflüssig geändert habe, werden Sie begreifen
 u.[nd] verzeihen – ich war eben einmal bei der Arbeit!
 Ihnen aber nochmals alles Herzlichste!

Ihr

J. Br.⁵⁸

Wenn Brahms von dem „zu undeutlich[en]“ Exemplar
 schrieb, meinte er damit natürlich, dass die von ihm im
 gedruckten Vorabzug eingetragenen Änderungen mögli-
 cherweise „zu undeutlich“ für den Stecher zu lesen
 seien. Klar geht aus seinen Schreiben vom 8. und
 18. Oktober an Keller hervor, dass er in allen vier Sät-
 zen Änderungen vornahm.⁵⁹ Der Schluss der zitierten
 Postkarte vom 18. Oktober an Keller zeigt – wenn auch
 sicherlich primär als Höflichkeit gemeint –, dass
 Brahms die Umarbeitung energisch und in einem Zuge
 vorgenommen hatte. Am 22. Oktober schrieb er mit
 Blick auf den angefallenen zusätzlichen Zeit- und Geld-
 aufwand halb scherzhaft an Simrock: „Gegen Zusen-
 dung von Arrangements bin ich jetzt wohl gesichert!“⁶⁰

Somit hatte Brahms Kellers Arrangement zwischen
 dem 27. September und dem 8. Oktober 1884 genau
 überprüft und daraufhin beschlossen, selbst als Arran-
 geur einzugreifen und insbesondere den 1. und 3. Satz
 umzuarbeiten. Die Änderungen dieser beiden Sätze
 stellte er unmittelbar nach seiner am 16. Oktober er-
 folgten Rückkehr nach Wien fertig, wo das benötigte No-
 tenpapier vorhanden war; den 2. und 4. Satz hatte er
 wohl schon in Müzzuschlag nach Erhalt von Kellers Zu-
 sage am 13./14. Oktober zumindest teilweise überarbei-
 tet, da das umgearbeitete Arrangement am 18. Oktober
 bereits zum Absenden bereit war. Dahingestellt muss
 bleiben, ob Brahms das erwähnte Notenpapier für um-
 fangreichere Beilagen bzw. Überklebungen benötigte
 oder den 1. und/oder 3. Satz komplett neu schrieb.

Kellers Arrangements der 3. Symphonie für Klavier
 zu zwei Händen sowie für zwei Klaviere zu acht Händen
 wurden im Oktober 1884 veröffentlicht (Plattenummer
 8458 bzw. 8472).⁶¹ Das von Brahms umgearbeitete Ar-
 rangement für ein Klavier zu vier Händen erschien erst
 etwa Anfang Dezember 1884 mit der Plattenummer
 8466 im Druck,⁶² wobei lediglich Robert Keller als Ar-
 rangeur genannt wurde, während Brahms' maßgebliche
 Mitarbeit unerwähnt blieb. Am 11. Dezember 1884 bat
 der Komponist den Verleger, die „3 Symphonien à 4 ms.
 an Frl. Maria Cossel, Hamburg, Steinstr. 1, zu schi-
 cken“, und schlug in einem zweiten Brief vom gleichen
 Tage vor, dass Simrock „die 3te Symphonie à 4 ms.“ an
 Klaus Groth schicken solle. Am 26. Dezember war die
 Familie Schumann an der Reihe: „Sie schicken doch die
 Symphonien⁶³ à 4 ms. an Frau Schumann? und lieber
 2 Exemplare, daß die Fräuleins auch eines haben.“⁶⁴

⁵⁸ *Brahms-Keller Correspondence*, S. 32 f., präzisiert nach dem Brief-
 manuskript (siehe oben Abbildung 2).

⁵⁹ So sind u. a. folgende Publikationen zu korrigieren, die lediglich
 Brahms' Überarbeitung des 1. und 3. Satzes erwähnen: *Thematisches
 Verzeichniss sämmtlicher im Druck erschienenen Werke von Johannes
 Brahms*, Berlin [N. Simrock] 1887, S. 92; entsprechende Fehlangaben
 finden sich auch in Ausgaben des Verzeichnisses von 1897, 1902, 1903,
 1904 und 1910); *Hofmann, Erstdrucke*, S. 191; *BraWV*, S. 373.

⁶⁰ *Briefwechsel XI*, S. (75–)76.

⁶¹ Anzeige in: *Signale*, Jg. 42, Nr. 51 (Oktober 1884, 2. von 8 Oktober-
 Nummern), S. 816.

⁶² Zur Begründung dieser Datierung siehe Quellengeschichte und -bewer-
 tung, S. 156 f. mit Anmerkung 44.

⁶³ Evtl. gemeint: „Symphonie“?

⁶⁴ *Briefwechsel XI*, S. 83–85.

Über ein Kuriosum der Werkrezeption durch den Komponisten selbst, das offenbar im privaten Rahmen zu beobachten war, berichtete Richard Specht: Brahms müsse zu dem Andante „ein eigentümliches Verhältnis gehabt haben [...] ob eines der geheimen Liebe, die sich scheut, ihr Innerstes zu enthüllen[,] oder das des Fremdgewordenseins oder gar das einer mit ihm verbundenen und nur ungern heraufbeschworenen Erinnerung, wage ich nicht zu entscheiden; sicher ist, daß er sich zweimal weigerte, den in ruhiger Zartheit hinschwebenden Satz selbst zu spielen: ich war einmal als Partner und einmal als Zuhörer einer vierhändigen Wiedergabe der Symphonie Zeuge dieser Abspenstigkeit; beide Male blätterte er mit einem gebrummt und wohl nicht ganz ernst gemeinten ‚ach was, das ist ja zu langweilig‘ darüber hinweg und war durch keinerlei bittenden Zuspriech davon abzubringen, das sternenklare Stück wegzulassen.“⁶⁵

Charakteristika der Arrangements für zwei Klaviere zu vier Händen und für ein Klavier zu vier Händen

Im Rahmen der *Neuen Ausgabe sämtlicher Werke* wurde Brahms' Ansicht über die Kunst des Arrangierens bereits in der Edition seiner Arrangements der ersten beiden Symphonien für ein Klavier zu vier Händen dargestellt und erörtert. In diesem Zusammenhang wurde auch schon eine zentrale Passage aus Brahms' oben wiedergegebenem Brief vom 8. Oktober 1884 an Robert Keller mit Blick auf dessen Arrangement der 3. *Symphonie* für ein Klavier zu vier Händen zitiert: „Ich gehe eben dreister, frecher mit m.[einem] Stück um, als Sie d[as] oder ein Andrer kann.“⁶⁶ Dieses Resümee hat Michael Struck als Brahms' „arranging Credo“ bezeichnet; dabei lässt sich der Transfer von einem Medium (dem Orchester-satz) in ein anderes (den vierhändigen Satz für ein oder zwei Klaviere) nach Strucks Auffassung im Wesentlichen als eine Art Übersetzung verstehen.⁶⁷

Das Arrangieren für zwei Klaviere zu vier Händen ermöglicht hinsichtlich diastematischer Details eine Darstellung, die – von der Orchesterfassung aus betrachtet – werktreuer bzw. umfassender sein kann als ein Arrangement für ein Klavier zu vier Händen. Denn beim Arrangieren für zwei Klaviere steht jedes Klangregister dem Komponisten zweimal zur Verfügung, so dass er klanglich sich überlappende Themen, Gegenthemen, Begleitfiguren usw. im neuen Medium des zweiklavierigen Satzes relativ unverändert wiedergeben kann. Die Anfänge des 1. und 3. Satzes der 3. *Symphonie* liefern hierfür zwei sprechende Beispiele:

Zu Beginn des 1. Satzes präsentiert Brahms das Hauptthema im Arrangement für zwei Klaviere zu vier Händen in ununterbrochener Oktavierung (T. 3¹–12^{3,2}: Violine I/II bzw. T. 3¹–12^{6,2}: Klavier I) und simultan dazu das sich hiermit überlappende Mottothema in relativ großer Entsprechung zur orchestralen Gestalt, doch ohne Oktavierung in T. 7¹–10⁵ (Orchesterfassung: T. 3¹–6: Kontrafagott, Posaune 3, Violoncello, Kontrabass;

T. 7¹–8⁵: Klarinette 1/2, Fagott 1/2, Horn 1/2, Viola; T. 9¹–10⁵: Flöte 1/2, Oboe 1/2, Fagott 1, Trompete 1, Viola; T. 11²–12⁶: Klarinette 1, Fagott 1, Horn 1/2, Viola; zweiklavieriges Arrangement: Klavier II, unteres bzw. oberes System). Solche Entsprechungen ließen sich dagegen beim Arrangieren für ein Klavier zu vier Händen wegen der Überlappung der Klangregister nicht erzielen. Dort hatte (vermutlich) Brahms den Oktavgang des Hauptthemas ab T. 4³ teilweise unterbrechen und schließlich ab T. 11⁴ um eine Oktave aufwärts transponieren müssen, um das dagegen gesetzte Mottothema überhaupt in erkennbarer Gestalt darstellen zu können, wenngleich er dieses in T. 11²–12⁶ um eine Oktave abwärts zu transponieren hatte. Sicherlich um die Klangfülle gelegentlich zu maximieren, versetzte Brahms im zweiklavierigen Arrangement in T. 3¹–7¹ die Melodielinie des Hauptthemas zusätzlich auch noch in die Unteroktave (Klavier I), die in der Orchesterfassung unberücksichtigt bleibt; diese Verdopplung konnten Keller und Brahms im Arrangement für ein Klavier zu vier Händen lediglich in T. 4⁵–5² vornehmen (Primo).

Am Anfang des 3. Satzes teilte Brahms im zweiklavierigen Arrangement die Melodie und den binären Sechzehntel-Kontrapunkt (Violoncello bzw. Viola) Klavier I zu, die triolische Sechzehntel-Begleitfigur sowie die Basslinie (Violine I/II bzw. Fagott 1/2, Kontrabass) dagegen Klavier II, wobei er die Partien von Violine I und II zu einer kontinuierlich fließenden Figuration des oberen Systems vereinheitlichte, bei der in T. 8^{1.1tr}–11^{3.3tr} die individuellen Tönhöhen leicht variiert wurden. Weil sich Melodie und triolische Begleitfigur im Klangregister überkreuzen und miteinander kollidieren, stand diese Lösung Keller und Brahms im Arrangement für ein Klavier zu vier Händen nicht zur Verfügung. Hier wurden Melodie und Basslinie dem Secondo zugeordnet, und um für die Primo-Partie den binären Kontrapunkt sowie die triolische Begleitfigur umzusetzen, war eine Verlagerung bzw. kreative Verschmelzung beider Begleitschichten nötig. Diese Lösung, bei der die Positionen der rechten Hand des Secondo-Spielers und der linken Hand des Primo-Spielers gleichsam vertauscht werden, so dass sie sich überkreuzen, scheint eher von Brahms selbst zu stammen. Somit ließ (vermutlich) Brahms die triolische Begleitfigur unterhalb der Melodie mit der Bassnote *c* beginnen und die ersten drei Figurationstöne in Gestalt der triolischen Sechzehntelnoten *c–G–es* erscheinen; diese Gestalt wurde dann durch die folgenden drei Noten der Linie *g–es–c*¹ fortgesetzt, deren letzte doppelte Bedeutung gewinnt: als Teil der triolischen Begleitfigur

⁶⁵ Richard Specht: *Johannes Brahms. Leben und Werk eines deutschen Meisters*, Hellaau 1928, S. 294. Genaueres über diese zwei privaten Teilaufführungen ist nicht ermittelt.

⁶⁶ JBG, *Arrangements 1./2. Symphonie*, S. XI f.; *Brahms-Keller Correspondence*, S. 75 f. Siehe im vorliegenden Band S. XVII mit Anmerkung 53 und Frontispiz, untere Abbildung.

⁶⁷ Michael Struck: Rezension *The Brahms-Keller Correspondence*, in: *Journal of the Royal Musical Association*, Bd. 123 (1998), Nr. 1, S. 115–121, hier S. 118; vgl. Struck, *Werk-Übersetzung*, vor allem S. 449.

und als Anfangsnote des im Folgenden binären Kontrapunkts. Die triolische Begleitfigur erhält danach wieder ihre ursprüngliche Lage im oberen System der Primo-Partie (rechte Hand des Spielers), während der binäre Kontrapunkt sich – ebenfalls in seiner ursprünglichen Lage – im unteren System der Primo-Partie (linke Hand) fortsetzt. Somit wird erneut deutlich, dass das Arrangieren für ein Klavier zu vier Händen gelegentlich mehr schöpferische Fantasie verlangte als das Arrangieren für zwei Klaviere zu vier Händen.

Der Tonumfang des Klaviers ermöglicht die Verwendung höherer Töne als in einer Orchesterfassung üblich. So beginnt im 1. Satz im zweiten Teil des Hauptthemas die Oktavverdopplung im Arrangement für ein Klavier zu vier Händen in T. 15⁴–17^{2.1} entsprechend den Lagen der Orchesterfassung, wird danach jedoch um eine Oktave aufwärts verlagert und in T. 18^{1.2}–19¹ entsprechend fortgeführt. Angesichts der Freiheit gegenüber der Orchesterfassung muss man hier ein Eingreifen von Brahms in Kellers originalen vierhändigen Klaviersatz vermuten – als Ausdruck der größeren ‚Dreistigkeit‘ und ‚Frechheit‘, von der Brahms gegenüber Keller gesprochen hatte. Die Bereitwilligkeit, die höheren Klavierlagen zu nutzen, ermöglichte es Brahms bzw. Keller beispielsweise, in beiden vierhändigen Arrangements für die Trio-Melodik in T. 64^{1–3} des 3. Satzes für Klavier II, oberes System, bzw. für Primo, oberes System, die Oberoktave zu ergänzen, die Brahms in der Orchesterfassung wegen der hohen Lage hatte auslassen müssen (vgl. Flöte 1, die hier Klarinette 1 nicht oktaviert). Ebenso hatte er im Bereich von T. 176^{6.1tr}–177⁶ des 1. Satzes die letzten vier Noten der chromatischen Tonleiter von Flöte 1/2 (T. 177^{5.1tr–6}) wegen der klanglich ungünstigen hohen Lage um eine Oktave abwärts transponieren müssen, während er sie im Arrangement für ein Klavier zu vier Händen konsequent in der höheren Oktave zu Ende führte.

In beiden Arrangements wurde der jeweilige Klaviersatz von Brahms bzw. von Keller und Brahms ‚orchestriert‘. Dies geschah einerseits, indem die ursprünglichen Orchesterlinien entweder durch die Ober- bzw. Unteroktave verdoppelt (Letzteres gelegentlich sogar bei den Partien von Kontrafagott bzw. Kontrabass) oder verlagert wurden. Andererseits wurde beim Arrangieren mitunter aber auch gerade auf eine der Orchesterfassung entsprechende Oktavverdopplung verzichtet. Letzteres ist im 1. Satz bei der Reprise des Seitenthemas im Arrangement für ein Klavier zu vier Händen zu konstatieren, wo das Thema in T. 149²–150^{9.1} in melodischer Hinsicht lediglich im Fagott-Register erklingt, während – sicherlich aufgrund von Brahms’ Umarbeitung – auf die Umsetzung der eine Oktave höher platzierten Klarinettenpartien verzichtet wird. Von den insgesamt sechs chromatischen Achteltriolen-Skalen am Ende von Exposition und Reprise des 1. Satzes gibt jedes Arrangement nur jeweils eine genau gemäß den Oktavlagen der Orchesterfassung wieder; bei den anderen wurden von Brahms bzw. Keller und Brahms auf unterschiedliche Weise Verlagerungen und Änderungen vorgenommen. So beginnt im Extremfall in der letzten Skalenpassage der

Reprise (T. 177^{6.1tr}–178⁶) der Doppeloktavgang der Orchesterfassung im Arrangement für ein Klavier zu vier Händen in T. 177^{6.1tr–6.3tr} zunächst allein in der tiefsten Lage, fügt die mittlere Lage erst ab T. 178^{1.1tr} und die obere Lage ab T. 178^{4.1tr} hinzu.

Brahms’ Tendenz, im Arrangement der 3. *Symphonie* für ein Klavier zu vier Händen bestimmte Partien gelegentlich höher bzw. tiefer zu setzen als im zweiklavierigen Arrangement, resultierte wohl aus der üblichen Raum- und Registeraufteilung beider Spieler beim vierhändigen Satz für ein Klavier (Primo-Spieler rechts, Secondo-Spieler links von der Taste *c*¹): So gab Brahms im 1. Satz in T. 29^{2.2}–30¹ (Exposition) bzw. T. 142^{2.2}–143¹ (Reprise) die Partie von Fagott I im Arrangement für zwei Klaviere zu vier Händen untransponiert in Klavier I wieder, während er sie im Arrangement für ein Klavier zu vier Händen eine Oktave abwärts verlagerte (Secondo-Partie, unteres System) und nur unvollständig wiedergab. Zu Beginn der Coda des 2. Satzes übertrug Brahms in T. 108¹–110^{3.1} die Partie von Violine I im Arrangement für zwei Klaviere zu vier Händen untransponiert auf Klavier I (oberes System), während sie im Arrangement für ein Klavier zu vier Händen weithin durch die Oberoktave verdoppelt (Primo, oberes System) bzw. in T. 108^{4.2} und 109^{4.2} durch die Oberoktave ersetzt wird.

Figuren, die für Streichinstrumente leicht spielbar sind, etwa schnelle Tonwiederholungen bzw. Tremoli, modifizierten Brahms bzw. Keller klaviergemäß: So wandelte Brahms im Finale die Tonwiederholungen und Tremoli von Violine I/II, Viola und Violoncello in T. 52^{2.1tr}–72^{4.3tr} (Exposition) bzw. T. 194^{2.1tr}–214^{4.3tr} (Reprise) im Arrangement für zwei Klaviere zu vier Händen in Oktavwechsel-Figuren, während sie in seinem bzw. Kellers Arrangement für ein Klavier zu vier Händen mit zunehmender Freiheit als Mischung aus Oktavwechsel-, Akkordbrechungs- und Wechselnoten-Figurationen erscheinen. In beiden genannten Abschnitten findet sich ein weiteres Beispiel klavieridiomatischer Übertragung, indem die in der Orchesterfassung teilweise binäre Gegenlinie der triolischen Seitensatzmelodik (T. 54²–67⁴ bzw. T. 196²–209⁴: Flöte 1/2, Oboe 2, Klarinette 1/2, Fagott 1/2, Horn 1, 3/4) in beiden Arrangements zu einer vollständig triolischen Bewegung geändert bzw. vereinheitlicht wurde (T. 58^{3tr}–67^{6tr} bzw. T. 200^{3tr}–209^{5tr} für Klavier I;⁶⁸ T. 54^{3tr}–67^{6tr} bzw. T. 196^{3tr}–209^{6tr} für Primo/Secondo).

Arpeggio-Spiel dient üblicherweise dazu, einen Akkord klanglich anzureichern. Dieses Verfahren verwendete Brahms in den Arrangements der 3. *Symphonie* vor allem in drei Klangsituationen:

1. Bei Akkorden, die auf betonter Schlagzeit *f*, *ff* oder *fp* mit Staccatoartikulation und folgender Pause kombinieren und dabei einen relativen Höhepunkt bilden, ma-

⁶⁸ Zum scheinbar binären Rhythmus in der melodischen Unterstimme von Klav. I in T. 58 des 4. Satzes im zweiklavierigen Arrangement siehe Editionsbericht, 4. Satz, S. 183, Bemerkung zu T. 58^{1(tr)–3tr}.

ximiert das Arpeggiospiel die Wirkung durch zusätzliche Tonimpulse und entsprechende Hervorhebung des Klanges. Dies ist im Arrangement für zwei Klaviere zu vier Händen im 1. Satz in T. 168¹, 187¹ und 220¹, im 4. Satz in T. 46¹, 188¹ und 190¹ (jeweils Klavier I, unteres System) zu konstatieren sowie im Arrangement für ein Klavier zu vier Händen im 1. Satz in T. 181¹ und 182¹ (jeweils Primo, unteres System) sowie in T. 182⁴ (Secondo, unteres System). Ebenfalls im einklavierigen Arrangement zu vier Händen verwendete Brahms das Arpeggiospiel in T. 177⁶ des 1. Satzes (Secondo, unteres System) wohl aus ähnlichen Gründen: Hier wollte er den in diesem Fall nicht auf einen Hauptschlag des Taktes fallenden Akkord klanglich unterstreichen, obwohl er nur von einer Hand zu spielen war, während er die parallelen Akkorde in T. 172⁶ und 176⁶ problemlos auf beide Hände der Secondo-Partie verteilen konnte.

2. Sofern verschiedene Orchesterpartien in ihrem Zusammenspiel der gleichen Hand zugewiesen sind, differenziert das Arpeggiospiel die oberen und unteren Bestandteile eines Akkordes erheblich und ermöglicht dadurch, dass die einzelnen Orchesterpartien wiederum gleichsam separat zum Vorschein kommen; dies betrifft im zweiklavierigen Arrangement beispielsweise T. 89^{2.1.1} und 90^{1.1, 2.1.1} des 2. Satzes (Klavier I, unteres System), T. 2^{1.1tr} und 4^{1.1tr} des 3. Satzes (Klavier II, oberes System) sowie Parallelstellen.

3. Bei leisem Ausklingen eines Satzes färbt und mildert das Arpeggiospiel die Klangqualität eines isolierten, den musikalischen Satz interpunktierenden Akkordes auf charakteristische Weise, beispielsweise im Arrangement für ein Klavier zu vier Händen in T. 133¹ des 2. Satzes (Secondo, oberes System). Gleiches gilt für beide Arrangements in T. 162¹ des 3. Satzes (Klavier II, oberes/unteres System, bzw. Secondo, oberes/unteres System) sowie im 4. Satz für T. 308¹ (Klavier II, oberes System, bzw. Secondo, oberes System) und T. 309¹ (Klavier II, oberes/unteres System, bzw. Secondo, oberes/unteres System). Im 3. und 4. Satz werden Akkorde, die in den Arrangements arpeggiert werden, in der Orchesterfassung von den Streichern im Pizzicato gespielt.

Darüber hinaus gibt es Fälle, in denen die Orchesterfassung und das zweiklavierige Arrangement, gelegentlich auch die Fassung für ein Klavier zu vier Händen divergieren, ohne dass die Abweichungen direkt oder offensichtlich durch Klanganreicherung oder instrumentenspezifische Anpassung bzw. klavieridiomatische Übertragung zu erklären sind. So erläuterte Brahms dem Lektor Robert Keller auf dessen Anfrage hin, dass im 1. Satz die in T. 81^{1.1}–82^{6.2}, 87^{1.1–5.2} und 88^{4.1}–89^{6.2} festzustellende Divergenz zwischen der Orchesterfassung (Violine I/II bzw. Violine II und Viola spielen jeweils auf den Viertelschlag) und dem Arrangement für zwei Klaviere zu vier Händen (Klavier I, oberes System, spielt synkopisch nachschlagend) beabsichtigt sei: „[...] das eine ist für Clavier besser, wie das andre für Orchester.“⁶⁹ Die von Keller entdeckte Divergenz zwischen Orchesterfassung und zweiklavierigem Arrangement im Hinblick auf die Progression von Harmonik und Bassführung in T. 89²–90¹ des Finales kommen-

tierte Brahms mit dem lapidaren Hinweis: „[...] nun – kein Unglück!“⁷⁰, und rechtfertigte damit Mikrovarianten, die allem Anschein nach eher musikalisch-schöpferisch gedacht als vom Klaviersatz erzwungen worden waren; diese Einschätzung erscheint umso plausibler, als jene Divergenz in der Reprise nicht wiederkehrt (vgl. T. 231²–232¹).

Dem letztgenannten Fall vergleichbar sind folgende Divergenzen zwischen der Orchesterfassung und den beiden vierhändigen Arrangements:

Im Arrangement für zwei Klaviere zu vier Händen erhielt das Hauptthema des 1. Satzes in T. 3¹ keine Ausdrucksbezeichnung *passionato*, in T. 4^{5–6}, 6^{5–6} und 8^{5–6} (Exposition = E.) sowie in T. 125^{5–6}, 127^{5–6} und 129^{5–6} (Reprise = R.) gibt es keine Portato-Artikulation und in T. 9¹ (E.) sowie T. 130¹ (R.) kein *cresc.* (während alle genannten Bezeichnungen im Arrangement für ein Klavier zu vier Händen in der Primo-Partie vorhanden sind). In beiden Arrangements wurden die Schlussgruppen-Takte 59^{1.1}–60^{3.2} (E.) und 168^{1.1}–169^{5.2} (R.) umgearbeitet, in denen ein Zweiachtel-Motiv von Violine I/II und Viola durch die verschiedenen Oktavlagen geführt wird: Im Arrangement für zwei Klaviere zu vier Händen wurde die Zweiachtel-Motivik in T. 59^{5.1–5.2}, 168^{4.1–4.2} und 169^{4.1–4.2} eine Oktave tiefer, in T. 59^{6.1–6.2}, 60^{6.1–6.2}, 168^{3.1–3.2} und 169^{3.1–3.2} dagegen eine Oktave höher gelegt als für die genannten Streicher; somit werden in der Exposition für T. 59 die Lagen der 5. und 6. Iteration vertauscht sowie für T. 60 die 5. Iteration eine Oktave aufwärts transponiert, während in der Reprise für T. 168 die 3. und 4. Iteration eine Oktave aufwärts gelegt sowie für T. 169 die Lagen der 3. und 4. Iterationen vertauscht werden und die 5. Iteration eine Oktave abwärts transponiert wird. Demzufolge tendierte Brahms in diesen Mikrovarianten des zweiklavierigen Arrangements dazu, die Iterationen zunehmend paarweise zu gruppieren. Das Arrangement für ein Klavier zu vier Händen hält sich dagegen mit Ausnahme der letzten zwei Iterationen an die Orchesterfassung: Lediglich in T. 169^{4.1–4.2} erscheint die Zweiachtel-Motivik eine Oktave tiefer und in T. 169^{5.1–5.2} eine Oktave höher als in der Orchesterfassung. Gegen Ende des Satzes verzichten beide Arrangements auf eine Umsetzung der Paukenpartie in T. 218–219.

Im 2. Satz setzte Brahms während der Reprise des Hauptthemas in T. 99^{2.1.1}–100^{2.2.2} in der Orchesterfassung die Sechzehntelbewegung der vorangehenden Takte für Violine I und Viola noch fort, was das Arrangement für ein Klavier zu vier Händen übernahm (Primo, unteres System; Secondo, oberes System); dagegen begann er im Arrangement für zwei Klaviere zu vier Händen an dieser Stelle für Klavier I bereits mit der Achteltriolenbewegung (T. 99^{2.1tr}–100^{2.3tr}).

⁶⁹ *Brahms-Keller Correspondence*, S. 69. Vgl. oben S. XIV f. mit Abbildung 1a; Editionsbericht, 1. Satz, S. 165, Bemerkung zu T. 81^{1.1}–82^{6.2}.

⁷⁰ *Brahms-Keller Correspondence*, S. 206. Vgl. oben S. XV f.; Editionsbericht, 4. Satz, S. 184, Bemerkung zu T. 89²–90¹.

Im 4. Satz verwendeten Brahms bzw. Keller/Brahms am Ende der Durchführung für T. 170–171 in beiden Arrangements quasi hemiolisch gegliederte pendelnde Akkordbrechungsfigurationen (zweiklavieriges Arrangement: Klavier II, oberes System; einklavieriges Arrangement: Primo, oberes System, und Secondo, oberes System) und verzichteten somit darauf, die Wechselnoten-Motivik der Violinen aus der Orchesterfassung zu übernehmen. Dabei ist die Lesart des Arrangements für ein Klavier zu vier Händen von der Orchesterfassung am weitesten entfernt, da die Akkordbrechungen hier tremoloartig wirken, während sie im Arrangement für zwei Klaviere zu vier Händen entsprechend der ursprünglichen Wechselnoten-Motivik der Violinen verschiedene Oktavlagen in Abwärtsbewegung durchqueren. Dass das Arrangement für ein Klavier zu vier Händen am Ende des Satzes für Primo im oberen und unteren System auf die Haltebögen in T. 307–308 verzichtet, geht sicherlich auf Brahms zurück.

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.

Den Institutionen, in denen die für den vorliegenden Band 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 der Quellen sowie für die Förderung der Arbeit durch hilfreiche Informationen: Gesellschaft der Musikfreunde in Wien; The Library of Congress (Wash-

ington, D. C.); Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck; The British Library (London).

Die University of Wales Bangor (heute: Bangor University) und das AHRB (Arts and Humanities Research Board UK; heute: AHRC = Arts and Humanities Research Council UK) haben seinerzeit die Arbeit dankenswerterweise durch die Bewilligung von Freisemestern wesentlich gefördert und dadurch meine Forschungsreise nach Washington im Jahre 2002 ermöglicht.

Für Hilfe bei der Lösung einzelner Probleme bin ich Stefan Weymar M. A. (Lübeck) sehr zu Dank verpflichtet. Gabi Lamprecht (München) sei für umsichtiges Text-Layout, Michael Zimmermann (Freiburg) für die bewährte Erstellung des Notensatzes und Dr. Norbert Gertsch (München) für die gewohnt kooperative und effektive Arbeit als Verlagslektor herzlich gedankt.

Mein besonders herzlicher Dank gilt den Mitarbeitern in der Forschungsstelle der Johannes Brahms Gesamtausgabe an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Dr. Johannes Behr, Dr. Katrin Eich, Dr. Jakob Hauschildt und Dr. Michael Struck, sowie Dr. Kathrin Kirsch (Kiel) von dem der Forschungsstelle seinerzeit assoziierten Projekt „Ein neu entdeckter Quellentypus in der Brahms-Philologie“ 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; diese kontinuierliche Zusammenarbeit mit meinen Kieler Kollegen war für mich eine wirkungsvolle, höchst erfreuliche Bereicherung. Mein hochgeschätzter Freund Dr. Michael Struck hat mir wiederum die große Freundlichkeit und Ehre erwiesen, die vorliegende Edition selbst zu betreuen, was, wie immer, zur Qualität der Arbeit existenziell beigetragen hat.

*Nottingham,
im Herbst 2010*

Robert Pascall