

camera“, „dabey mit Hautbois und Trompetten musicirt worden“. Am 10. Februar 1699 kam der Herzog frühmorgens um 5 Uhr nach einer Redoute in Beers Haus und blieb dort bis 7 Uhr. Nicht selten begleitete Beer ihn auf die Jagd, vor allem nach Freyburg.

Viele und reiche Geschenke erhielt Beer vom Herzog. So brauchte er es wohl nicht zu bereuen, daß er die ehrenvollen Berufungen nach Koburg und Kopenhagen abgelehnt hatte. Er konnte zu Ende des Jahres 1691 ein Haus in Weißenfels kaufen (Große Kalandstraße 10), erwarb einen Garten in der Grünen Gasse, besaß eine Wiese, also wohl auch Vieh. So konnte er mit seiner zahlreichen Familie ein sorgloses Leben führen, hätte es vielleicht sogar zu ansehnlichem Wohlstand gebracht, wenn nicht eine verhängnisvolle Kugel das Leben des erst Fünfundvierzigjährigen geendet hätte. Noch auf dem Sterbebette machte er Eintragungen in seine Lebensbeschreibung. Wir lesen kein Wort des Vorwurfs gegen den unvorsichtigen Schützenhauptmann, aus dessen Gewehr sich ungewollt die todbringende Kugel gelöst hatte. Als ihm am 31. Juli 1700 die Kugel aus dem Halse geschnitten worden war, hatte er noch Hoffnung, wieder zu genesen, und bedauerte den von derselben Kugel getroffenen Oboisten Garthoff, dem die Lippe weggerissen worden war und der nun nicht essen, trinken und sprechen konnte.

Am 6. August 1700 starb Johann Beer. Er war eine echt barocke Künstlernatur, vielfach begabt wie wohl selten ein Mensch: Sänger, Schauspieler, Klavier- und Geigenspieler, Komponist, Schriftsteller, auch leidlicher Zeichner. Erst die Neuzeit hat ihn recht eigentlich entdeckt.

Zu Beers Rechtschreibung sei bemerkt, daß er fast stets Sh statt Sch, und meistens h statt ch schrieb; ck finden wir nur in Fremdwörtern und in lateinisch geschriebenen Eigennamen. Alle Zitate stammen aus Beers eigenhändiger Lebensbeschreibung.

Brahms' Sonate für Pianoforte und Violine op. 78

Ein Beitrag zum Schaffensprozeß des Meisters

VON IMOGEN FELLINGER, KÖLN

„Die Imagination eines jeden Menschenkindes und die Imagination der Dichter und Künstler insonderheit, ist eine dunkle Werkstatt geheimer Kräfte . . . Wir sehen Erscheinungen — Veranlassungen — Mittel — aber die wahren Ursachen, die Kräfte selbst, und wie sie im Verborgnen wirken, — über diesem allen hängt der heilige Schleyer der Natur, den kein Sterblicher nie aufgedeckt hat.“ Jene Worte Wielands¹ gehen ganz allgemein das künstlerische Schaffen an und wollen dieserart verstanden sein. Imagination bedeutet Einbildungskraft, innere Vorstellung. Die innere Vorstellung des Künstlers und somit auch des Komponisten bestimmt sowohl den Einfall, die Inspiration wie auch alle weiteren Phasen des Schaffensprozesses eines Kunstwerkes. Sie ist und bleibt gleichsam Leitbild bis zu dessen Voll-

¹ Chr. M. Wieland, *Gedanken über die Ideale der Alten*, Teutscher Merkur (1777) 3. Vierteljahr, 227.

endung. Spätere Änderungen, Ergänzungen, auch andere von der Erstfassung abweichende Bildungen sind — wenn nicht aus rein äußerlichen Gründen veranlaßt — Versuche, der inneren Vorstellung noch näher zu kommen, sie noch überzeugender zu realisieren. Auch hier sind Erscheinungen wahrnehmbar, äußere Umstände, die das Entstehen eines Werkes bewirkt und bei diesem mitgespielt haben. Aber die eigentlichen Wege des schöpferischen Genius bleiben uns weitgehend verschlossen. Allein Skizzen, Entwürfe und Handschriften der Meister, denen noch unmittelbar der Vorgang der Entstehung einer Komposition anhaftet, lassen gewisse Einblicke in den künstlerischen Schaffensvorgang zu, zumal, wenn sie Korrekturen, spätere Einträge oder unterschiedliche Fassungen aufweisen. Allen solchen Erscheinungen gilt es daher mit Bedacht im einzelnen nachzugehen.

I

Brahms hat nahezu alle Skizzen und Entwürfe zu seinen Werken absichtsvoll vernichtet. Nur wenige sind — wohl mehr zufällig — der Nachwelt erhalten geblieben². Sie lassen bezeichnende, wenn auch in Hinsicht auf das Gesamtwerk spärliche Einblicke in seine kompositorische Werkstatt tun. Zwei Arten von Niederschriften werden hierbei deutlich erkennbar: die einen betreffen einzelne melodische Einfälle, die Brahms früher oder später, wenn er sie für wert hielt, in Kompositionen verwendet hat; die andern betreffen erste Niederschriften ganzer Werke, wie es etwa die Skizzen zu den Haydn-Variationen op. 56 besonders eindrucksvoll bezeugen³. Ähnlich scheint es sich bei den Skizzen zum Klavierquartett in A-dur op. 26 verhalten zu haben, von denen Albert Dietrich überliefert: „*Er spielte mir gegen seine Gewohnheit aus den Skizzen vor, und ich gewann dabei schon die Ueberzeugung, daß es ein hervorragend herrliches Werk werden würde*“⁴. Doch sind es nicht nur die Skizzen, die einen solchen Blick in den Schaffensprozeß des Meisters gestatten, gerade auch die Autographe vollendeter Werke enthalten vielfach Korrekturen, die während der Niederschrift oder auch nachträglich — etwa auch auf Grund von Proben vor der Drucklegung eines Werkes — vorgenommen worden sind. Brahms gehört zu denjenigen Schöpferpersönlichkeiten, die ein Werk weitgehend im Kopf komponierten, bevor sie an die erste Niederschrift gingen, die dann — in großen Zügen zumindest — bereits die fertige Komposition, oftmals mit Vortragsbezeichnungen versehen, festhielt. Die ihm eigentümliche Auffassung hinsichtlich seiner Schaffensweise hat der Komponist seinem Verleger Simrock gegenüber — wie Kalbeck überliefert — einmal folgendermaßen ausgesprochen: „*An mir will man auch immer etwas bewundern, z. B. meine Erfindung. Daran ist wenig Bewundernswertes. Was geht meine ‚Erfindung‘ mich an? Das ist wie ein Samenkorn, das in der Erde liegt: entweder geht es auf oder es geht nicht auf, im letzten Falle taugt es nichts. Geht es auf, und fällt mir eine Melodie ein — nun, ich nottere sie mir auch, sehe sie aber nie wieder an, bis sie mir nicht von selbst wieder kommt. Kommt*

² Man vgl. P. Mies, *Aus Brahms' Werkstatt — Vom Entstehen und Werden der Werke bei Brahms*, Simrock-Jahrbuch 1, 1928, 42—63.

³ Vgl. hierzu A. Orel, *Skizzen zu Joh. Brahms' Haydn-Variationen*, *ZfMw* V, 1922/23, 296—315.

⁴ A. Dietrich, *Erinnerungen an Johannes Brahms in Briefen besonders aus seiner Jugendzeit*, 2. Aufl., Leipzig 1899, 33.

sie nicht, so war sie nichts wert, und ich werfe sie weg“⁵. Jenen Vergleich des künstlerischen Einfalls mit dem Samenkorn hat Brahms auch dem Sänger Georg Henschel gegenüber geäußert, und er geht dabei in seinem Gedankengang noch einen Schritt weiter: „Mit dem Gedanken ist's wie mit dem Samenkorn; er keimt unbewußt im Innern fort . . . Komme ich vielleicht nach langer Zeit wieder darauf, dann hat es unversehens schon Gestalt angenommen, ich kann nun anfangen, daran zu arbeiten . . .“⁶. Bezeichnend für Brahms ist, daß er sich vom kompositorischen Einfall bewußt distanziert: „Das, was man eigentlich Erfindung nennt, also ein wirklicher Gedanke, ist sozusagen höhere Eingebung, Inspiration, d. h. dafür kann ich nichts. Von dem Moment an kann ich dies ‚Geschenk‘ gar nicht genug verachten, ich muß es durch unaufhörliche Arbeit zu meinem rechtmäßigen, wohl erworbenen Eigentum machen. Und das braucht nicht bald zu sein“⁷. Brahms steht damit in seiner Auffassung im Gegensatz zu Schumann, der in *Meister Raros, Florestans und Eusebius' Denk- und Dichtbüchlein* Meister Raro sagen läßt: „Die erste Konzeption ist immer die natürlichste und beste. Der Verstand irrt, das Gefühl nicht“⁸.

Eine solch distanzierte Haltung gegenüber dem künstlerischen Einfall, wie sie Brahms sehr ausgeprägt verkörpert, ist Beethoven verwandt und weist bezeichnenderweise in Epochen zurück, in denen die Elaboratio über der Inventio stand. Bei Brahms — als Kind seiner Zeit — tritt hierbei eine äußerst kritische und zugleich realistische Auffassung vom künstlerischen Schaffen überhaupt hinzu. Auch seinem Schüler Gustav Jenner gegenüber äußerte sich der reife Meister eigener Auffassung und Erfahrung gemäß: „Wenn Ihnen Ideen kommen, so gehen Sie spazieren. Sie werden dann finden, daß dasjenige, was Sie für einen fertigen Gedanken hielten, nur der Ansatz zu einem solchen war“⁹. Diesem „Spazierengehen“ kommt in Brahms' eigenem Schaffen ein wesentlicher Raum für die schöpferische Auseinandersetzung mit einem im Entstehen befindlichen Werk zu. Dem entspricht auch die Zeiteinteilung, die der Komponist im Laufe seines Lebens, vor allem von der Wiener Zeit an, mehr und mehr als die für ihn gemäße bevorzugt hat: den Sommer auf dem Lande verbringend, Kompositionen schaffend und ausarbeitend, im Winter auf Konzertreisen, neue Werke im Freundeskreis probend und für den Druck vorbereitend. Der Tageslauf im Sommer bestand in der Regel aus dem Komponieren in den frühen Morgenstunden auf Spaziergängen, danach dem Notieren des unterwegs Geschaffenen. Anschaulich schildern Zeitgenossen, wie Brahms ihnen frühmorgens begegnet ist, beispielsweise 1885 in Müzzzuschlag vor der Vollendung seiner IV. Symphonie op. 98: „. . . offenbar bereits auf dem Rückweg von seinem Morgengang. Er kam völlig in sich versunken in flotter Gangart uns entgegen, mit dem Hute, den er in der Hand trug, weit ausholend, die zur Seite stehenden Gräser streifend. Als wir ihn lebhaft begrüßten, kam er wie aus einer anderen Welt zurück . . .“¹⁰. Solche Berichte lassen etwas von jenen geheimnisvollen Kräften im Sinne Wielands ahnen, „wie Dichter, bildende Künstler, Komponisten, und alle

⁵ Kalbeck, Brahms, 3. Aufl., II, 182.

⁶ Ebd.

⁷ Kalbeck II, 181 f.

⁸ *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* von Robert Schumann, 5. Aufl., hrsg. von M. Kreisig, Leipzig 1914, I, 25.

⁹ G. Jenner, *Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler. Studien und Erlebnisse*, Marburg 1905, 42.

¹⁰ R. Fellinger, *Klänge um Brahms. Erinnerungen*, Berlin 1933, 45.

das Volk von scharfen behenden Sinnen und feuerfangender Imagination zu ihren schönsten Ideen, ihren glücklichsten Erfindungen kommen . . .“¹¹.

II

In Erinnerung an die drei in Pörttschach am Wörther See verbrachten Sommer (1877–1879) schreibt Brahms 1890 von Ischl aus an Kalbeck, der gerade in Maria-Wörth weilt: „Gefreut aber hat mich und meine Gedanken angenehm beschäftigt Ihre Adresse. Schöne Sommertage kommen mir in den Sinn und unwillkürlich Manches, mit dem ich dort spazieren ging, so die D-dur-Symphonie, Violinkonzert und Sonate G-dur, Rhapsodien und derlei . . .“¹². Mit der „Sonate G-dur“ meint Brahms seine Sonate für Pianoforte und Violine op. 78. Das Werk entstand während des zweiten und dritten Pörttschacher Sommers in den Jahren 1878 und 1879 und wurde im Juni 1879 vollendet, wie der Komponist dies am Ende des Autographs selbst festgehalten hat: „J. Br. Juni 79.“¹³ — dieser Vermerk ist Kalbeck, der für den Abschluß der Komposition die Monate August¹⁴ und September¹⁵ ansetzt, offenbar entgangen. Mit folgenden Worten kündigt Brahms am 22. Juni 1879 Freund Joachim das neue Werk an: „Ich hoffe sehr, die Korrektur des Konzertes mit Dir in Salzburg zu lesen, und zur Erholung können wir dann auch eine kleine Sonate spielen! . . .“¹⁶. Joachim antwortet daraufhin aus Berlin (26. 6. 1879): „. . . Nicht genug kann ich sagen, wie sehr ich auf Dein neues Sonatenopus freudigst gespannt bin. Das ist ja herrlich, so etwas von Dir in Aussicht zu haben für die Sommerfrische . . .“¹⁷. Schon am 27. Juni schreibt Simrock, der gerade Brahms' Violinkonzert op. 77 in Verlag genommen hatte und zu jener Zeit sich kein Werk des Komponisten mehr entgehen lassen wollte, an Brahms: „. . . Von Joachim höre ich was von einer Sonate für Violine? Und ich fühle, wie die kaum eingezogenen Krallen meines Pfötchens sich wieder regen und beutegierig freue ich mich wieder auf den Raub! . . .“¹⁸. Kurz vorher scheint der Komponist seinen Kopisten Hlawaczek in Wien mit der Abschrift der Sonate beauftragt zu haben, wie einem Brief an Billroth zu entnehmen ist. Brahms schreibt (Juni 1879): „Er (Hlawaczek) hat etwas zu kopieren, das wohl fertig sein sollte . . . Er hat eine Sonate, von der er Dir jedenfalls die ersten zwei Sätze schon geben kann. Wenn dann das Finale fertig ist, so schicke sie mir doch gleich, wenn Du sie einmal durchgespielt hast . . .“¹⁹. Billroth antwortet darauf (26. 6. 1879): „Erst am Nachmittag konnte ich zu Hlawaczek. Er schrieb gerade den letzten Takt der Sonate . . . Ich nahm die Noten sofort mit und schicke sie Dir morgen. Der Alte hat die Arbeit beschleunigt . . .“²⁰.

¹¹ Chr. M. Wieland a. a. O., 228.

¹² Kalbeck III, 159 f., Anmerkung 2. — Bei den erwähnten Werken handelt es sich um die Opera 73, 77, 78 und 79.

¹³ Musiksammlung der Stadtbibliothek Wien.

¹⁴ Kalbeck III, 226.

¹⁵ Ein Brahms-Bilderbuch. Hrsg. von V. von Miller zu Aichholz. Mit erläuterndem Text von M. Kalbeck, Wien 1905, 37.

¹⁶ Brahms Briefwechsel VI, 154.

¹⁷ Ebda., 156.

¹⁸ Johannes Brahms und Fritz Simrock. Weg einer Freundschaft. Briefe des Verlegers an den Komponisten. Mit einer Einführung hrsg. von K. Stephenson, Hamburg 1961, 144.

¹⁹ Billroth und Brahms im Briefwechsel, Berlin und Wien 1935, 282 f.

²⁰ Ebda., 283 f.

Ende Juni 1879 schickt Brahms Clara Schumann die Sonate — wohl in Gestalt der von Hlawaczek angefertigten Kopie — mit den Worten: „. . . Die Sonate — ja, die liegt auch bei, und da siehe nur zu. Ich fürchte, sie ist langweilig. Im Finale kannst Du bei vi - de einen Strich machen. Es liegt auch eine Stimme bei — aber wenn sie Dir nicht gefällt, bitte ich recht sehr, daß Du sie nicht mit Heermann versuchst . . .“²¹. Clara Schumann erhält das Manuskript am 10. Juli in Düsseldorf und antwortet umgehend: „ich muß Dir ein Wort senden, Dir sagen, wie ich tief erregt bin über Deine Sonate. Ich erhielt sie heute und spielte sie mir natürlich gleich durch und mußte mich danach ordentlich ausweinen, vor Freude darüber. Nach dem ersten feinen reizenden Satz und dem zweiten kannst Du Dir die Wonne vorstellen, als ich im dritten meine so schwärmerisch geliebte Melodie mit der reizenden Achtel-Bewegung wiederfand! . . . Am Sonntag denke ich in Frankfurt zu sein; dann spiele ich sie gleich mit H.[eermann] . . .“²². Ähnlich begeistert schreibt sie noch einmal am 26. Juli an Brahms²³, und am 27. Juli betont Joachim nochmals seine Vorfreude²⁴. Im August — zwischen dem 9. und 27. — reist Brahms von Pörtschach zu Joachim, der zur Sommerfrische in Aigen bei Salzburg weilt. Unter dem Beisein von Clara Schumann und dem Ehepaar von Herzogenberg, die von Berchtesgaden herübergekommen waren, spielte Brahms mit dem Freunde die Sonate aus dem Manuskript. Nach Pörtschach zurückgekehrt, schickt er sie am 31. August an Simrock mit den Worten: „. . . Damit Sie nun sehen, was eine Sache ist, schicke ich hier die Sonate. Hüten Sie sich aber, sie kann Ihnen einen Nachdrucksprozeß zuziehen! 2 Takte sind schon früher bei Rieter gedruckt — genügt das für eine Klage oder müssen es 8 sein?“²⁵. Der Komponist deutet hier den motivischen Zusammenhang der Sonate mit dem *Regenlied* op. 59,3 an, wobei er sich nur auf die zwei Takte zu Beginn des Finale beruft, die er notengetreu, in den Notenwerten um die Hälfte verkürzt, dem Liedanfang entnommen hat. Tatsächlich bildet das punktierte Anfangsmotiv des *Regenliedes* das Hauptmotiv der Sonate, das allen Sätzen der Komposition zugrunde gelegt ist.

III

Das Autograph der Sonate befindet sich seit dem Jahre 1920 im Besitz der Musiksammlung der Stadtbibliothek Wien und trägt die Signatur MH 3908/c²⁶. Brahms schenkte das Manuskript am 13. Oktober 1891 Viktor von Miller zu Aichholz in Wien zu dessen 60. Geburtstag; die Frau des Jubilars, Olga von Miller, war durch Mandyczewski, den Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde, an Brahms mit der Bitte um ein Autograph zu dem festlichen Anlaß herangetreten²⁷. Die Handschrift blieb auch nach dem Tode des Komponisten im Besitz der Familie

²¹ Clara Schumann — Johannes Brahms, Briefe aus den Jahren 1853—1896. Hrsg. von B. Litzmann, Leipzig 1927, II, 174. — Hugo Heermann (1844—1935), zu jener Zeit Violinprofessor am Hochschen Konservatorium zu Frankfurt am Main.

²² Ebd., 177.

²³ Ebd., 178 f.

²⁴ Brahms Briefwechsel VI, 157 f.

²⁵ Brahms Briefwechsel X, 128.

²⁶ Für Einsicht des Autographs bin ich den Herren Dir. Prof. Dr. A. Mitringer und Prof. Dr. F. Racek von der Stadtbibliothek Wien zu Dank verpflichtet.

²⁷ Ein Brahms-Bilderbuch, a. a. O., 37.

und bildete nachmals eines der wertvollsten Stücke des von Viktor von Miller um die Jahrhundertwende auf dessen Grundstück eingerichteten Brahms-Museums in Gmunden am Traunsee in Oberösterreich. Dieses Museum bestand bis 1938. Das gesamte Inventar (u. a. Flügel und Mobiliar von Brahms' Sommerwohnung in Ischl, Briefe und Karten des Meisters an die Familie) wurde dann von dem Sohne Eugen von Miller († 8. Februar 1963) der Gemeinde Gmunden gestiftet, in deren Museum sich nunmehr die kostbaren Erinnerungsstücke befinden. Die Notenautographie, einige Brahms'sche Lieder sowie die Sonate, scheinen im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts dem Besitz der von Viktor von Miller gegründeten Wiener Brahms-Gesellschaft vermacht worden und von dort in die Obhut der Musiksammlung der Stadtbibliothek Wien gelangt zu sein.

IV

Die Handschrift weist gegenüber der gedruckten Ausgabe des Werkes Differenzen auf, die aufschlußreich für Brahms' Schaffensweise auch im fortgeschrittenen Stadium der Komposition sind. Außerdem beruhen solche sichtbaren Unterschiede zwischen Autograph und Druckfassung auf Korrekturen, die der Meister noch nach Vollendung der Sonate vorgenommen hat. Auch das Musizieren mit Joachim in Aigen bei Salzburg im August 1879 und die gemeinsam unternommene Konzertreise durch Siebenbürgen im September des gleichen Jahres dürften noch die eine oder andere Korrektur veranlaßt haben.

Das Autograph hat den Herausgebern der Brahms-Gesamtausgabe, Eusebius Mandyczewski und Hans Gál, nicht vorgelegen, sondern lediglich die Erstausgabe des Verlages Simrock (Verlags-Nr. 8148), die dem Verlagsjahr 1880 zugeteilt wurde, und das Handexemplar des Meisters, das keine autographen Einträge aufweist²⁸. Die Stichvorlagen und Druckfahnen der Sonate scheinen sich nicht erhalten zu haben. Ende September 1879 fordert Brahms nach der Konzertreise mit Joachim von Simrock vor der letzten Korrektur eine Violinstimme der Sonate an, „damit ich aufmerksam probieren kann und seinerzeit die Revision nicht aufhalte“²⁹, und Anfang Oktober gibt er dem Verleger die Zusicherung: „. . . Die Sonate werde ich rasch besorgen“³⁰.

Die Handschrift umfaßt 18 teilweise ein- und teilweise zweiseitig beschriebene lose Blätter 9zeiligen Notenpapiers in Querformat. Die Überschrift lautet: „Sonate.“ Erster Satz: Seite 2—14; zweiter Satz: Seite 15—19; mit dem Finale setzt eine neue Zählung ein: Seite [1]—10³¹. Brahms hat anscheinend, wie sein Brief an Billroth vermuten läßt, seinem Kopisten Hlawaczek zunächst nur die ersten beiden Sätze zum Kopieren gegeben, erst später das Finale; darauf dürfte die zweifache Paginierung zurückzuführen sein³².

²⁸ Erstausgabe des Verlages Simrock 1880. — Brahms' Handexemplar in der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. — GA X, 1—30.

²⁹ Brahms Briefwechsel X, 129.

³⁰ Ebd., 130.

³¹ Jeweils die erste Seite jedes Satzes des Brahms'schen Autographs ist im Faksimile (verkleinert) in *Ein Brahms-Bilderbuch*, a. a. O., Tafel X und XI, 39 und 43, oder bei J. A. Fuller-Maitland, *Brahms*, Autorisierte deutsche Bearbeitung von A. W. Sturm, 1.—4. Aufl., Berlin—Leipzig 1912, Anhang 42—43 abgebildet.

³² *Billroth und Brahms im Briefwechsel*, a. a. O., 283.



Sonate für Pianoforte und Violine op. 78, Erster Satz, Seite 11
(Brahms-Handschrift MH 3908/c der Stadtbibliothek Wien)

Sonate für Pianoforte und Violine op. 78, Dritter Satz, Seite 4
(Brahms-Handschrift MH 3908/c der Stadtbibliothek Wien)

I. Satz

Die Vortragsbezeichnung des Satzes lautet in der Handschrift: „*Vivace*“; Brahms scheint — wie so häufig — die einschränkende Wendung „*ma non troppo*“ der Druckfassung erst in die Druckfahnen gesetzt zu haben³³.

Takt 3—8: Im Klavier fehlen Bindebogen und staccato-Punkte.

Takt 8/9: Im Klavierpart Streichungen, deren ursprüngliche Fassung nicht mehr zu entfernen ist.

Takt 15: In der Geige nachträglich die Winkelzeichen mit Bleistift gesetzt und mit Tinte nachgefahren.

Takt 16: Zuerst Crescendo-Diminuendo-Winkel zur Hervorhebung des Melodiespitzentons *c'* und Takt 17 ein cresc.-Winkel; beide Zeichen durchstrichen und beide Takte durch einen Crescendo-Winkel dynamisch vereinheitlicht.

Takt 29—33: In der Violine fehlen sämtliche Bindebogen und staccato-Punkte.

Takt 34/35 sind die Winkelzeichen eingesetzt, entsprechend der Dynamik im Klavier.

Takt 36: „*poco f*“ in der Violine mit Bleistift gestrichen. Hier schienen Brahms die Worte „*con anima*“ bezeichnender zur Charakterisierung der Kantilene bei Beginn des Seitensatzes zu sein.

Takt 40: Im Klavierpart waren anfangs alle sechs Achtel unter einem Bogen zusammengefaßt; dann wurde das erste Achtel abgetrennt; doch zeigt der Druck die ursprüngliche Fassung.

Takt 42: In der linken Hand des Klaviers fehlen die Bindebogen.

Takt 43: Anstatt der Hemiolenbildung der Druckfassung lautet die linke Hand des Klaviers in der Handschrift:

1.



Der Diminuendo-Winkel im Klavierpart ist mit Bleistift — als Verbindung vom „*forte*“ (Takt 42) zum „*p*“ (Takt 44) — nachgetragen.

Takt 48: Hier fehlt das „*sostenuto*“ im Manuskript, ebenso an der korrespondierenden Stelle, Takt 186.

Takt 57: Ursprünglich blieb das „*d*“ in der linken Hand des Klaviers auch in der zweiten Takthälfte auf gleicher Tonlage; in der Handschrift nachträglich gestrichen und eine Oktave tiefer gesetzt.

Takt 65—66: Hier hatte der Komponist anfangs auch im ersten Taktteil der Violine eine Triolenbewegung erwogen; doch lassen die Streichungen nicht mehr eindeutig erkennen, mit welchem Ton die Wechselbewegung gedacht war, vermutlich mit der höheren Oktave; ähnlich im Klavierpart Takt 67/68; die Handschrift zeigt am Rand des oberen Systems, Seite 6, ein „*NB 8*“; bei Takt 67 fehlt in beiden Instrumenten der dim.-Winkel.

³³ I. Fellingner, *Zum Problem der Zeitmaße in Brahms' Musik*, Kongreßbericht Kassel 1962, Kassel 1963, 219—222. — Eine ausführliche Darstellung ist in Vorbereitung.

Takt 78: Die ursprüngliche Fassung der Handschrift lautete:

2.

Das „*ad lib.*“ mit Bleistift gestrichen; ebenso die obere Notenreihe; im Druck ist die untere Notenreihe eliminiert, die obere dagegen wieder eingesetzt.

Takt 79: Auch hier stand anfangs über der Violinstimme „*ad lib.*“ — die Noten der Violinstimme sind eine Oktave tiefer als im Druck mit Oktavierung gesetzt; ebenso sind die beiden folgenden Takte eine Oktave tiefer notiert.

Takt 82: Zuerst im Klavier nur Oktave G' — G; der Einsatz des Hauptthemas im Klavier zum Pizzicato der Violine erforderte klangliche Verdichtung.

Takt 97: In der Violine anfänglich je vier Achtel unter einem Bogen.

Takt 105—107: In der Handschrift fehlt noch das „*poco a poco più sostenuto*“.

Takt 110: Das zweite Viertel (*d''*) in der rechten Hand des Klaviers gestrichen, da es unmittelbar als Einzelton folgt; in der linken Hand nur Oktave: G — g.

Takt 117—118: Im Klavier *dim.*-Winkel nachträglich gesetzt.

Takt 121: In der rechten Hand des Klaviers sämtliche Bindebogen gestrichen — wohl wegen konträr-rhythmischer Bewegung in beiden Instrumenten.

Takt 122: In der Violine fehlt der Bindebogen bei den beiden letzten punktierten Vierteln; in der linken Hand des Klaviers stand als letztes Achtel zuerst *d*, dies in *A* geändert.

Takt 124: In der rechten Hand des Klaviers ursprünglich Einzelbogen, diese durchstrichen und zwei Takte unter einen Bogen genommen.

Takt 125—126 (unterstes System, Seite 8 der Handschrift) über der Violinstimme „*xvi — — de x*“; die Violinstimme und in der linken Hand des Klaviers die Bogenbezeichnungen gestrichen; die Violinstimme lautete ursprünglich:

3.

Daneben folgt auf dem gleichen System in der Handschrift die endgültige Fassung der Violine. Sie ist der Geige gemäßer, da sich bei ihr durch Saitenwechsel der Übergang von der ersten in die dritte Lage klanglich besser vollziehen läßt.

Takt 129: Im Klavier nachträglich „*sf*“ mit Bleistift gesetzt, ebenso Takt 130, zur Hervorhebung von Melodiespitzentönen.

Takt 131: Das erste Viertel im Klavier mit Bleistift geschrieben: *Es' — Es*, dann wieder gestrichen.

Takt 134, zweite Takthälfte: Über der rechten Hand des Klaviers nachträglich „*legg.*“ eingefügt, jedoch nicht in den Druck übernommen; ein Hinweis darauf, daß die Achtelfigur leicht zu nehmen ist.

Takt 140: Nachträgliche Dämpfung im Klavier durch „*p*“-Hinweis.

Takt 150: Im Klavier bei den Anklängen ans Hauptthema nachträglich „*dolce*“ eingesetzt.

Takt 154: Fehlt „*poco a poco Tempo I*“.

Takt 169: In der Geige *cresc.-dim.*-Winkel nachgetragen; hierdurch geht die Geige zwar dynamisch konform mit dem Klavier, jedoch nicht motivisch — ein Mittel bei Brahms, von der Dynamik her zu vereinheitlichen.

Takt 173: Im Klavier *dim.*-Winkel, nicht in den Druck übernommen.

Takt 174: Die Violine hatte hier anfangs eine Oktave tiefer einzusetzen; hierauf den Takt bei Beginn des Seitensatzes innerhalb der Reprise in die höhere Oktave versetzt und die drei folgenden Takte mit „*8^{va}*“ bezeichnet (siehe Faksimile I der Handschrift, Seite 11). Hier „*pf con anima*“.

Takt 177: Geige zuerst „*cresc.*“, dies durchstrichen und mit Bleistift in ein *cresc.*-Winkelzeichen umgewandelt.

Takt 178: In beiden Instrumenten „*p*“ nachträglich mit Bleistift gesetzt und mit Tinte nachgefahren; dies Thema soll die kommende Steigerung — von langer Hand vorbereitet — zunächst stauen. Hier anfänglich in der Geige bei Taktbeginn *h'* gesetzt, dann gestrichen — im Gegensatz zur Exposition!

Takt 179: Das „*cresc.*“ im Klavierpart nachträglich von Takt 180 — dort durchstrichen — vorverlegt.

Takt 180: Zuerst in der linken Hand des Klaviers reine Achtelbewegung (siehe Faksimile I!)

Takt 181: Klavierpart gestrichen; in der linken Hand ursprünglich reine Achtelbewegung, in der rechten Hand jeweils vier Achtel und ein Viertel (vgl. Faksimile I!). Daneben folgt in der rechten Hand anstatt der Hemiolenbildung der endgültigen Fassung die gleiche rhythmische Folge wie die Exposition zeigt (vgl. Takt 43, Notenbeispiel 1).

Takt 182: In der Geige „*pf*“ (= *poco forte*), im Druck zu „*p*“ gemäßigt. In der Violine der letzte Takt der Handschrift, Seite 11 (Faksimile I), nur deshalb gestrichen, da für den Klavierpart durch Verschiebung der vorhergehenden Takte kein Raum mehr blieb.

Takt 203: In der Violine scheint Brahms — ähnlich wie in der Exposition des Satzes — anfänglich eine Triolenbewegung beabsichtigt zu haben; ebenso in den folgenden beiden Takten.

Takt 204—205: Hier fehlen die *Diminuendo*-Winkel.

Takt 213: Die linke Hand des Klaviers lautete anfangs:

4.



Takt 217: Hier fehlt im Klavier für die in gleichmäßiger Bewegung abwärts schreitenden Akkorde die Angabe „*sempre dim.*“ mit dem Ziel des „*pp*“ in Takt 219.

Takt 223: Hier lautete die Vortragsbezeichnung in der Violine beim Anklang des Hauptthemas „*in tempo e poco a poco animato e cresc.*“. Das „*animato*“ hat Brahms in der Handschrift mit Bleistift durchstrichen, ein Hinweis für seinen Aufführungsstil, diese

Wiederaufnahme des Themas in höherer Oktave „belebt“ zu bringen; er hielt es jedoch nicht für angezeigt, diese Bezeichnung zu belassen.

- Takt 227—228: In der Geige sind die beiden dynamischen Winkelzeichen nachträglich mit Bleistift eingesetzt, in den Takten 230—234 das „*sempre cresc.*“ in beiden Instrumenten.
Takt 235: Hier tragen die dynamischen Zeichen „*f*“ (Violine) und „*poco f*“ (Klavier) den Zusatz „*poco animato*“.

II. Satz: Adagio

- Auftakt zu Takt 3 und 4: In der rechten Hand des Klaviers das letzte Sechzehntel zuerst *b* — *f*; das einzelne *b* durchstrichen und mit dem *d* zusammen eingefügt.
Takt 3: Das *b* nachträglich aus Gründen klanglicher Verdichtung eingesetzt.
Takt 21: Das *forte* in beiden Instrumenten mit Bleistift nachgetragen.
Takt 23: In der rechten Hand des Klaviers ursprünglich punktierte Viertel- mit nachfolgender Achtelnote, nachträglich in reine Viertelbewegung umgewandelt⁸⁴.
Auftakt zu Takt 30: Hier ist die Violine mit „*forte*“ bezeichnet, das Brahms nicht in den Druck übernommen hat.
Takt 57: In der Geige: *a'* — *e''* — *a''*.
Takt 67: Anfänglich „*forte*“ im Klavier, dann abgeschwächt zu „*pf*“.
Takt 69: Im Klavierpart fehlt das „*p*“, in Takt 72—73 der Crescendo-Winkel.
Takt 76: Der Hinweis „*ben leg.*“ ist nachträglich mit Bleistift eingefügt.
Takt 80—81: Die Winkelzeichen in der Violine sind später mit Bleistift eingetragen. Takt 81: Hier ein Crescendo-Diminuendo-Winkel zur Hervorhebung des *ges* im Klavier, dagegen fehlt das „*cresc.*“.
Takt 86: Im Klavier der Hinweis „*leg.*“.
Auftakt zu Takt 87: „*poco string.*“ mit Bleistift eingefügt, ebenso das „*sost.*“ in Takt 89.
Takt 89: In der rechten Hand des Klaviers den Bogen, der anfangs den ganzen Takt einbezog, geteilt, um das *f* — *es* noch stärker herauszuheben.
Takt 91: Anfänglich im Klavier das Beiwort „*dolce*“, dann gestrichen.
Takt 95: Das „*pp sempre*“ mit Bleistift eingesetzt (Orgelpunkt auf *Es*, ab Takt 97 durch Wiederholungszeichen angegeben).
Takt 97: In der Geige zuerst „*dol.*“, dies durchstrichen und „*p espress.*“ gesetzt, da dies Thema zwar „*p*“, jedoch mit Intensität vorzutragen ist.
Takt 105: Die Violine ursprünglich „*p*“ bezeichnet, das Brahms gestrichen und durch „*dolce*“ ersetzt hat.
Takt 111: „*poco string.*“ nachträglich gesetzt, ebenso das Takt 115 folgende „*in tempo*“.
Takt 113: Anfangs ließ Brahms hier den dynamischen Höhepunkt in beiden Instrumenten im *forte* erreichen⁸⁵.
Takt 115: Die Winkelzeichen in der Geige später eingetragen.
Takt 116: Das „*dim.*“ im Klavier zuerst am Taktanfang, dann auf das vorletzte Sechzehntel des Taktes verlegt.
Takt 117—118: Im Klavier *dim.*-Winkel.

⁸⁴ Vgl. Faksimile der Seite in *Ein Brahms-Bilderbuch*, a. a. O., Tafel X oder bei J. A. Fuller-Maitland, a. a. O., 42.

⁸⁵ I. Fellinger, *Über die Dynamik in der Musik von Johannes Brahms*, Berlin 1961, 48.

Takt 120: „rit.“ mit Bleistift nachgetragen.

Takt 121: In beiden Instrumenten das „pp“ nachträglich gesetzt, um einen leise verklingenden Schluß des Satzes zu gewährleisten.

III. Satz

Die Vortragsbezeichnung des Satzes lautete ursprünglich: „*Allegro non troppo*.“ Brahms strich den Zusatz „*non troppo*“ und fügte mit Bleistift ein „*moderato*“ ein, während im Druck die Bezeichnung „*Allegro molto moderato*“ steht, also eine maßvolle Temponahme veranlassen soll³⁸.

Takt 1–2: Im Klavier bezogen die Bindebogen anfangs nur acht Sechzehntel ein.

Takt 1, zweite Takthälfte: In der Violine standen zunächst zwei Achtel unter einem Bogen.

Takt 12: Im Klavier fehlt der Bindebogen; ebenso in der rechten Hand des Klaviers in Takt 22.

Takt 26: In der rechten Hand des Klaviers sind die ersten drei Sechzehntel im Baß-Schlüssel notiert.

Takt 29: Hier steht „*leggiero*“ über dem Klavierpart, das Brahms jedoch nicht in den Druck übernommen hat.

Die erste Takthälfte von Takt 34 lautet in der Violine:



Die endgültige Fassung ist geigentechnisch ungleich besser ausführbar. In der zweiten Takthälfte ist das letzte Sechzehntel der Violine nicht unter den gleichen Bogen einbezogen.

Takt 42: Hier fehlen im Klavier die Winkelzeichen zur Hervorhebung des *c* — *es*; ebenso Takt 50.

Takt 53: Im Klavier anfangs „*dolce*“, jedoch gestrichen und in die zweite Takthälfte verlegt.

Takt 57–58 zeigt der Klavierpart in der Handschrift folgende Variante:

6.

³⁸ I. Fellingner, *Zeitmaße*, a. a. O., 222.

Takt 59–60: weisen beide Instrumente eine von der endgültigen Fassung abweichende Version auf:

7.

The image shows a musical score for two staves. The upper staff is for the Violin and the lower for the Piano. The Violin part begins with a dynamic marking 'dim. molto' and a tempo/dynamics marking 'poco calando'. The Piano part also begins with 'dim. molto'. The measures conclude with an 'in tempo' marking. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Auftakt zu Takt 61: In der Violine ursprünglich „p“, das Brahms gestrichen hat.

Takt 62–66: Hier hat der Komponist mit Bleistift eine Variante der Sechzehntelbewegung im Klavierpart notiert (vgl. Faksimile II!), die er dann zugunsten einer „da capo“-Fassung fallen ließ. Die Takte 62 bis 81 hat er dann mit Tinte von 2 bis 21 durchnummeriert.

Takt 82, zweite Takthälfte: Winkelzeichen zur Hervorhebung des *d'* in der rechten Hand des Klaviers gestrichen.

Auftakt zu Takt 84: Das „p“ in der Violine nachträglich gesetzt, ebenso einen Crescendo-Diminuendo-Winkel in Takt 84, der nicht in den Druck übernommen worden ist; im gleichen Takt „p“ im Klavier.

Takt 86: Hier ursprünglich kleine cresc.-dim.-Winkel bei den punktierten Achteln der Violine.

Takt 89: Hier dim.-Winkelzeichen im Klavier, während die kleinen Winkelzeichen im Auftakt zu Takt 90 und in Takt 90 fehlen.

Takt 99: Im Klavier Diminuendo-Winkel, jedoch nicht in den Druck aufgenommen.

Auftakt zu Takt 102 und 103: Hier fehlen sämtliche Akzentzeichen in der Violine.

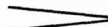
Takt 106: Das letzte Viertel in der Violine lautet hier:

8.

The image shows a short musical phrase for the Violin part, consisting of a single eighth note followed by a quarter note. Above the notes is a circled number '6'. The notation is in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats.

Takt 113: Hier fehlt „tranquillo“ und in Takt 124: „in tempo“.

Takt 126: In der Violine fehlt der große Crescendo-Winkel, der die nachfolgende Steigerung einzuleiten hat.

Takt 131: In beiden Instrumenten nachträglich ein über den ganzen Takt gehender Diminuendo-Winkel gesetzt, jedoch bei der Drucklegung des Werkes eliminiert, wie aus Brahms' Brief vom 11. Oktober 1879 an Simrock hervorgeht: „Haben Sie doch die Güte: Im Finale der Sonate nach dem Es dur-Zwischensatz, wo wieder *g moll* (2 *bb*) vorgezeichnet sind — im 8ten Takt das *dim.* oder  *in Violine und Pianoforte zu streichen.*“

Die kleinen > > in der linken Hand bleiben, nur die großen > und gar das Wort *dim. wünschte ich getilgt*³⁷. Es handelt sich hierbei um folgenden Takt:

9.

Die großen Diminuendo-Winkel sollten eine geringe Diminution der Klangstärke innerhalb der in den Takten 126/127 begonnenen dynamischen Steigerung anzeigen, vor Beginn zu erhöhter dynamischer Anspannung in Takt 132. Wahrscheinlich ließen Überreibungen von seiten der Interpreten den Komponisten davon absehen, die *dim.*-Zeichen im Druck zu belassen. Die kleinen *dim.*-Zeichen im Baß haben hier unbetonte Taktzeiten hervorzuheben und ordnen sich als *emphatische Akzente* — wie wir sie bezeichnen wollen — der dynamischen Entwicklung unter³⁸.

Takt 135: Hier fehlt in beiden Instrumenten der Diminuendo-Winkel.

Takt 136: In Violine und Klavier das „*p*“ nachträglich mit Bleistift gesetzt.

Takt 138: Im Klavier fehlt „*dim.*“.

Takt 144: Hier anfänglich „*p cresc. e poco animato*“. Der agogische Hinweis mit Bleistift gestrichen.

Takt 148, zweite Takthälfte: „*sost.*“ — — —; Takt 149, erste Takthälfte „*in tempo*“, beide Bezeichnungen gestrichen; auch das nachträglich eingefügte „*in tempo*“ in der zweiten Takthälfte. Das Adagio-Thema — hier in doppelten Notenwerten — sollte unbemerkt eingeführt werden.

Takt 149: Hier *dim.*-Winkel.

Takt 153: In der Violine nachträglich „*pp*“.

Takt 157: Der Takt zeigt gegenüber der endgültigen Fassung folgende Variante:

10.

³⁷ Brahms Briefwechsel X, 133.

³⁸ I. Fellingner, *Dynamik*, a. a. O., 23.

Brahms dürfte die Korrektur, die, durch rhythmische Vergrößerung auf zwei Takte ausgedehnt, eine ungleich höhere Ausgeglichenheit der musikalischen Struktur bewirkt, in die Druckfahnen eingetragen haben.

Der genaue Vergleich mit dem Druck hat gezeigt, daß Brahms während der Niederschrift und nach Vollendung der Komposition sowohl in struktureller Beziehung (Änderung von Einzeltönen, Akkorden oder der Fassung ganzer Takte und Passagen) als auch hinsichtlich der Vortragsbezeichnungen (Tempobezeichnungen und agogische Hinweise, dynamische Zeichen und Bezeichnungen, Akzentzeichen und Phrasierungshinweise) noch wesentliche Korrekturen und Ergänzungen vorgenommen hat, die sich folgendermaßen unterscheiden:

1. Korrekturen und später in der Handschrift erfolgte Einträge vornehmlich dynamischer und agogischer Hinweise, die Brahms im Druck unberücksichtigt gelassen hat.

2. In der Handschrift enthaltene dynamische Zeichen und Artikulationshinweise, die der Komponist im Druck eliminiert hat.

3. Korrekturen und nachträglich in der Handschrift vorgenommene Ergänzungen, die Brahms im Druck berücksichtigt hat, vor allem Rhythmus, klangliche Struktur, Tonlage, Tempo, Agogik, Dynamik (Intensivierung, Abschwächung, Verlegung dynamischer Zeichen, Bezeichnungen und Beiworte), Akzentzeichen, Artikulation und Bogenbezeichnung angehend.

4. Korrekturen und Ergänzungen, die der Meister nicht in die Handschrift, sondern in die Stichvorlage oder in die Druckfahnen eingetragen hat. Sie betreffen rhythmische Veränderungen, Änderungen von Akkorden aus klanglichen Ursachen oder Gründen besserer Spielbarkeit, ferner Tempo, Agogik, Dynamik, Akzentuierung, Artikulation und Bogenbezeichnung.

Die hier nachgewiesenen Differenzen zwischen Autograph und Druckfassung, die einen Einblick in den Schaffensprozeß von Brahms vermitteln und zeigen, mit welcher Sorgfalt er hierbei vorging, lassen sich in ähnlicher Art bei anderen seiner Kompositionen verfolgen. In diesem Sinne schreibt der Komponist über die Orchesterfassung der Haydn-Variationen op. 56a an Simrock (20. 12. 1873): „Die Handschrift ist nicht maßgebend, sondern die von mir korrigierte gestochene Partitur!“³⁹. Dieser Ausspruch des Meisters ist für die meisten seiner Werke gültig, wenn er nicht, wie in einer Reihe von Fällen, den Erstdruck für eine Neuausgabe revidiert hat und dann diese als endgültige Fassung einer Komposition zu betrachten ist.

Goethes Worte an Schiller im Hinblick auf dessen Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* sind Brahms' Auffassung vom künstlerischen Schaffen gemäß: „... so wenig man mit Bewußtsein erfindet, so sehr bedarf man des Bewußtseins besonders bei längern Arbeiten“⁴⁰.

³⁹ Brahms Briefwechsel IX, 162.

⁴⁰ Goethes Brief vom 25. November 1795 an Schiller.