

Brahmsiana

VON OSWALD JONAS, CHICAGO

Gelegentlich eines Artikels im „Musikalischen Wochenblatt“ schrieb Brahms an den Herausgeber E. W. Fritsch (7. 12. 1890): „... *Oh über die Philologen! ich weiß nicht, ob Sie nicht dazu gehören, und enthalte mich deshalb jeglichen Fluchens! Aber eine falsche Note ist ihnen wichtiger als die ganze Sinfonie und ein Datum lieber als der ganze Mensch!*“ — Nun, wir kennen auch den anderen Brahms, den höchst behutsamen und sorgfältigen Herausgeber von Chopin und Mozart, den Korrektor seiner eigenen Werke, die er makellos der Öffentlichkeit zu übergeben wünschte; wir wissen auch, wie sorgfältig er in den Noten seiner Bibliothek die Lesarten mit den Handschriften verglich und verbesserte — und so brauchen wir uns nicht allzusehr durch den oben zitierten Brief gehindert zu fühlen, auf einige Stichfehler hinzuweisen, die sich in Brahms' Werken vom ersten Druck sogar bis in die große Gesamtausgabe unbemerkt erhalten haben. Dabei handelt es sich in dem einen Fall um ein Werk, das ungezählte Male erschienen, studiert und gespielt worden ist: das Klavierkonzert B-dur, op. 83! Im großen Klaviersolo in f-moll steht eine Note, deren Unrichtigkeit sogar leicht durch Vergleich mit der später nach b-moll transponierten Wiederholung festgestellt werden kann. Sie war mir immer aufgefallen, und die Richtigkeit meiner Vermutung ist durch Einsichtnahme in die Handschrift bestätigt worden. Die Handschrift, die in diesem Fall freilich ein wenig undeutlich ist, erklärt auch, wie der Fehler in den Stich gelangt ist, in die erste Ausgabe, von wo er dann in alle folgenden Ausgaben übernommen worden ist.

Es handelt sich um folgende Stelle:

The image shows a musical score for piano, measures 151 to 154. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 2/4. The score is for the piano part, labeled 'Klav.'. Measure 151 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand has a melodic line with a dotted quarter note on the first beat of the second measure, which is marked with a 'g' above it. The left hand has a bass line with a dotted quarter note on the first beat of the second measure, which is marked with a 'c' above it. The score is labeled '151' and 'Klav.'.

Im Beginn des zweiten Taktes ist das g^2 der rechten Hand falsch — es soll f heißen, da der Vorhalt in diesem Viertel das c ist. Daß dieser Fehler übersehen wurde, hängt wahrscheinlich mit dem Vorhalt f des zweiten Viertels zusammen: es wurde ein Parallelismus zwischen $g-f$ und $f-e$ vermutet; dieser ist aber nicht vorhanden, da vom zweiten Viertel an die Vorhalte nicht mehr, wie bisher, in Vierteln verlaufen, sondern in Achteln (siehe den Baß!). Das Notenbild hat eine optische Täuschung verursacht! In der Reprise heißt es dann richtig:

piu *f*

In der Handschrift nun ist das *f* vielleicht ein ganz klein wenig zu hoch auf die Linie geraten, kann aber doch eben nur *f* heißen!

Daß es sich hier, angesichts der sonst getreuen Transposition, nicht um ein Versehen handele, sondern gar eine von Brahms gewollte Veränderung anzunehmen sei, dürfte schwerlich zu beweisen sein; vielleicht werden nun künftige Ausgaben die notwendige Korrektur vornehmen und damit auch die zahlreichen Pianisten, die das Werk studiert haben.

Ein anderer Fehler der Gesamt-Ausgabe ist interessant durch die Art, wie er verursacht wurde. Er betrifft das Volkslied (Nr. 17) „Ach Gott, wie weh tut Scheiden“, und zwar Takt 9 der dritten und vierten Strophe. Das letzte Achtel in der rechten Hand soll „ges“ heißen, entsprechend dem *ges* in T. 9 der ersten und zweiten Strophe:

1. Stun - den der sind all - so - viel, mein
2. mir er - frohn bei Son - nen - schein, ein

cresc. *espress.*

3. Äug - lein, die sind hübsch und fein, wern
4. kann und mag doch nicht ge - sein; ge -

espress

Dieser augenscheinliche Druckfehler ist kein Zufall, wie man leicht annehmen könnte, sondern wirklich die Folge einer bestimmten Ursache. Das Lied war in den Stichvorlagen in *fis*-moll geschrieben und auch in dieser Tonart gestochen. In den Korrekturfahnen erst merkte Brahms, daß das Lied zwischen zwei Liedern in *F*-dur

zu stehen kam. Er entschloß sich, die Tonart des fis-moll-Liedes in f-moll zu ändern. Er schreibt darüber an Fritz Simrock (9. Juni 1894):

„... Natürlich, ich kann nicht helfen, noch einen großen Gefallen müssen Sie mir tun. Nr. 16 und 18 sind zwei wunderschöne Lieder in F-dur, und dazwischen Nr. 17 in fis- statt in f-moll! Ich habe es versehen, als ich die beabsichtigte hohe Originalausgabe¹ herstellen wollte. Es ist, als ob man eine Ohrfeige kriegte, wenn man es sieht, und denken Sie, wenn Sie jedesmal eine kriegten! das darf nicht stehen bleiben, Nr. 17 muß durchaus f-moll sein! Es ist ja eigentlich nicht viel zu tun, nur immer vorne 4 bee statt der 3 # zu setzen — das verlangt doch keinen Neustich? Aber unter allen Umständen bitte ich, daß es geschieht — zahlen würde ich es mit Wollust.“

Es ist klar, daß nun bei dem bloßen Verändern der Vorzeichen und dem Belassen der Noten leicht ein Irrtum entstehen konnte. An der betreffenden Stelle hat Brahms das Auflösungszeichen vor dem *gis* wegzustreichen vergessen, und so gelangte das *g* mit dem nun ganz sinnlosen Auflöser in die Simrock-Ausgabe. Die Gesamt-Ausgabe hat nun die Sinnlosigkeit des Auflösers vor dem *g* innerhalb der f-moll-Vorzeichnung gesehen und es einfach weggelassen, ohne es durch ein *b* zu ersetzen!

*

Eines der merkwürdigsten Ereignisse in Brahms' „Werkstatt“ betrifft die h-moll-Rhapsodie op. 79; das Ereignis war zwar bereits durch einen Brief der Frau von Herzogenberg, der die Rhapsodien gewidmet sind, enthüllt worden, aber nichtsdestoweniger ist die nunmehrige Bestätigung durch die Einsichtnahme in die Stichvorlage² eine fast unglaubliche Überraschung. Frau von Herzogenberg schrieb an Brahms am 23. Juli 1880 (Briefwechsel, Band 1, S. 124):

„... eine ganz merkwürdige Überraschung war mir's, den gewissen herrlichen Triolenteil ausschließlich zur Koda erhöht zu sehen, der früher außerdem als Überleitung zum Trio verwendet wurde. Denken Sie sich, daß mir das so sehr zum Bedürfnis geworden ist, dies Glied erst am Schluß auftreten und seine mächtige Wirkung für zuletzt aufgespart zu sehen, daß ich, kecker Floh, es Ihnen einmal flehentlich schreiben wollte und dann durch angeborene Bescheidenheit es doch sein ließ — und nun muß ich die Freude erleben, daß mein Gefühl sich nicht täuschte. Wie ganz genügen die fünf ahnungsvollen Takte vor dem Trio, und wie schwelgt man nun doppelt bei dem Schluß, den eine besonders gesegnete Stunde Ihnen eingegeben haben muß...“.

Der Brief beweist das tiefe musikalische Verständnis der Schreiberin; uns erscheint es heute fast unglaublich, daß die Koda tatsächlich in der früheren Fassung auch schon zum H-dur-Teil übergeleitet hat; so zeigt es noch die Stichvorlage — in der Handschrift eines Kopisten —, und in ihr hat Brahms erst die Änderung vorgenommen. Auf dem unteren System der Seite 8 entwirft er die neue Überleitung zum Trio. Auf derselben Seite versucht er auch Änderungen für die letzten Takte des Trios, und außerdem streicht er einen Takt der ursprünglichen Fassung.

¹ Ursprünglich war das Lied in e-moll geschrieben.

² Ich verdanke die Einsichtnahme der Liebenswürdigkeit des G. Henle Verlages München-Duisburg.

1. 5

The image displays a handwritten musical score for Johannes Brahms' Piano Concerto in B major, Op. 83. The page is numbered '1. 5' in the top right corner. It contains two systems of music. The first system shows a piano part (marked 'p') with a circled passage of sixteenth-note figures. Below it, a chordal accompaniment is written in a simplified notation using letters and numbers. The second system continues the piano part with another circled passage and its accompaniment. The handwriting is clear and professional, typical of an autograph manuscript.

Aus dem Klavierkonzert B-dur, op. 83 von Johannes Brahms (Autograph).
Die durch Klammer gekennzeichnete Stelle vgl. mit dem 1. Notenbeispiel.



Seite 8 der Rhapsodie op. 79 von Johannes Brahms (Autograph)
mit der neuen Überleitung zum Trio.

Soweit man die ursprüngliche Fassung noch erkennen kann, scheint sie gelautet zu haben:

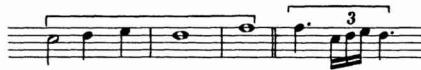


Mit dieser Änderung aber scheint Frau von Herzogenberg nicht einverstanden gewesen zu sein; sie schreibt darüber: „... Aber den einen Takt am Schluß des Trios vermissе ich schwer; ich genieße das „Gis“ und „G“ in der breiteren Form viel mehr und halte mich künftig an mein Manuskript, nicht an Simrock! Eine Note kann und kann ich nicht begreifen. Nämlich im Trio, Seite 6, die letzte Zeile, erster Takt, das ausgehaltene E; die Stimmen gehen so schön auseinander ohne ihm



und wie sich diese dritte Stimme so eigensinnig einschleicht, kann ich halt nicht verstehen. Aber verzeihen diese, vielleicht sehr unverschämte Bemerkung.“

Die „unverschämte Bemerkung“ bezieht sich auf Takt 10 des Trios nach dem secondo. Frau von Herzogenberg übersah hier den Unterschied zwischen diesem Takt (dem Beginn der Rekapitulation der dreiteiligen Liedform) und dem Takt zu Anfang. Während Brahms am Beginn das Motiv innerhalb der ersten Stufe in H-dur einführt, beginnt er die Reprise mit demselben Motiv auf der Dominante, und um diese sicherzustellen, will er die Septime E liegend erhalten. Noch sei bemerkt, daß der viertletzte Takt am Ende des H-dur-Teiles ursprünglich in der rechten Hand *fis-d-fis* hieß (wie der nächste Takt). Brahms strich das *fis*, um so noch deutlicher das Motiv des folgenden h-moll-Teiles vorzubereiten:



Auf dem letzten Blatt der Handschrift der Händel-Variationen op. 24³ befindet sich eine Skizze zum langsamen Satz des Klavierquartetts op. 26 in A-dur. Die Skizze ist meines Wissens die früheste, die sich erhalten hat, und die einzige überhaupt aus so früher Zeit. (Nach dieser kommen bereits die Skizzen zu op. 45, 52 etc.)

Die Skizze bezieht sich auf die Takte 75–109 und ist aus mehreren Gründen höchst interessant:

³ Die erste Reinschrift im Besitz der Library of Congress, Washington, D.C. Vergleiche den Aufsatz des Verf. im Archiv für Musikwissenschaft, 12. Jahrgang, 1955, S. 319 ff.

The image shows three systems of musical notation. The first system is for piano accompaniment, with a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a measure marked 'T. 75' and contains a melodic line with various accidentals. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes. The second system continues the piano part, showing a change in fingering and dynamics. The third system introduces string parts: Violin (Viol.) and Cello. The Violin part is marked 'rit.' and '(T.106)', and the Cello part is marked 'bis'. Both string parts feature melodic lines with slurs and dynamic markings.

Sie gehört zu den Überleitungstakten zur Reprise — diese selbst ist nur mit ihrem ersten Takt angedeutet mit Angabe der nun geänderten Instrumentation, also bis T. 86; dann heißt es „—bis“ und geht in den T. 106 bis 109, den ersten Takt des f-moll-Teiles, wobei Brahms wieder die Änderung der Instrumentation mit „Viol.“ anmerkt.

Die Skizze erweist auch Brahms' Arbeitsmethode mit Anwendung von Generalbaßziffern, eine Methode, die natürlich auch seine Denk- und Hörweise wiedergibt und die unsere Harmonielehre-Beflissenen aufmerksam machen sollte. Eine melodische Verschiedenheit weist nur der dritte Takt auf; hier ändert Brahms später, wie es die Handschrift des Quartetts und der Druck zeigen. Das ist um so bemerkenswerter, als die Handschrift ungewöhnlich viele andere und wesentliche Korrekturen aufweist⁴.

This block compares two versions of a melodic line. The first version, labeled 'Skizze', shows a simple melodic line on a single staff. The second version, labeled 'Partitur', shows the same melodic line but with more complex phrasing, including slurs and ties, indicating revisions made in the final printed score.

Brahms hat die Änderung vermutlich vorgenommen, um die Beziehung der schrittweise gehenden Achtel zu der Vergrößerung in den beiden folgenden Takten zu verdeutlichen. — Noch sei bemerkt, daß in der Skizze der Takt vor der Reprise ein „rit.“ enthält, das Brahms nicht in den Druck übernommen hat, wie er überhaupt im Druck mit derlei Bezeichnungen sparsam zu sein pflegte aus Besorgnis, daß die Ausführenden solche Bezeichnungen zu wörtlich nehmen und leicht übertreiben könnten.

⁴ Die Handschrift ist Eigentum des Pianisten Rudolf Serkin und wird als Leihgabe in der Library of Congress, Washington, D. C. aufbewahrt.

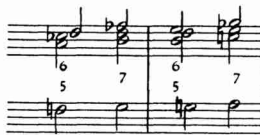
Brahms hat sich sein ganzes Leben lang intensiv mit theoretischen Fragen beschäftigt, und daß es nicht die „landesübliche“ und allgemein gelehrte und maßgebende Theorie war, die sein Denken in Anspruch nahm, wissen wir aus verschiedenen überlieferten Aussprüchen; so wenn er etwa zu Riemann gesagt hat: „Sie glauben nicht, was ich unter schlechten Lehrbüchern zu leiden hatte, was ich alles habe verlernen müssen“, oder zu Gustav Jenner: „Sehen Sie, in der Musik haben Sie noch nichts ordentliches gelernt; denn alles, was Sie mir da von Harmonielehre, Kompositionsversuchen, Instrumentieren u. dgl. erzählen, halte ich für nichts“⁵.

Es ist klar, daß unter all den theoretischen Fragen das Problem der „Quinten und Oktaven“ eine große Rolle spielte; bekanntlich hat er sogar für sich eine ganze Sammlung von Beispielen aus der Literatur zusammengestellt⁶, und sowohl hier als auch bei anderen Gelegenheiten hat er stets versucht, der Sache auf den Grund zu kommen und sich nicht mit dem üblichen, sozusagen wortwörtlichen „Verbot“ zu beruhigen. Er unterscheidet deutlich zwischen wirklich fehlerhaften Fortschreitungen und scheinbaren, die nur an der Oberfläche, im Vordergrund, vorhanden sind, aber die eigentliche Stimmführung nicht berühren.

So antwortet er bereits 1856 auf die Vorstellungen Joachims, ob ihm in bezug auf die as-moll-Fuge (T. 56/57) nicht etwas „Reineres“ einfallen könnte: „Die Quinten am Ende der as-moll hatte ich bemerkt, aber ich fand sie zuzeiten recht. Ich will sehen.“



Die eigentliche Stimmführung lautet hier:



die „Quinten“ werden davon nicht berührt! (Vergleiche auch den Briefwechsel mit Otto Dessooff vom Juli 1878.) Ebenso reagiert er auf eine Anfrage Schubrings bezüglich einer Stelle im langsamen Satz des H-dur-Trios, welche er allerdings später bei der Überarbeitung abgewandelt hat. Mehr und ausführlicher soll dieses Problem an anderer Stelle erörtert werden; hier möge nur an einem kleinen Beispiel noch erwiesen werden, wie sehr Brahms immer auf „Reineres“ bedacht war. In der

⁵ „Ein paar kleine Erinnerungen von Hugo Riemann“, Programmbuch zum ersten Deutschen Brahmsfest, München 1909; „Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler“, Marburg a. d. Lahn.

⁶ Veröffentlicht im Faksimiledruck und mit Anmerkungen versehen von Heinrich Schenker, Wien, Universal Edition, 1933.

ersten Ausgabe seiner Bearbeitung der Händelschen Duette findet sich folgende Stelle (Duett IX der Ausgabe von 1870):



In der späteren Ausgabe (hier als Nr. XI) verbessert er:



Eine scheinbar geringfügige und doch subtile und poetische Änderung enthält die Handschrift⁷ zur *Sapphischen Ode*. Bei den Worten: „*doch verstreuten reich die bewegten Äste*“, wo der Allabreve-Takt in einen $\frac{3}{2}$ -Takt verwandelt wird, ändert Brahms das lange decrescendo-Zeichen in zwei kurze; die Wiederholung atmet die Bewegung der Äste! (Der Ton *f* bei „*be*“ wegen war ursprünglich ein *d*.)

Das Lied enthält auch eine von jenen „Wortmalereien“, durch die sich Brahms' und vor allem Schuberts Lieder so vor anderen auszeichnen, sagt doch auch Jenner: „*Brahms hielt sehr auf das, was man kurz ‚Wortausdruck‘ nennen kann. Oft wird man in seinen Liedern prägnante Melodiewendungen finden, die offenbar durch einzelne bestimmte Worte des Textes veranlaßt worden sind.*“ Das — wie die folgende Stelle der *Sapphischen Ode* — wirft auch ein Licht auf Brahms als den unübertroffenen Meister des variierten Strophenliedes:

⁷ Vgl. Faksimiledruck, Universal Edition, Wien 1921.

Das Hauptwort „*Thau*“ wird auf das lange „*fis*“ gesetzt, unter dem die Klavierstimme den chromatischen Durchgang vollzieht; beim Zeitwort „*thauten*“ (in der zweiten Strophe) wird der chromatische Aufwärtsgang der Singstimme überantwortet, gleichsam das „*Werden*“ zur musikalischen Gestalt erhoben.

Auch sei noch — um mit einem erhabenen Beispiel zu schließen — darauf hingewiesen, wie im zweiten der *Vier Ernsten Gesänge* beim Wort „*da lobte ich die Toten*“ in der Singstimme das erste und einzige Mal das tiefe G erreicht wird.

Die künstlerische Dreieinheit in Wagners Tondramen

Einige „unzeitgemäße“ Betrachtungen im Geiste Richard Wagners *

VON WILLY HESS, WINTERTHUR / SCHWEIZ

Die Musikpflege der Gegenwart zeichnet sich durch einen wohlthuenden Willen zur Werktreue aus. Ganz allgemein hat sich die Erkenntnis durchgesetzt, daß jedes wirkliche Meisterwerk in der vom Komponisten geschaffenen Originalform am schönsten ist. Die Renaissance von Bruckners Sinfonien in ihrer originalen Gestalt, das Verschwinden der romantisierenden Bachbearbeitungen und der zwar gut gemeinten, stilistisch aber unhaltbaren Händelbearbeitungen Mozarts, die steigende Beliebtheit von Urtextausgaben — all das ist ein sprechendes Zeugnis für eine echte und von hohem Verantwortungsbewußtsein getragene Werktreue der Musikpraxis unserer Zeit.

Werfen wir aber einen Blick auf unsere Opernbühnen, so enthüllt sich uns ein anderes Bild! Jeder Regisseur und Bühnenbildner sucht den anderen durch neue, noch nie dagewesene Effekte zu überbieten; die wildesten und extremsten Experimente wuchern wie Pilze auf feuchtem Grund, und es ist, als ob die Spielleiter samt und sonders der Auffassung huldigten, die szenische Erscheinung eines musikdramatischen Werks sei nicht mehr ein Teil des Werks, sondern völlig und schrankenlos ihrem eigenen Gutdünken überlassen. *Fidelio* beispielsweise kam in der Spielzeit 1956/57 in Zürich in einer Wiedergabe heraus, von der ein Kritiker schrieb, es sei von Beethovens Meisterwerk gerade noch die Musik als solche übrig geblieben. Über eine Aufführung des *Freischiütz* an derselben Bühne in der Spielzeit 1957/58 schrieb ein Rezensent maliziös, die Angabe „*Romantische Oper*“ im Programmheft sei offensichtlich ein Druckfehler, denn von Romantik habe man beim besten Willen nichts mehr finden können. Und unlängst konnte man auch von einer ins 20. Jahrhundert versetzten *Zauberflöte* in Prag lesen, wo Sarastro im Zylinder und Papageno als Arbeiter erschien. In Bayreuth aber, wohin man

* Angesichts der Tatsache, daß die musikalische Praxis der Gegenwart so stark von musikhistorischen Erkenntnissen (und Theorien bzw. Hypothesen!) beeinflusst ist, daß die Wiedergabe älterer Musik auf alten oder diesen genauestens nachgebildeten Instrumenten beinahe schon etwas dem Laien Bekanntes oder Selbstverständliches geworden ist, muß nach Ansicht der Schriftleitung die Musikwissenschaft wohl auch einmal zu der Frage Stellung nehmen, warum dieselbe Praxis, die sich z. B. auch um stilette Ornamentik in Händel-Opern bemüht, sich berechtigt glaubt, das Musikdrama Richard Wagners weitgehend seines originalen Stiles zu entkleiden. In diesem Zusammenhang möge der hier abgedruckte Aufsatz eines erfahrenen Musikhistorikers und Rezensenten beurteilt werden. Er scheint der Schriftleitung in seinen letzten Abschnitten entscheidende Fragen zu stellen, auf die nicht nur Dramaturgen, Regisseure und Bühnenbildner eine Antwort zu finden haben, sondern die auch den Musikhistoriker beschäftigen sollten.