

Form wird der verminderte Septakkord auf gis zum modulatorischen Element, das reiche harmonische Farbbrechungen erlaubt. Erst in den Schlußakkorden befestigt sich die Tonart A-dur.

Die Ausgaben der 17. Rhapsodie in d-moll von Táborzky & Parsch und von Hofmeister aus Liszts Todesjahr 1886 tragen den Titelvermerk „*Tirée de l'Album de Figaro*“ und deuten darauf hin, daß Liszt auf eine unbekannte Vorlage aus der genannten Sammlung zurückgegriffen hatte. Die Tonartbezeichnungen d-moll und D-dur sind illusorisch geworden. Die Harmonien dieses dreistufigen *Czárdás* irisieren über dem orgelpunktartig durchgehaltenen Ton cis, bis sich das Farbenspiel in den Schlußakten auf die leere Doppeloktave von b zurückzieht.

Liszt schrieb 1885 anlässlich der ungarischen Ausstellung für ein *Ausstellungsalbum ungarischer Tondichter*, das im Budapester Verlag Rozsavölgyi erschien, die 18. Rhapsodie in fis-moll. Der rezitativisch zerklüftete langsame Einleitungsteil bleibt harmonisch in der Schweben. Dagegen haben die beiden Themen des Friss einen klaren Bezug zu den Tonalitäten fis-moll und Fis-dur.

Die letzte der ungarischen Rhapsodien komponierte Liszt im Vorjahre seines Todes „*D'après les Czárdás Nobles de C. Abrányi*“. Das Denkmal, das Liszt diesem ungarischen Komponisten und Musikschriftsteller gesetzt hat, indem er dessen Melodien übernahm, ist gleichzeitig seine letzte Huldigung an Ungarn. Die 19. Rhapsodie erschien zunächst bei Táborzky & Parsch und im Todesjahr 1886 bei Hofmeister. Die formale Sicherheit, mit der Liszt in diesem Spätwerk den Grundriß des *Czárdás* zu geradezu klassischer Struktur stilisiert, zeigt sich in der Ausgewogenheit der beiden ausgedehnten Teile und in der Kunst der Themenvariation, die den Melodien immer neue Farbwirkungen abgewinnt. Durch sparsame Kadenzphasen unterbrochen, erfährt das chromatisch aufsteigende, nur aus Sekundschritten gefügte Lasso-Thema seine rhythmische, harmonische und dynamische Verwandlung. Der gleiche Vorgang vollzieht sich im raschen zweiten Teil, dessen zündendes d-moll-Thema rondoartig immer wiederkehrt, jedoch nie in der ursprünglichen Gestalt, sondern in wechselnden Modulationen und pianistischen Verkleidungen. Ein kapriziöses Seitenthema in a-moll und ein trotziges Synkopenmotiv bilden die Zwischenglieder der reinen Architektur, die sich in der D-dur-Coda zu einer letzten Gipfelung emportürmt.

Als rückschauender, von einem reichen Leben geprägter Greis von über siebenzig Jahren kehrte Liszt nochmals zu den Quellen seiner Jugend zurück und schuf seine vier letzten Rhapsodien als dankbare Huldigung an das Land, aus dem er gekommen war, und als Vermächtnis an eine Zeit, deren Sprache er ahnend vorwegnahm.

OSWALD JONAS / CHICAGO

### *Eine private Brahms-Sammlung und ihre Bedeutung für die Brahms-Werkstatt-Erkenntnis*

Ich möchte Sie heute mit einer Reihe von Brahms-Handschriften bekannt machen, die ich vor einigen Jahren erworben habe. Die Handschriften bringen vorwiegend Einsicht in einen besonderen Zweig von Brahms' schöpferischer Tätigkeit — und ich betone schöpferischer —, wiewohl er sich darin nur als Bearbeiter zeigt. Brahms selbst dachte ähnlich, wie Beethoven es in dem bekannten Brief anlässlich seiner Bearbeitung der E-dur-Sonate op. 14 zu einem Streichquartett zum Ausdruck gebracht hat. Auch Brahms hat sich oft persönlich geäußert,

wie er so seine eigenen Gedanken über vierhändige Arrangements seiner Werke hat<sup>1</sup>, ebenso wie er die Breitkopfschen Klavierauszüge der Bach-Kantaten beanstandet hat, weil sie schwieriger zu lesen seien als die Partituren.

Die Werke, um die es sich heute handelt, sind folgende: die Klavierauszüge des *Schicksalsliedes*, op. 54, und des *Triumphliedes*, op. 55, die Druckkopie von den *Liebeslieder-Walzern*, op. 52, in denen Brahms handschriftlich die Änderungen für die Ausgabe ohne Singstimmen gemacht hat; die Stichvorlage für das zweite Heft, op. 65, ferner die Kopie der beiden *Klarinettensonaten*, op. 120, mit den Änderungen für die Ausgabe für Violine, die natürlich an vielen Stellen umgearbeitet werden mußte wegen des verschiedenen Umfanges der Instrumente, und endlich die Stichvorlage zu den sieben Heften der *Deutschen Volkslieder* mit den ersten Korrekturfahnen.

Von den beiden Klavierauszügen ist der zu op. 54 für unsere Zwecke insofern der interessantere, als er ursprünglich von Hermann Levi, mit dem Brahms damals noch innige Freundschaft verband, geschrieben ist, aber von Brahms wesentlich geändert wurde, bevor er den Auszug an Rieter gesandt hat. Man sieht deutlich, worauf es Brahms ankam: Übertragung des Orchesterklanges in die Erfordernisse des Klavierklanges, Beobachtung des Satzes und bei allem bequeme Spielbarkeit; d. h. guter Klaviersatz. Brahms schrieb darüber beschwichtigend an seinen Freund (27. September 1871): „Der C. A. ist mit Absicht nur geändert, nicht verbessert. Ich habe ihn schwerer machen wollen, auf daß in den Akademien sich lieber der Pianist blamiere, wenn er's nicht herausbringt, als ich, wenn alles deutlich klingt und die Leute langweilt“ etc. etc. Ein echter Brahms-Brief!

Gleich im zweiten Takt beanstandet er das *ces* in der rechten Hand, das in der Partitur in der Klarinette das Motiv des Fagotts verdoppelt, das er aber nicht einfach als Akkordton aufgenommen wissen wollte; am Ende der Zeile und dem folgenden Takt bessere Spielbarkeit, andererseits wollte er im folgenden nicht auf die hier charakteristische Oktavenverdoppelung verzichten. Wichtig war ihm in Takt 25 das *es* als Vorbereitung des Motivs in den Singstimmen! In Takt 41 ff. sollte das Gegenhörige der Holzbläser und des echoartigen Posaunensatzes wiedergegeben werden, anstatt des Beiläufigen in Levis Fassung. In T. 118 ff. echt Brahmsische Oktaveneinstreuungen im Klaviersatz und deutliche Ablösung der Arpeggioeinsätze in Takt 180 ff. anstatt des Levischen Hintereinanders. Endlich — nach dieser beschränkten Auswahl — das Nachspiel, das Brahms bis auf die wenigen letzten Takte vollkommen neu geschrieben hat. Hier ging es Brahms darum, trotz des vorherrschenden *piano*, eine volle und satte Wirkung zu erzielen — siehe vor allem die Änderung der linken Hand.

Zur vollen Würdigung des Klavierauszuges zu op. 55 wäre natürlich eine Heranziehung der Partitur zum Vergleich nötig, was ja hier nicht möglich ist. Der Klavierpart weist nur ganz wenige nachträgliche Veränderungen auf, hingegen ist es interessant, daß sich in den von Kopistenhand herrührenden Chorstimmen Korrekturen finden, die Brahms dann auch in die gedruckte Partitur aufgenommen hat. Daß die einleitenden Takte zum ersten Stück der *Liebeslieder-Walzer*, op. 65, nachträglich der bereits druckfertigen Kopistenabschrift hinzugefügt wurden, würde man wohl sonst kaum glauben. Ähnliches werden Sie später sehen bei dem Walzer Nr. 18 aus op. 52 und in einem der *Volkslieder*. Hingegen soll hier erwähnt werden, daß Brahms die ihm von Joachim empfohlenen Einleitungstakte zum ersten Satz der *IV. Symphonie* zwar am Ende des Satzes in der Handschrift vorgesehen hatte, sie aber doch nachträglich wieder gestrichen hat.

Nun zu op. 52. Brahms wollte die Gesangstexte auch in der bloß vierhändigen Fassung nicht missen und versuchte auf der ersten Seite Möglichkeiten einer Gruppierung derselben.

<sup>1</sup> Es ist bedauerlich, daß die vierhändigen Arrangements, die viele höchst originelle Züge aufweisen (z. B. op. 16, 36, 67) nicht in die Gesamt-Ausgabe aufgenommen worden sind!

In Walzer Nr. 7 war ein besonderes Problem für die Übertragung, da die einzelne Solostimme im Klavier weniger reich geklungen hätte. So schreibt Brahms hier für die Wiederholung eine zigeunerhaft verzierte Variation; es ist vielleicht interessant und erwähnenswert, daß Brahms bereits in der ersten Skizze zu den Walzern an Ähnliches gedacht hat, wie eine karge Andeutung in der Skizze zeigt.

Bei der Bearbeitung der *Klarinettensonaten* handelt es sich vor allem um Abänderungen bezüglich der tiefen Töne: bei Stellen, wo zu diesem Zweck auch Änderungen im Klavierpart nötig waren, schreibt Brahms dieselben auf zwei separaten Blättern (vier Seiten). Oft nimmt in diesen Fällen die Violine nun Doppelgriffe, um für den Ausfall der tiefen und klangvollen Klarinettenöne zu entschädigen.

Die größte Liebe und Sorgfalt verwendete Brahms auf den Druck der *Volkslieder*: etwa zwanzig Briefe an Simrock, in denen jedes Wort und jedes Komma hin und her überlegt wurde, geben Zeugnis von seiner großen Liebe. „Vor allem bitte ich recht schöne exemplarmäßige Abzüge zur Korrektur; das einzige Werk, dessen Herausgabe mir Spaß macht, möchte ich doch auch dann behaglich lesen und spielen“, schreibt er am 7. Mai 1894 an Simrock. Ebenso korrespondiert er mit Mandyczewski eifrig um Auskunft über bestimmte Textstellen. Zu ihm schreibt er am 22. Mai: „Bald hat das Verbessern kein Ende. Könnten Sie mir aber in Ihren Bücherschätzen Jemand aufreiben, der schreibt: Schöner Augen schöne Strahlen, statt schöne Augen, schöne Strahlen? . . . ich lese es nie ohne Ärger und Widerspruch. Wenn sich aber gar niemand anders findet, kann man doch nichts eigenmächtig ändern? Oder sind Sie überhaupt nicht meiner Meinung? . . .“ Nun, die Korrekturfahnen zeigen, daß Brahms in ihnen eben doch eigenmächtig geändert hat. Dieselben Fahnen zeigen aber auch Änderungen im musikalischen Text; in der 4. bis 6. Strophe werden im 5. Takt im Klavier die Mittelstimmen vertauscht, wahrscheinlich um sie Takt 6 anzupassen; ebenso erscheinen Änderungen dynamischer Natur.

Die weiteren Bilder, die ich von den Stichvorlagen und Fahnen vorgeführt habe, sollten die ungeheure Liebe und Sorgfalt, von der ich oben gesprochen habe, von wichtigen musikalischen Verbesserungen bis zur Korrektur von Kommas und einzelnen Buchstaben, zeigen. Die erste Seite der Stichvorlage zeigt zunächst allgemeine Vorschriften für den Setzer: über das Ausstechen der Wiederholungen, ferner wird die Reihenfolge dieser alten Abschrift vollkommen geändert und mit Rotblei angezeigt. Alle alten Überschriften, d. h. Titel, werden weggelassen, an deren Stelle treten die Anfangsworte der Lieder. Tempobezeichnungen nur über der Singstimme. Ebenso wird die Einteilung der 42 Lieder in 6 Hefte zu je 7 Liedern angezeigt, zu denen dann die Lieder mit Vorsänger und Chor als 7. Heft hinzukommen. Zu den Änderungen selbst möchte ich vorerst nur bemerken, daß manchmal Änderungen in den Stichvorlagen vorgenommen werden, die in den Fahnen wieder zurückgenommen werden.

Endlich eine Bemerkung: Brahms hatte den Stichvorlagenband zunächst an Clara Schumann zur Durchsicht gesandt. Als er zwecks Übersendung des Bandes zu Simrock ihn zurückverlangte, schrieb Clara, die sich nur schweren Herzens davon trennen konnte, daß sie ihre Lieblinge mit einfachen oder doppelten Kreuzen bezeichnet habe. Ein Lied, das Brahms ihr besonders ans Herz gelegt hatte, das rührende *Schwesterlein*, weist natürlich die Doppelsterne auf. Wie sehr dieses Lied ganz besonders Brahms selbst am Herzen gelegen war, zeigen die endlosen Verbesserungen: z. B. die Umkehrung des Motivs in Takt 5 und 7, die nun so schön das Motiv in Takt 9 vorbereitet; die Verbesserung in Takt 6 und 8 des *d* im Bass zu *f* als Gegenstück zum *fis* des Takt 9, die zugleich das Seufzer-*f* der 4. und 5. Strophe ahnen läßt. Und nun die Änderungen in diesen Strophen: Eine ganze Abhandlung müßte man darüber schreiben — über die Pausen selbst und die Bogenführung bis zur Hemiolenvergrößerung im Nachspiel. Und nicht genug damit, nun in den Fahnen die Pausen auch in der linken Hand! Hier auch

die Tempoänderungs-Anzeige dem Klavier überwiesen, ganz abgesehen von Dynamik und Textkorrekturen.

Umfassende Änderungen finden wir auch im Lied *Es steht ein Lind*. An einigen Stellen, in denen Brahms in den Stichvorlagen Änderungen vornahm, sind dieselben in den Fahnen wieder rückgängig gemacht. So versucht er in der *Gunhilde* — 8. und 9. Strophe — eine Nachahmung der Sechzehntel der Singstimme in Takt 5, was eine ebensolche Bewegung in Takt 6 zur Folge hat. In der Fahne streicht er dies wiederum, wahrscheinlich, um die ruhige Bewegung der Oberstimme zu belassen und so die Achtel des nächsten Taktes vorzubereiten.

In *Maria ging auswandern* wird in Takt 7 der Baß *a-c* in *c-a* verändert, aber wieder kehrt Brahms in der Fahne zur ersten Fassung zurück — um das *c* am Beginn des Basses zu vermeiden; im übrigen behält er die bessere Schreibart bei.

Umgekehrt wird erst in der Fahne von *Es reit ein Herr und auch sein Knecht* eine Einleitung von einigen Takten vorangestellt. Endlich: nur in einem Lied hat Brahms so durchgehend geändert — in der Stichvorlage —, daß das Lied in seiner ersten Fassung durchstrichen und vollkommen neu geschrieben werden mußte. Während in der ersten Fassung von *Will sich der Mond nicht heller scheinen* die Begleitung — entsprechend einem variierten Strophenlied — nur einmal geändert wird, nämlich für die Strophen 4 bis 6, faßt Brahms in der neuen Fassung nun immer je zwei Strophen zusammen und schiebt für die Strophen 3 und 4 eine neue Begleitungsform ein. Außerdem wird die neue Fassung auch dazu benützt, andere Änderungen im Detail vorzunehmen.

## PAUL MIES / KÖLN

### Über ein besonderes Akzentzeichen bei Joh. Brahms

Schon I. Fellerger hat in ihrer Arbeit *Die Dynamik in der Musik von Joh. Brahms* (1961) darauf hingewiesen, daß *dim*-Winkel bei Brahms oft einen Akzentwert haben. Das Problem ist aus praktischen und theoretischen Gründen einer ausführlichen Behandlung wert, von der ich hier nur die Grundzüge andeuten kann, da sie vor allem einer größeren Anzahl von Notenbeispielen bedarf.

Die Erscheinung sei zunächst erläutert am Beginn des 1. Satzes des *Klarinettenquintetts* op. 115 (Nb. 1):



Faßt man hier die *dim*-Gabeln nur in dieser Funktion auf, was ich in manchen Aufführungen erlebt habe, dann verliert das Thema völlig seine Spannung; es sinkt zwangsläufig zum *p* im dritten Takt herab, obwohl in diesem Takt Viola und Violoncello mit Begleitwerk im *f* einsetzen. Tatsächlich muß der Anfang jeder Gabel als Akzent ausgeführt werden; Grundstärke des Themas muß das *f* bleiben. Solche *Akzentgabel*, wie ich sie kurz nennen will, hat also zwei Funktionen: sie verlangt einen Akzent und gibt zugleich die Dauer des Abschwächens von diesem Akzent an. Sie gehört also zu den „relativen Zeichen mit Augenblickswirkung“, welche die allgemeine Dynamik nicht beeinträchtigen, wie ich es in meiner Gruppierung der dynamischen Zeichen (*Textkritische Untersuchungen bei Beethoven*) dargestellt habe; im Gegensatz zum normalen Akzentzeichen, auch dem *sf* und *fz*, wird noch Art und Zeit des Abschwellens angezeigt.