

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 III
KLAVIERWERKE

BAND 4 KLAVIERSONATEN

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

JOHANNES BRAHMS

KLAVIERSONATEN

Nr. 1 C-DUR	OPUS 1
Nr. 2 FIS-MOLL	OPUS 2
Nr. 3 F-MOLL	OPUS 5

HERAUSGEGEBEN VON
KATRIN EICH

2014

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, Berlin/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.

INHALT

	<i>Seite</i>
Vorwort	VII
Abkürzungen und Sigel	VIII
Einleitung	
Klaviersonaten op. 1 und op. 2	
Entstehung und Widmung	XI
Das Liedthema im zweiten Satz der Sonate op. 1	XIII
Textbezüge im vierten Satz der Sonate op. 1 und im zweiten Satz der Sonate op. 2	XVI
Frühe Aufführungen und Rezeption	XVIII
Publikation	XXIII
Klaviersonate op. 5	
Entstehung und Widmung	XXV
Textmotto und musikalische Assoziationen im zweiten und vierten Satz	XXVII
Frühe Aufführungen und Rezeption	XXIX
Publikation	XXXII
Danksagung	XXXIII
Zur Gestaltung des Notentextes	XXXIV
Klaviersonate Nr. 1 C-Dur opus 1	
Allegro	1
Andante	11
Scherzo. Allegro molto e con fuoco – Più mosso	14
Finale. Allegro con fuoco	20
Klaviersonate Nr. 2 fis-Moll opus 2	
Allegro non troppo ma energico	30
Andante con espressione	40
Scherzo. Allegro – Poco più moderato	44
Finale: Introduzione. Sostenuto – Allegro non troppo e rubato	48
Klaviersonate Nr. 3 f-Moll opus 5	
Allegro maestoso	58
Andante. Andante espressivo	65
Scherzo. Allegro energico – Trio	73
Intermezzo (Rückblick). Andante molto	78
Finale. Allegro moderato ma rubato	80
Kritischer Bericht	93
Verzeichnis der Abbildungen	160

VORWORT

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

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

<i>A</i>	Österreich.	<i>Briefwechsel XIII</i>	Band XIII: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Th. Wilhelm Engelmann</i> , hrsg. von Julius Röntgen, Berlin 1918.
<i>AMz</i>	<i>Allgemeine (Deutsche) Musik-Zeitung</i> .		
<i>AmZ</i>	<i>Allgemeine Musikalische Zeitung. Neue Folge</i> , Jg. 1–3, Leipzig 1863–1865; (<i>Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung</i> , Jg. 1 ff., Leipzig und Winterthur 1866 ff.	<i>Briefwechsel XIV</i>	Band XIV: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel, Bart[h]olf Senff, J. Rieter-Biedermann, C. F. Peters, E. W. Fritsch und Robert Lienau</i> , hrsg. von Wilhelm Altmann, Berlin 1920.
<i>Appel, Endenich</i>	<i>Robert Schumann in Endenich (1854–1856): Krankenakten, Briefzeugnisse und zeitgenössische Berichte</i> , hrsg. von der Akademie der Künste, Berlin, und der Robert-Schumann-Forschungsstelle, Düsseldorf, durch Bernhard R. Appel, Mainz etc. 2006 (= <i>Schumann Forschungen</i> , Bd. 11).	<i>Briefwechsel XV</i>	Band XV: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Franz Wüllner</i> , hrsg. von Ernst Wolff, Berlin 1922.
<i>A-Wgm</i>	Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv, Bibliothek, Sammlungen.	<i>Briefwechsel Familie</i>	<i>Johannes Brahms in seiner Familie. Der Briefwechsel</i> , hrsg. von Kurt Stephenson, Hamburg 1973 (= <i>Veröffentlichungen aus der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek</i> , Bd. 9).
<i>A-Wn</i>	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung.	<i>Bülow-Brahms Briefe</i>	<i>Hans von Bülow. Die Briefe an Johannes Brahms</i> , hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Tutzing 1994.
<i>A-Wst</i>	Wienbibliothek im Rathaus (vormals: Wiener Stadt- und Landesbibliothek).		
<i>Birkin, Bülow</i>	Kenneth Birkin: <i>Hans von Bülow. A Life for Music</i> , Cambridge etc. 2011.	<i>Bülow, Briefe VI</i>	<i>Hans von Bülow. Briefe. VI. Band. Meinungen. 1880–1886</i> , hrsg. von Marie von Bülow, Leipzig 1907 (= <i>Hans von Bülow. Briefe und Schriften</i> , Bd. VII).
<i>Bozarth, Lieder ohne Worte</i>	George S. Bozarth: <i>Brahms's Lieder ohne Worte: The „Poetic“ Andantes of the Piano Sonatas</i> , in: <i>Brahms Studies. Analytical and Historical Perspectives. Bericht über den Internationalen Brahms-Kongreß Washington D. C. 1983</i> , hrsg. von dems., Oxford 1990, S. 345–378.	<i>CDN</i>	Kanada.
		<i>Cz-Pnm</i>	Praha, Národní muzeum – Muzeum české hudby, hudební archiv (Prag, National-museum).
<i>BraWV</i>	Margit L. McCorkle: <i>Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis</i> , München 1984.	<i>D</i>	Deutschland.
<i>Briefwechsel I–XVI</i>	Johannes Brahms, <i>Briefwechsel</i> , 16 Bde., Berlin (1906) 1907–1922 (Reprint Tutzing 1974).	<i>D-B</i>	Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv.
<i>Briefwechsel I</i>	Band I: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth[h] von Herzogenberg</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 1, Berlin ⁴ 1921.	<i>D-Bim</i>	Staatliches Institut für Musikforschung – Preußischer Kulturbesitz, Berlin.
<i>Briefwechsel III</i>	Band III: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reinthaler, Max Bruch, Hermann Deiters, Friedr. Heimsoeth, Karl Reinecke, Ernst Rudorff, Bernhard und Luise Scholz</i> , hrsg. von Wilhelm Altmann, Berlin ² 1912.	<i>D-DS</i>	Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Musikabteilung.
		<i>D-DÜhh</i>	Düsseldorf, Heinrich-Heine-Institut.
		<i>D-Hs</i>	Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky.
<i>Briefwechsel IV</i>	Band IV: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit J. O. Grimm</i> , hrsg. von Richard Barth, Berlin ² 1912.	<i>Dietrich</i>	Albert Dietrich: <i>Erinnerungen an Johannes Brahms</i> , Leipzig 1898.
		<i>D-KIjbg</i>	Kiel, Johannes Brahms Gesamtausgabe, Forschungsstelle am Musikwissenschaftlichen Institut der Christian-Albrechts-Universität.
<i>Briefwechsel V</i>	Band V: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim</i> , hrsg. von Andreas Moser, Bd. 1, Berlin ³ 1921.	<i>D-KImi</i>	Kiel, Musikwissenschaftliches Institut der Christian-Albrechts-Universität.
<i>Briefwechsel VIII</i>	Band VIII: <i>Johannes Brahms. Briefe an Joseph Viktor Widmann, Ellen und Ferdinand Vetter, Adolf Schubring</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Berlin 1915.	<i>D-LEsta</i>	Leipzig, Sächsisches Staatsarchiv.
		<i>D-LÜbi</i>	Lübeck, Brahms-Institut an der Musik-hochschule.
<i>Briefwechsel XI/XII</i>	Band XI/XII: <i>Johannes Brahms. Briefe an Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 3/4, Berlin 1919.	<i>D-MÜu</i>	Münster, Universitäts- und Landesbibliothek, Musikabteilung.

- Dostal** Terhi Dostal: *Romantic poetry as inspiration of Brahms. Description and analysis of an early poem collection of the composer*, Diss. Sibelius-Akademie, Helsinki 2010.
- D-WIbH** Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, Verlagsarchiv.
- D-WRgs** Weimar, Stiftung Weimarer Klassik, Goethe- und Schiller-Archiv.
- D-Zsch** Zwickau, Robert-Schumann-Haus, Bibliothek.
- Ehlert, Klaviersonaten** Gero Ehlert: *Architektur der Leidenschaft. Eine Studie zu den Klaviersonaten von Johannes Brahms*, Kassel etc. 2005 (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft*, hrsg. von Siegfried Oechsle und Bernd Sponheuer in Verbindung mit Friedhelm Krummacher, Bd. 50).
- Forner, Brahms und Leipzig 2007** Johannes Forner: „In Leipzig war's aber doch am schönsten“. *Johannes Brahms und seine Beziehung zu Leipzig*, Leipzig 2007.
- F-Pn** Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique.
- Geiringer 1974** Karl Geiringer: *Johannes Brahms. Sein Leben und Schaffen*, Kassel etc. 1974 (Taschenbuchausgabe der 2. erweiterten Auflage 1955, 1. Auflage: 1934).
- Gmunden 1997** *Internationaler Brahms-Kongreß Gmunden 1997. Kongreßbericht*, hrsg. von Ingrid Fuchs, Tutzing 2001.
- Hanslick, Concerte** Eduard Hanslick: *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870–1885*, Berlin 1886.
- Hanslick, Schriften I/6** Eduard Hanslick. *Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. I, 6: *Aufsätze und Rezensionen 1862–1863*, hrsg. und kommentiert von Dietmar Strauß, unter Mitarbeit von Bonnie Lomnäs, Wien etc. 2008.
- Hase, Breitkopf & Härtel** Oskar von Hase: *Breitkopf & Härtel. Gedenkschrift und Arbeitsbericht*, Bd. II: 1828–1918, Leipzig ⁴1919.
- Hoffmann von Fallersleben, Volksgesangsbuch** August Heinrich Hoffmann von Fallersleben: *Deutsches Volksgesangbuch*, Leipzig 1848 (Reprint Hildesheim 1975).
- Hofmann, Bibliothek** Kurt Hofmann: *Die Bibliothek von Johannes Brahms. Bücher- und Musikalienverzeichnis*, Hamburg 1974.
- Hofmann, Chronologie** Renate und Kurt Hofmann: *Johannes Brahms als Pianist und Dirigent. Chronologie seines Wirkens als Interpret*, Tutzing 2006 (= *Veröffentlichungen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, hrsg. von Otto Biba, Bd. 6).
- Hofmann, Erstdrucke** Kurt Hofmann: *Die Erstdrucke der Werke von Johannes Brahms. Bibliographie. Mit Wiedergabe von 209 Titelblättern*, Tutzing 1975 (= *Musikbibliographische Arbeiten*, hrsg. von Rudolf Elvers, Bd. 2).
- Hofmann, Rhein** Renate Hofmann: *Johannes Brahms' erste Reise an den Rhein. Ein unbekannter Brief von Johannes Brahms an Arnold Wehner*, in: *Johannes Brahms und Bonn*, hrsg. im Auftrag der Stadt Bonn sowie des Beethoven-Hauses Bonn von Martella Gutiérrez-Denhoff, Bonn 1997, S. 25–43.
- Hofmann, Zeittafel** Renate und Kurt Hofmann: *Johannes Brahms. Zeittafel zu Leben und Werk*, Tutzing 1983 (= *Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation*, hrsg. von Franz Grasberger, seit 1983 von Günter Brosche, Bd. 8).
- Hofmeister, Monatsbericht** *Musikalisch-literarischer Monatsbericht neuer Musikalien, musikalischer Schriften und Abbildungen*, Leipzig 1829 ff., hrsg. v. a. im Verlag Friedrich Hofmeister (http://www.onb.ac.at/sammlungen/musik/musik_hofmeister_monatsberichte.htm).
- Hübbe, Hamburg** Walter Hübbe: *Brahms in Hamburg*, Hamburg 1902.
- JBG** *Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, 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.
- JBG, Chöre und Vokalquartette mit Begleitung II** *Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI, Band 2: Chorwerke und Vokalquartette mit Klavier oder Orgel II*, hrsg. von Bernd Wiechert, München 2008.
- JBG, Klavierquintett** *Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II, Band 4: Klavierquintett f-Moll opus 34*, hrsg. von Carmen Debryn und Michael Struck, München 1999.
- JBG, Klavierstücke** *Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III, Band 6: Klavierstücke*, hrsg. von Katrin Eich, München 2011.
- Joachim, Briefwechsel I** *Briefe von und an Joseph Joachim*, hrsg. von Johannes Joachim und Andreas Moser, Bd. I, Berlin 1911.
- Kalbeck I/1, III/2, IV/1** Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. I, 1. Halbband, Berlin ⁴1921; Bd. III, 2. Halbband, Berlin ²1913; Bd. IV, 1. Halbband, Berlin ²1915 (Reprint Tutzing 1976).
- Kross, Brahmsiana** Siegfried Kross: *Brahmsiana. Der Nachlaß der Schwestern Völckers*, in: *Die Musikforschung*, Jg. 17 (1964), H. 2, S. 110–151.

Liepmannssohn, Auktion 38	Leo Liepmannssohn: XXXVIII. Autographen-Versteigerung. Katalog einer Autographen-Sammlung bestehend aus wertvollen Musik-Manuskripten und Musiker-Briefen [...] aus den Nachlässen des Kapellmeisters Georg Eduard Goltermann, des Hofkapellmeisters und Senatsmitglieds der Kgl. Academie der Künste Professors Albert Dietrich, sowie Sr. Excellenz, des Barons von C..., Versteigerung am 21. und 22. Mai 1909, Berlin 1909.	Sämtliche Werke, Klavier-sonaten und -variationen	<i>Johannes Brahms: Sämtliche Werke</i> , Bd. 13: <i>Sonaten und Variationen für Klavier zu zwei Händen</i> , Revisionsbericht von Eusebius Mandyczewski, Leipzig [1927].
Litzmann II	Berthold Litzmann: <i>Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen</i> , Bd. 2, Leipzig ³ 1907.	Schmitz, Breitkopf & Härtel	Peter Schmitz: <i>Johannes Brahms und der Leipziger Musikverlag Breitkopf & Härtel</i> , Göttingen 2009 (= <i>Abhandlungen zur Musikgeschichte</i> , Bd. 20, in Verb. mit Hans Joachim Marx, Martin Staehelin und Ulrich Konrad hrsg. von Jürgen Heidrich).
Mason, Memories	William Mason: <i>Memories of a musical life</i> , in: <i>The Century Magazine</i> , Bd. 60 (1900), S. 438–449, 569–574, 763–776, 848–864.	Schubring, Schumanniana 8	DAS [= Dr. Adolf Schubring]: <i>Schumanniana Nr. 8. Die Schumann'sche Schule. IV. Johannes Brahms</i> , in: <i>NZfM</i> , Bd. 56, Teil I, Nr. 12 (21. März 1862), S. 93–96; Nr. 13 (28. März 1862), S. 101–104; Nr. 14 (4. April 1862), S. 109–112; Nr. 15 (11. April 1862), S. 117–119; Nr. 16 (18. April 1862), S. 125–128.
May 1911 I	Florence May: <i>Johannes Brahms</i> , aus dem Englischen übersetzt von Ludmille Kirschbaum, 2 Teile, Teil 1, Leipzig ¹ 1911.	Schumann-Brahms Briefe I	<i>Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896</i> , hrsg. von Berthold Litzmann, Bd. 1, Leipzig 1927 (Reprint Hildesheim 1989).
MGG2P	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik</i> , zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, <i>Personenteil</i> , Kassel etc. 1999–2007 (Bde. 1–17 und Registerband).	Schumann, Briefe NF 1904	<i>Robert Schumanns Briefe. Neue Folge</i> , hrsg. von F.[riedrich] Gustav Jansen, Leipzig ² 1904.
Müller, Komponist und Kopist	Anette Müller: <i>Komponist und Kopist. Notenschreiber im Dienste Robert Schumanns</i> , Hildesheim etc. 2010 (= <i>Studien und Materialien zur Musikwissenschaft</i> , Bd. 57).	Schumann, Briefverzeichnis-A	Robert Schumann: <i>Briefverzeichnis</i> , in: <i>D-Zsch</i> , Signatur 4871,VII,C,10–A3, Rubrik: „Abgesandte Briefe“.
NBMZ	<i>Neue Berliner Musikzeitung</i> .	Schumann, Tagebücher II, III/2	<i>Robert Schumann. Tagebücher</i> , Bd. II: 1836–1854, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1987; Bd. III: <i>Haushaltbücher</i> , Teil 2: 1847–1847 [recte: 1856], hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1982.
Niederrheinische Musik-Zeitung	<i>Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler</i> .	Signale	<i>Signale für die musikalische Welt</i> .
NZfM	(Neue) Zeitschrift für Musik.	Simrock-Brahms Briefe	<i>Johannes Brahms und Fritz Simrock – Weg einer Freundschaft. Briefe des Verlegers an den Komponisten</i> , hrsg. von Kurt Stephenson, Hamburg 1961.
Orel	Alfred Orel: <i>Ein eigenhändiges Werkverzeichnis von Johannes Brahms. Ein wichtiger Beitrag zur Brahmsforschung</i> , in: <i>Die Musik</i> , Jg. XXIX, 2. Halbjahresband, Nr. 8 (Mai 1937), S. 529–541.	US	Vereinigte Staaten von Amerika.
Rheinische Musik-Zeitung	<i>Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler</i> .	US-NYpm	New York City, The Morgan Library (vormals: The Pierpont Morgan Library).
RSW	Margit L. McCorkle: <i>Robert Schumann. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis</i> , München 2003.	US-Wc	Washington (D. C.), The Library of Congress, Music Division.
Sämtliche Werke	<i>Johannes Brahms: Sämtliche Werke. Ausgabe der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien</i> , hrsg. von Eusebius Mandyczewski und Hans Gál, 26 Bde., Leipzig [1926–1927] (revidierter Reprint Wiesbaden [1965]).		

EINLEITUNG

Klaviersonaten Nr. 1 C-Dur opus 1 und Nr. 2 fis-Moll opus 2

Entstehung und Widmung

Seinem eigenhändigen Werkverzeichnis zufolge schuf Brahms seine *Klaviersonate Nr. 2 fis-Moll op. 2* im „November 1852“. Demgegenüber entstand die *Klaviersonate Nr. 1 C-Dur op. 1* in zwei verschiedenen Zeiträumen: Den langsamen 2. Satz schrieb der junge Komponist laut seinem Verzeichnis bereits im „April [18]52“, während die restlichen drei Sätze im „Frühling 1853“ in „Hamburg“ folgten.¹ Daher war die Komposition sicherlich vorläufig abgeschlossen, als er am 19. April 1853 seine Konzertreise mit dem Geiger Eduard Reményi antrat.² Da Brahms seine *Klaviersonate Nr. 3 f-Moll op. 5* gemäß Werkverzeichnis erst im Herbst 1853 vorläufig fertigstellte,³ könnte der langsame Satz der *C-Dur-Sonate* die älteste Schicht der überlieferten Brahms'schen Klaviersonaten darstellen. Allerdings bleibt unklar, wann er die Sätze 2 und 4 seiner *f-Moll-Sonate* schrieb, da er diese in seinem Werkverzeichnis gegenüber den restlichen Sätzen des Werkes vage „früher“ datierte.⁴

Die drei von Brahms veröffentlichten *Klaviersonaten op. 1, op. 2* und *op. 5* waren nicht seine einzigen Beiträge zu dieser Gattung. Max Kalbeck zufolge überlieferte Brahms' Jugendfreundin Luise⁵ Japha die einstige Existenz mindestens einer noch früheren Sonate:

„Brahms' Bekanntschaft machte ich zuerst in Hamburg, als er etwa elf oder zwölf Jahre alt war. Ich traf ihn beim Pianofortefabrikanten Schröder in der Katharinenstraße und forderte den Kleinen auf, mir etwas vorzuspielen. Er tat es artig und sagte mir, es sei eine Sonate eigener Komposition; soviel ich mich erinnere, war sie in g-Moll und für das kindliche Alter sehr gut. Danach sah ich ihn mehrere Jahre gar nicht, bis wir uns eines Tages wieder zufällig in einer Pianofortefabrik zusammenfanden. Ich hatte wegen Krankheitsfällen im elterlichen Hause so viel Störung beim Üben, daß ich öfter zu diesem Hilfsmittel greifen mußte, zu Baumgar[d]ten und Heins zu gehen. Brahms hatte ähnliche Gründe; seine Schwester war sehr kränklich, auch mochte der Raum bei seiner Familie zu beschränkt, das Klavier zu schlecht sein. So kam es, daß wir uns befreundeten [...]. Brahms sprach sich sehr begeistert für seinen Lehrer Eduard Marxsen aus, bei dem er die gründlichsten kontrapunktischen Studien machte. [...]"⁶

Ob Brahms die erwähnte verschollene Klaviersonate in g-Moll (?) Anh. IIa Nr. 16 tatsächlich spätestens im Alter von „etwa elf oder zwölf“ Jahren, also ca. zwischen 1844 und 1846, komponierte, lässt sich nicht klären, zumal der Alters- und Ortshinweis Luise Japhas nicht kongruieren und man von Erinnerungslücken ausgehen muss.⁷ Da sie vom kindlichen Brahms berichtete, mit dem sie sich darüber hinaus in Hamburg erst „mehrere Jahre“ später angefreundet habe, könnte diese zeitliche Einordnung in die Mitte der 1840er Jahre allerdings durchaus zutreffen.⁸ Bedauerlicherweise lassen sich in diesem Zusammenhang Aussagen seiner Musiklehrer nur bedingt heranziehen. So soll Brahms' erster Lehrer Otto Cossel zwar geklagt haben: „[...] es ist schade um ihn; er könnte ein so guter Clavierspieler sein, aber er will das ewige Componiren nicht lassen“.⁹ Angaben Cossels zu bestimmten Werken sind jedoch nicht überliefert. Auch Eduard Marxsen, der eigenen Hinweisen zufolge Brahms ab 1843 zunächst neben Cossel und schließlich allein unterrichtete, gab nur pauschal Auskunft zu Brahms' frühem Komponieren. So erwähnte er die frühen Kompositionsübungen seines Schülers in einem Schreiben vom 9. Oktober 1873 gegenüber Hermann Levi:

„Beim Beginn des Studiums der Theorie zeigte sich ein scharf und tief denkender Geist und dennoch wurde späterhin das eigentliche Schaffen ihm schwer und erforderte recht viele Ermutigung von meiner Seite. Auch die Formlehre machte viel zu schaffen. Nichtsdestoweniger entwickelte sich das Talent nach meiner Ansicht immer schöner und bedeutender, wenngleich vorderhand noch nichts abgeschlossenes Größere[s] zutage gefördert ward. Bei der Nachricht von Mendelssohns Tode [1847] machte ich unter trauten Freunden schon die Äußerung nach innigster Überzeugung: ‚Ein Meister der Kunst ist heimgegangen, ein größerer erblüht in Brahms.‘ – In der Folge ging's mit dem Komponieren aber auch rascher und vieles Vortreffliche in Gesang- und Instrumentalmusik wurde geschaffen, das später im Stich erschienen ist.“¹⁰

Ähnlich allgemein teilte Marxsen am 6. März 1874 der Autorin Marie Lipsius mit:

„Wie ich aber später auch mit dem Compositionsunterricht einen Anfang machte, zeigte sich eine seltene Schärfe des Denkens, die mich fesselte, und so unbedeutend auch die ersten Versuche im eigenen Schaffen ausfielen, so mußte ich darin doch einen Geist erkennen, der mir die Ueberzeugung gab, hier schlummere ein ungewöhnliches, großes, eigenartig-tiefes Talent [...]"¹¹

¹ Orel, S. 530 (Original in A-Wst, Signatur: H.I.N. 32886).

² Zum Abreisedatum siehe Brahms' Schreiben an Joseph Joachim vom 7. April 1854 (*Briefwechsel V*, S. 36–39, hier S. 38).

³ Orel, S. 530; siehe unten S. XXV.

⁴ Orel, S. 530.

⁵ Andere Schreibweise: Louise.

⁶ Kalbeck I/1, S. 35.

⁷ Die Klavierfabrik Christian Heinrich Schröder ist im Hamburger Adressbuch in den Jahrgängen 1843–1847 in der Caffamacherreihe 2 und erst ab 1848 in der Catharinenstraße 17 verzeichnet (*Hamburgisches Adress-Buch*, Hamburg, Jg. 1843–1853, insbesondere Jg. 1843, S. 214, Jg. 1848, S. 251).

⁸ Siehe bereits BraWV, S. 661.

⁹ Julius Spengel: *Johannes Brahms. Charakterstudie*, Hamburg 1898, S. 11 f.; vgl. Kalbeck I/1, S. 31. Zu den Anfängen des Klavierunterrichtes bei Cossel siehe Brahms' Neujahrsbrief an den Lehrer vom 1. Januar 1842 (ebenda, Faksimile zwischen S. 24/25). Demnach hatte Brahms „auch in dem verflossenen Jahre“, also 1841, bei Cossel Unterricht erhalten. Der Formulierung zufolge („auch“) war dies offenbar mindestens ebenfalls 1840 geschehen.

¹⁰ Siehe den Teilabdruck ebenda, S. 32 (f.), Original in US-Wc.

¹¹ La Mara [= Marie Lipsius]: *Johannes Brahms*, in: *Westermann's Illustrierte Deutsche Monats-Hefte*, Bd. 37 (Dezember 1874), S. 292–316 (mit Auszügen aus Marxsens Brief an La Mara vom 6. März 1874, hier S. 296, leicht korrigiert nach Original in D-WRgs); siehe auch dies.: *Musikalische Studienköpfe*, Bd. 3: *Jüngstvergangenheit und Gegen-*

Mit weiteren Kompositionsversuchen, die Brahms neben den drei veröffentlichten Werken auf dem Gebiet der Klaviersonate unternahm und die heute nicht mehr greifbar sind, hängt auch die Zählung der *C-Dur-Sonate* als *Vierte Sonate* für Klavier zusammen. Diese findet sich im überlieferten Autograph des Werkes und wurde offenbar auch vom Kopisten übernommen, der die Stichvorlage herstellte.¹² Die genaue Bedeutung dieser Zählung lässt sich jedoch nicht bestimmen. Einzubeziehen sein dürfte die *fis-Moll-Sonate*, die Brahms vor dem vorläufigen Abschluss der *C-Dur-Sonate* komponiert hatte. Ob allerdings auch die *f-Moll-Sonate* hinzuzuziehen ist, die Brahms bis spätestens Anfang November 1853 in Düsseldorf einstweilen fertigstellte,¹³ bleibt fraglich. Insofern wären mindestens eine bis zwei heute unbekannte Sonaten anzunehmen, die Brahms zum Zeitpunkt der Manuskript-Niederschrift von *Opus 1* in die Zählung aufnahm, wobei unklar ist, ob er die bereits erwähnte (verschollene) g-Moll(?)-Sonate dazurechnete.¹⁴ Im Dunkeln bleibt letztlich auch, ob die *C-Dur-Sonate* in rein rechnerischer Hinsicht die vierte Sonate war oder ob sie möglicherweise die vierte der zu diesem Zeitpunkt für gültig befundenen Sonaten darstellte. Nicht eindeutig ist darüber hinaus, ob sich die Zählung auf den Beginn oder den vorläufigen Abschluss der Kompositionen bezieht. Einen Hinweis auf eine verschollene Klaviersonate könnte evtl. der Brahms'sche Eintrag in einem Album des Göttinger Musikdirektors Arnold Wehner geben:¹⁵ Dieser umfasst ein 50-taktiges Notat in a-Moll im Klaviersatz, das der Komponist später in abgeänderter Gestalt als Scherzo-Trio (in as-Moll) für sein

Horntrio op. 40 nutzte.¹⁶ Eher als um ein vollständiges kleines Klavierstück könnte es sich dabei um einen – womöglich modifizierten – Ausschnitt aus einem der verschollenen oder gänzlich unbekannten Frühwerke handeln. Dass dieses Notat auf eine unbekannte Klaviersonate (oder ein entsprechendes Klavierscherzo) zurückgehen könnte, erscheint insofern bedenkenswert, als das Notat satztechnisch-strukturelle Ähnlichkeiten mit dem Scherzo-Trio der *C-Dur-Sonate* aufweist.

Die *Klaviersonate op. 1* widmete Brahms seinem neu gewonnenen Freund Joseph Joachim, die *Klaviersonate op. 2* Clara Schumann.¹⁷ Zur ersten, für Brahms' weiteren Lebensweg bedeutsamen Begegnung mit dem bekannten Geiger Joseph Joachim kam es im April 1853 in Hannover während der Konzertreise, die Brahms mit dem ebenso wie Joachim aus Ungarn stammenden Geiger Eduard Reményi unternahm. Joachim war seinerzeit königlicher Konzertmeister in Hannover. Der wenig ältere, ebenfalls komponierende Joachim, der von Brahms höchst angetan war, vermittelte zunächst einen Auftritt vor König Georg V. in Hannover-Herrenhausen, der vermutlich am 9. Juni stattfand,¹⁸ und schrieb kurz darauf anlässlich des Besuches von Brahms und Reményi in Weimar an Franz Liszt.¹⁹ Nachdem sich die beiden Konzertpartner Ende Juni in Weimar getrennt hatten,²⁰ ging Brahms zu Joachim nach Göttingen und verbrachte dort den Juli und größtenteils den August 1853 in anregender Atmosphäre.²¹ Während seiner anschließenden Reisen ließ Brahms dem Freund immer wieder Nachrichten zukommen. Am 30. September besuchte er in Düsseldorf erstmals das Ehepaar Robert und Clara

wart. Charakterzeichnungen von Moscheles, David, Henselt, Franz, Rubinstein, Brahms, Tausig, nebst den Verzeichnissen ihrer Werke, Leipzig 1875, S. 244. In dem genannten Schreiben, welches der Autorin für ihre biographische Darstellung dienen sollte, wies Marxsen darauf hin, dass Cossel den damals zehnjährigen Brahms erstmals 1843 zu ihm gebracht habe (ebenda, S. 295 bzw. 243).

¹² Siehe *BraWV*, S. 3; „Quellenbestand und -beschreibung“, S. 96; „Quellengeschichte und -bewertung“, S. 101 f.

¹³ Siehe unten S. XXV f.

¹⁴ Siehe bereits *BraWV*, S. 661.

¹⁵ Dieses Album wurde im Jahr 2011 durch das New Yorker Auktionshaus Doyle versteigert und befindet sich heute im Besitz von Judith und William Scheide in Princeton, US (siehe Doyle: Katalog *Rare Books & Photographs. Old Master, Modern & Contemporary Prints* zur Auktion am 20. April 2011, New York 2011, S. 76, Nr. 228 [Objektbeschreibung unter Mitwirkung von Dr. Michael Struck, Kiel]; *Brahms. Albumblatt für Klavier*, hrsg. von Christopher Hogwood, Kassel etc. 2012; siehe auch *Brahms. Trio für Violine, Horn (Viola oder Violoncello) und Klavier op. 40*, hrsg. von dems., Kassel etc. 2012; jeweils mit Faksimile der betreffenden Seite).

¹⁶ Siehe hierzu bereits George S. Bozarth: *Brahms's Waltz in A Minor*, in: *The American Brahms Society. Newsletter*, Bd. XXIX, Nr. 1 (Frühjahr 2011), S. 9; Michael Musgrave: *An Afternoon in the Sale-room*, in: ebenda, Bd. XXX, Nr. 1 (Frühjahr 2012), S. 9 f.; Katharina Loose: *Kompositorisches Erinnern im Horntrio op. 40 von Johannes Brahms* (= Schriftfassung eines am 8. Oktober 2011 in Kiel gehaltenen öffentlichen Vortrages im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung), in: *Brahms am Werk. Konzepte, Texte, Prozesse*, hrsg. von Siegfried Oechsle und Michael Struck, München (Druck i. Vorb.); Siegfried Mauser: Art. *Albumblatt für Klavier a-Moll*, in: *Johannes Brahms. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Claus Bockmaier und Siegfried Mauser, 2 Bde., Laaber

2013, Bd. 2, S. 1040–1042. Brahms' Eintrag geht offenbar auf die Zeit seiner im Frühjahr 1853 unternommenen Konzertreise mit Eduard Reményi zurück, welcher sich unmittelbar vor Brahms eingetragen hatte. Eine ausführliche Darstellung sowie Abbildung und Transkription von Brahms' Album-Eintrag sind für den Band mit dem *Horntrio op. 40* und dem *Klarinettentrio op. 114* vorgesehen (Serie II, Bd. 7).

¹⁷ Mit der Widmung der *Sonate fis-Moll* ergab sich zugleich eine gewisse Analogie zum Vorgehen Robert Schumanns, der seine eigene *Klaviersonate Nr. 1 fis-Moll op. 11* seiner späteren Frau Clara Wieck gewidmet hatte (siehe hierzu *Ehlert, Klaviersonaten*, S. 486). Sowohl Joseph Joachim als auch Clara Schumann wurden später Widmungsträger weiterer Werke.

¹⁸ Dort spielte Brahms sein *Scherzo op. 4* (siehe Heinrich Ehrlich: *Aus allen Tonarten. Studien über Musik*, Berlin 1888, S. 74; Adam Gellen: *Brahms und Ungarn. Biographische, rezeptionsgeschichtliche, quellenkritische und analytische Studien*, Tutzing 2011, S. 147 f.).

¹⁹ Siehe Joachims am 15. Juni 1853 in Kassel abgestempeltes Schreiben an Brahms, das laut Ankunfts-Poststempel am Folgetag in Weimar eintraf (*Briefwechsel V*, S. 2, Original in *D-Hs*): „Gleichzeitig habe ich an Dr. Liszt geschrieben, gegen den Sie unbefangen sein können, wie man großen Naturen immer am besten begegnet.“

²⁰ Siehe Brahms' Bericht in seinem Schreiben aus Weimar an Joachim von Ende Juni 1853 (mit Brahms' offenbar irrtümlicher Datierung auf den 29. Juni, während der Umschlag jedoch einen Absende-Poststempel vom 28. Juni und einen Ankunfts-Poststempel vom 29. Juni aufweist; ebenda, S. 3 f., Fragment des Originals [Umschlag und Briefschluss mit Datierung] in *D-Hs*).

²¹ Laut seinem auf den 3. September 1853 datierten Schreiben an Arnold Wehner in Göttingen brach Brahms am 26. August von Mainz aus zu seiner gut einwöchigen Rheinreise auf, die ihn abschließend nach Mehlem führte (*Hofmann, Rhein*, S. 28–30).

Schumann,²² das er mit seinen Kompositionen und seinem Klavierspiel in Begeisterung versetzte. Auch dies war eine folgenreiche Begegnung, und insbesondere die Freundschaft mit der renommierten Pianistin Clara Schumann sollte Brahms' weiteren Lebensweg bis zu ihrem Tod im Jahr 1896 wesentlich prägen. Nach seiner Zeit in Düsseldorf, wohin auch Joachim zeitweilig gekommen war,²³ hielt sich Brahms zwischen Anfang November 1853 und Anfang März 1854 überwiegend bei Joachim in Hannover auf, bis er infolge von Robert Schumanns Selbstmordversuch und dessen zunehmender Erkrankung zu Clara Schumann nach Düsseldorf fuhr.²⁴

Seine Aufenthalte in Hannover unterbrach Brahms unter anderem für Verlagsverhandlungen in Leipzig.²⁵ So traf er erstmals am 17. November 1853 in Leipzig ein.²⁶ Von dort aus schrieb er an Joachim am 20. November hinsichtlich geplanter Widmungen noch unsicher:

„Ich habe mich entschlossen, doch meine ersten Sachen zu verwidmen, schreib mir doch Deine Herzensmeinung, ob es auch besser ist zu lassen. Um das Raisonement der Leute sollte man sich nicht kümmern. Ich dachte Sonate in C meinem besten Freunde, Sr. Gnaden, dem Herrn Konzertmeister [= Joachim], Sonate in *fis moll* der Frau Schumann, op. 3 Lieder Bettina, der freien Frau [= Bettina von Arnim], zuzueignen. Es sieht doch eigentlich nicht schön aus, den Erstlingswerken solche Namen vorzusetzen. Ich werde es doch wahrscheinlich lassen.“²⁷

Schon am Folgetag, dem 21. November, bestärkte Joachim den Freund hinsichtlich der geplanten Widmungen.²⁸ Was Clara Schumann betraf, war Brahms jedoch besonders skrupulös. So wandte er sich am gleichen Tag brieflich an Albert Dietrich, den er im Umkreis der Schumanns in Düsseldorf kennengelernt hatte, und fragte: „Sollte Frau Schumann es unlieb sein, wenn ich ihr die *Fis-moll*-Sonate zueignete?“²⁹ Am 29. November er-

kündigte er sich von Hannover aus auch bei ihrem Ehemann Robert Schumann: „Dürfte ich meinem zweiten Werke den Namen Ihrer Frau Gemahlin voransetzen? Ich wage es kaum, und möchte Ihnen doch so gerne ein kleines Zeichen meiner Verehrung und Dankbarkeit übergeben.“³⁰ Noch bei der Übersendung eines Geschenkeemplars schrieb Brahms am 10. Februar 1854 an Clara Schumann: „Ich wünschte, Sie sähen die *Fis moll*-Sonate so gütig und liebevoll an, wie die erste, und blieben mir trotz der unbescheidenen Widmung recht gewogen.“³¹

Das Liedthema im zweiten Satz der Sonate op. 1

Als Thema des langsamen Variationensatzes (c-Moll) der *Sonate op. 1* nutzte Brahms das Lied „*Verstohlen geht der Mond auf*“ und unterlegte dem Thema den Text der ersten Liedstrophe.³² Zur Provenienz gab er den Hinweis: „(Nach einem altdeutschen Minneliede.)“,³³ der jedoch in den unten herangezogenen Liedquellen nicht begegnet und daher vermutlich auf Brahms selbst zurückgeht.³⁴ Dieses Lied mit dem Wechsel von Vorsänger und Chor gehörte zu den von Brahms bevorzugten Vorlagen: Über die Verwendung in *Opus 1* hinaus stellte er Bearbeitungen für vierstimmigen gemischten Chor und Vorsänger a cappella (WoO posth. 35 Nr. 9, a-Moll)³⁵ sowie für vierstimmigen Frauenchor und Solo a cappella (WoO 38 Nr. 20, c-Moll)³⁶ her und publizierte es 1894 in seiner Sammlung *Deutsche Volkslieder* in einer Version für vierstimmigen gemischten Chor und Vorsänger mit Klavier (WoO 33 Nr. 49, a-Moll).³⁷ Darüber hinaus hielt er es in einer eigenhändigen Volksliedsammlung fest (Anh. Va Nr. 2).

Welche Quelle Brahms als Vorlage benutzte, lässt sich nicht eindeutig klären. Enthalten ist das Lied in der von Brahms geschätzten Sammlung *Deutsche Volkslieder mit*

²² Schumann, *Tagebücher III/2*, S. 637; siehe auch unten S. XIX, XXIII.

²³ Schumann, *Tagebücher III/2*, S. 638, 640.

²⁴ Siehe zu den Eckdaten Joachim, *Briefwechsel I*, S. (99–)100 (Joachims Schreiben an Clara Schumann vom 5. November 1853, in dem er schrieb: „Brahms ist gestern Nachts an mein Fenster gekommen“), S. (168–)169 (Joachims Schreiben an Wehner vom 4. März 1854).

²⁵ Siehe hierzu unten S. XIX f., XXIV.

²⁶ Siehe Heinrich von Sahrns und Brahms' gemeinsamen Brief an Albert Dietrich von Montag, dem 21. November 1853 (teilpubliziert in Dietrich, S. 8 f., dort datiert auf „November“, genaue Datierung gemäß Original in *D-DÜhh*); darin schrieb Brahms, er sei seit „Donnerstag Abend“ in Leipzig (ebenda, S. 8).

²⁷ *Briefwechsel V*, S. 17–19, hier S. 18.

²⁸ Ebenda, S. (19–)20.

²⁹ Dietrich, S. 8 f. Siehe oben Anmerkung 26.

³⁰ Schumann-Brahms Briefe I, S. (2–)3. Dies entsprach zugleich einer damaligen Konvention, siehe Wolfgang Sandberger: *Text – Paratext – Kontext: zu den Widmungen von Johannes Brahms*, in: *Brahms am Werk. Konzepte, Texte, Prozesse*, hrsg. von Siegfried Oechsle und Michael Struck, Kassel etc. (Druck i. Vorb.). Das Ehepaar Schumann befand sich zu dieser Zeit auf einer Konzertreise durch Holland, von der es erst kurz vor Weihnachten 1853 zurückkehrte (siehe Schumann, *Tagebücher II*, S. 440–447). Eine briefliche Reaktion ist nicht überliefert, möglicherweise erfolgte diese mündlich gegenüber Joachim oder Brahms.

³¹ Schumann-Brahms Briefe I, S. 5.

³² Siehe hierzu ausführlich Ehlert, *Klaviersonaten*, S. 81–88.

³³ So im überlieferten Autograph und in der Erstausgabe, vgl. Notentext, S. 11.

³⁴ Siehe Bozarth, *Lieder ohne Worte*, S. 348.

³⁵ Siehe BraWV, S. 602–604. Die Bearbeitungen WoO posth. 35 Nr. 9–12 kamen zusammen mit den 28 *Deutschen Volksliedern für eine Singstimme und Klavier* WoO posth. 32 erstmals 1926 in Max Friedlaenders Ausgabe *Neue Volkslieder von Brahms. 32 Bearbeitungen nach der Handschrift aus dem Besitz Clara Schumanns* (Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft Berlin) an die Öffentlichkeit. Die Bearbeitung von „*Verstohlen geht der Mond auf*“ mit dem Titel *Altes Volkslied* eröffnet den Band als Faksimile-Abdruck.

³⁶ Erstmals erschien diese Bearbeitung 1968 mit dem Titel *Ständchen* als Nr. 27 in der Sammlung *Folk Songs for Women's Voices arranged by Johannes Brahms*, hrsg. von Vernon Gotwals und Philip Keppler (Smith College, Northampton Massachusetts, Smith College Music Archives Number XV). Siehe BraWV, S. 565, 607–609.

³⁷ Es handelt sich dabei um die abschließende Nummer der im Simrock-Verlag erschienenen *Deutschen Volkslieder. Mit Clavier-Begleitung von Johannes Brahms*. Die ersten sechs Hefte (Nr. 1–42) sind für eine Singstimme und Klavier konzipiert, das siebte Heft (Nr. 43–49) ist für „kleinen“ vierstimmigen gemischten Chor und Vorsänger mit Klavier vorgesehen. Siehe BraWV, S. 587–597.

N^o 9. Mässige Bewegung. 13
Bergisch.
Mondscheinlied.
Solo. Coro. Solo.
Soprano. 1. Ver - stoh - len geht der Mond auf! Blau blau Blü - mein! Durch Sil - ber - wöl - kchen führt sein Lauf.
2. Er steigt die blau - e Luft hindurch, Blau blau Blü - mein! Bis dass er schaut auf Lö - wenburg.
3. O schau - e Mond durchs Fenster - lein, Blau blau Blü - mein! Schön Tru - de lock' mit dei - nem Schein.
4. Und siehst du mich und siehst du sie, Blau blau Blü - mein! Zwei treu're Her - zen sah'st du nie.
Tenori. f. Bassi. Blau blau Blü - mein!
Coro. rascher. langsamer.
1. Ro - sen im Thal, Mä - del im Saal, o schönste Ro - sa!
2. Ro - sen im Thal, Mä - del im Saal, o schönste Ro - sa!
3. Ro - sen im Thal, Mä - del im Saal, o schönste Ro - sa!
4. Ro - sen im Thal, Mä - del im Saal, o schönste Ro - sa!
Ro - sen im Thal, Mä - del im Saal, o schönste Ro - sa!
© Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 2025

Abb. 1a: Volksliedsammlung Bardale, Exemplar aus Brahms' Bibliothek,
 Nummer 9, Seite 13: Mondscheinlied
 A-Wgm

ihren Original-Weisen von Kretzschmer und Zuccalmaglio,³⁸ wo es in c-Moll erscheint und mit dem Hinweis „Niederrheinisch“ versehen ist. Hingegen findet es sich – entgegen einer Brahms'schen Äußerung aus den 1880er Jahren, die Max Kalbeck nach einem Bericht Ellen Veters überlieferte – nicht in Friedrich Nicolais *Feynem*

kleynem Almanach.³⁹ Kalbeck ging davon aus, dass Brahms die Sammlung *Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen* erst in Düsseldorf in Schumanns Bibliothek, also nicht vor Oktober 1853 kennengelernt habe.⁴⁰ Träfe dies zu, hätte Brahms zu der Zeit, als er den langsamen Satz der *Sonate op. 1* komponierte, eine andere

³⁸ Die Sammlung erschien in zwei Teilen: a) A.[ndreas] Kretzschmer: *Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen, unter Mitwirkung des Herrn Professor Dr. Maßmann in München, des Herrn von Zuccalmaglio in Warschau und mehrerer anderer Freunde der Volks-Poesie* [...], Teil 1, Berlin 1833–1840 (Reprint Hildesheim und New York 1969). – b) A.[nton] Wilh.[elm] v.[on] Zuccalmaglio: *Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen. Unter Mitwirkung des Herrn Professor Dr. E. Baumstark und mehrerer anderer Freunde der Volksdichtung, als Fortsetzung des A. Kretzschmer'schen Werkes, gesammelt und mit Anmerkungen versehen*, Teil 2, Berlin 1840–1841 (Reprint Hildesheim und New York 1969). Das Lied findet sich in Teil 1, Nr. 36, S. 56 f. Der im Original abgekürzte Vorname Kretzschmers wird häufig als „August“ angegeben, siehe jedoch: *Allgemeine Deutsche Biographie*, hrsg. durch die historische Kommission bei der Königlichen Akademie der Wissenschaften, Bd. 17, Leipzig 1883, S. 141 f.

³⁹ *Eyn feyner kleyner Almanach vol schönerr echterr liblicherr Volkslieder, lustigerr Reyen vnndt kleglicherr Mordgeschichte* [...], Berlin und Stettin (Berlynn vnndt Stettynn), verlegt von Friedrich Nicolai, 1. Jg.: 1777, 2. Jg.: 1778 (Reprint Berlin und Weimar 1918, mit einem Nachwort von Johannes Bolte). Der Bericht Ellen Veters bezog sich auf einen Besuch von Brahms während des Sommers 1886, bei dem dieser „so viel und so mancherlei“ geredet habe: „Das altdeutsche Minnelied in seiner C-dur-Sonate ist aus der Sammlung von Nicolai [...]“. (Kalbeck IV/1, S. 10).

⁴⁰ Ebenda; Kalbeck I/1, S. 185; so auch BraWV, S. 552. Joseph Joachim antwortete im Übrigen auf Kalbecks Frage, welche „musikal.[ischen] Studien“ Brahms [ab 1853] „in Göttingen und Hannover“ getrieben habe, dieser habe sich „viel mit Volksliedern, Zuccalmaglio-Waldbrühls Sammlung“ beschäftigt (Constantin Floros: *Max Kalbecks „neugierige Fragen eines wissenschaftigen Brahms-Biographen“*. *Die Fragebögen für Joseph Joachim und Albert Dietrich*, in: *Gmunden* 1997, S. 359–375, hier S. 371).

56

Da gab's so viele Brombeer,
Sie brockt wohl bis in d'Nacht;
Ei Mäd'l, sind s'nicht recht süße?
Hum hum! ja ja! ja süße!
Doch nimm dich vor sie in Acht!"

Es stund kaum an ein Vierteljahr,
Die Brombeer'n wurden groß;
Es stund kaum an ein halbes Jahr;
Hum hum! ja ja! drei Vierteljahr;
Ein Kind saß ihr auf dem Schoß.

Und als der Jäger zur Thür' rein kommt,
Ihre Augen wurden naß!
Ei Mäd'l, sind das die Brombeer'n,
Hum hum! ja ja! die Brombeer'n,
Die wir abbrocht uns hab'n?

Und der ein ehrlich's Mäd'l will hab'n,
Der schick sie nicht in Wald,
Der schick sie um keine Brombeer'n;
Hum hum! ja ja! ja Brombeer'n,
Verführet sind sie bald.

Nr. 36. (II.13)
Niederrheinisch.
Vorsänger.

Ver - stoh - len geht der Mond auf,

Alle. Vorsänger.

Blau, blau Blüme - lein, durch Sil - ber - wöl - fchen

57

Alle.

führt sein Lauf; Ro - sen im Thal, Mäd'l im Saal,
o schön - ste Ro - sa!

Verstohlen geht der Mond auf,
Blau, blau Blümelein!
Durch Silberwölfschen führt sein Lauf;
Rosen im Thal, Mäd'l im Saal, o schönste Rosa!

Er steigt die blaue Luft hindurch,
Blau, blau Blümelein!
Wiss daß er schaut auf Löwenburg;
Rosen im Thal, Mäd'l im Saal, o schönste Rosa!

D schau Mond durchs Fensterlein,
Blau, blau Blümelein!
Schön' Trude loß mit deinem Schein;
Rosen im Thal, Mäd'l im Saal, o schönste Rosa!

Und siehst du mich und siehst du sie,
Blau, blau Blümelein!
Zwei treu're Herzen sahst du nie;
Rosen im Thal, Mäd'l im Saal, o schönste Rosa!

© Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 2025

Abb. 1b: Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen, Volksliedsammlung von Kretzschmer/Zuccalmaglio, Exemplar aus Brahms' Bibliothek, Band 1, Nummer 36, Seite 56 f.: „Verstohlen geht der Mond auf“ A-Wgm

Vorlage kennen müssen. Hierfür käme in erster Linie die 1829 erschienene Sammlung *Bardale* in Frage,⁴¹ die Zuccalmaglio unter dem Pseudonym „von Waldbrühl“ mitherausgegeben hatte und in der das Lied offenbar erstmals enthalten war.⁴² Kalbecks These ist jedoch – zumal angesichts der schon sehr frühen Brahms'schen

Interessen für das Volkslied – keineswegs zwingend und auch nicht durch konkrete Belege gestützt.⁴³

In den genannten gedruckten Sammlungen wie auch in Brahms' chorischen Bearbeitungen umfasst das insgesamt vierstrophige Lied zehn Takte, während er es in seinem *Opus 1* zu einer zwölftaktigen Version änderte.

⁴¹ E.[duard] Baumstark und W.[ilhelm] v.[on] Waldbrühl: *Bardale. Sammlung auserlesener Volkslieder der verschiedenen Völker der Erde, alter und neuer Zeiten mit deutschem Texte und Begleitung des Piano-forte und der Guitarre herausgegeben [...]*, Bd. 1, Braunschweig (Friedrich Busse) 1829. Darin steht das *Mondscheinlied* „(Bergisch.)“ für Solo, vierstimmigen Chor und Klavier in c-Moll als Nr. 9 am Beginn des 2. Heftes (S. 13). Denkbar wäre auch ein Rückgriff auf *Die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen*, hrsg. von Ludwig Erk und Wilhelm Irmer, Heft 1, Berlin 1833. Das Lied „*Verstohlen geht der Mond auf*“, hier mit Melodie in a-Moll, Titel *Bei'm Mondschein* und Hinweis „(Bergisch.)“, eröffnet die Sammlung als Nr. 1 (S. 3). Am Beginn der zweiten Textstrophe kommt hier eine Tempus-Variante vor; ansonsten gibt es für den Text in den frühen Publikationen, in der Textierung in *Opus 1* sowie in Brahms' Notat in der Sammlung Anh. Va Nr. 2 (siehe unten Anmerkung 46) lediglich leichte orthographische Abweichungen.

⁴² Beide Sammlungen befanden sich in Brahms' Bibliothek (Hofmann, *Bibliothek*, S. 148, 156). Im Fall der Sammlung *Bardale* (A-Wgm, Inv.-Nr.: VI 36333) handelt es sich um eine spätere undatierte Ausgabe im Verlag Robert Crayen, Leipzig; sie enthält einige Eintragungen mit roter Tinte, die wohl nicht von Brahms stammen (u. a. die Korrektur eines offensichtlichen Satzfehlers im *Mondscheinlied*: T. 8, oberes Klaviersystem, gedruckte Unternote a zu c¹ geändert). Der erste der zwei von Brahms annotierten Bände mit der Sammlung *Deutscher Volkslieder* (A-Wgm, Inv.-Nr.: 1808/202) weist einen auf den 8. August 1856 datierten Schenkungsvermerk Carl Grädeners auf. Siehe Abbildung 1a/b (S. XIV f.).

⁴³ Werner Morik gab zwar den Hinweis, Brahms habe die Sammlung von Kretzschmer und Zuccalmaglio spätestens 1850 gekannt, lieferte jedoch keinen konkreten Beleg (Werner Morik: *Johannes Brahms und sein Verhältnis zum deutschen Volkslied*, Tutzing 1965, S. 12).

Dabei erweiterte er die ursprünglich sechszeilige Strophenform zu einem Siebenzeiler, indem er die zweite Textzeile „*blau, blau Blümelein*“ (T. 3/4) nach der dritten Textzeile (T. 5/6) als Kehrreim wiederholte; außerdem versetzte er die c-Moll-Melodie eine Oktave tiefer, modifizierte die ursprüngliche melodische Wendung in Takt 4 weitgehend gemäß dem Schlusstakt und gab die ursprüngliche musikalische Prägung der dritten Textzeile zugunsten einer melodisch identischen, harmonisch leicht variierten Wiederholung der Takte 1–4 in den Takten 5–8 auf. Darüber hinaus kommen in den genannten Drucksammlungen in Takt 5 (auf den Text „*Silberwölkchen*“) zwei Melodievarianten vor.⁴⁴ So erscheint in der Sammlung *Bardale* eine Achtelfolge mit Quartschritt $d^2-d^2-g^2-g^2$,⁴⁵ in den *Deutschen Volksliedern mit ihren Original-Weisen* hingegen eine Variante mit Terzschrift $d^2-d^2-f^2-f^2$. In Brahms' eigenhändiger Volksliedsammlung Anh. Va Nr. 2 – einem Geschenk für Clara Schumann zum 8. Juni 1854, in dem das textierte Lied als *Altdeutsches Minnelied* mit in T. 4 und 10 leicht abgewandelter Melodie in c-Moll erscheint – sind in T. 5 beide Varianten notiert ($d^1-d^1-f^1/g^1-f^1/g^1$).⁴⁶ In seiner Niederschrift der Bearbeitung WoO 35 Nr. 9 weist allerdings der neben der Überschrift platzierte Vermerk „I, 36“ (= Teil 1, Nr. 36) auf die Sammlung von Kretzschmer/Zuccalmaglio hin. Hier wie auch in den Bearbeitungen WoO 38 Nr. 20 und WoO 33 Nr. 49 kommt entsprechend jeweils die Terzvariante vor.

Neben Brahms' konkreter Vorlage ist auch die Herkunft des Liedes nicht eindeutig zu bestimmen. In seinem Vorwort zum ersten Teil der *Deutschen Volkslieder* betonte Kretzschmer zwar: „Die aufgenommenen Lieder [...] sind aber sämtlich Volkslieder [...]“. ⁴⁷ Doch geriet diese Publikation gerade bei Verfechtern philologisch-historischer Genauigkeit in die Kritik, wobei insbesondere Zuccalmaglio bezichtigt wurde, zahlreiche Lieder selbst geschrieben und als Volkslieder ausgegeben zu haben.⁴⁸ Für Brahms selbst spielte die Echtheitsfrage keine Rolle. So ergriff er Partei für die Sammlungen von

Kretzschmer/Zuccalmaglio und wandte sich gegen den *Deutschen Liederhort* von Erk/Böhme. Beispielsweise schrieb er im Zusammenhang mit seiner Sammlung der *49 Deutschen Volkslieder* WoO 33 am 29. Juni 1894 an Hermann Deiters:

„Eigentlich ist diese meine Sammlung das — was von einer großen Streitschrift gegen Böhme übriggeblieben ist, an dessen Büchern ich ungemein viel auszusetzen habe. Diese meine Beispiele sprechen jedoch nur von dem einen: daß ich mich für die gar so philiströsen Texte und Melodien, wie sie seit Erk so gepflegt werden, nicht interessieren kann; ich zeige solche Gedichte und Melodien, die mir schön und gut erscheinen und seit längster Zeit lieb und wert sind. Über den Streit ‚echt oder unecht‘ komme ich leicht weg. Erk und Böhme sammelten in Pommern, Mecklenburg etc., Zuccalmaglio u. a. vor der Eisenbahnzeit in den Rheintälern. Der Anspruch auf Glauben — wie das Zutrauen einer Bearbeitung kommt beiden Parteien in gleicher Weise zu. Doch — usw.“⁴⁹

*Textbezüge im vierten Satz der Sonate op. 1
und im zweiten Satz der Sonate op. 2*

Eine weitere Vorlage für die *Sonate op. 1* überlieferte Brahms' Freund Albert Dietrich im Zusammenhang mit dem 4. Satz: So habe Brahms ihm während ihres gemeinsamen Aufenthaltes in Düsseldorf im Herbst 1853 erzählt, „daß er beim Componiren sich gern an Volkslieder erinnerte und daß die Melodien sich dann von selbst einstellten. So hätten ihm im Finale seiner C-dur-Sonate im Sechsahtel-Takte die Worte: ‚Mein Herz ist im Hochland‘ vorgeschwebt [...]“. ⁵⁰ Bei dieser Textgrundlage, die demnach das a-Moll-Thema der Takte 106⁶–124 des Finales betrifft, handelt es sich um die Dichtung „*My Heart's in the Highlands*“ des Schotten Robert Burns. In welcher Gestalt Brahms sie bis zum Frühjahr 1853, also bis zum vorläufigen kompositorischen Abschluss seiner *Sonate op. 1*, kennengelernt haben könnte, ist nicht genau zu rekonstruieren. Zu dieser Zeit kursierten verschiedene deutsche Übersetzungen sowie Versionen dieses auch im Original mit einer Melodie⁵¹

⁴⁴ Siehe bereits Ehlert, *Klaviersonaten*, S. 83–85.

⁴⁵ In der Sammlung von Erk und Irmer (siehe oben Anmerkung 41) entsprechend: $h^1-h^1-e^2-e^2$.

⁴⁶ Johannes Brahms: *Volksweisen. Für Clara Schumann zum 8. Juni 1854. Faksimile nach der Handschrift im Robert Schumann-Haus, Zwickau*, hrsg. und mit einer Einleitung versehen von Gerd Nauhaus, Hildesheim, Zürich und New York 1997, S. 2 des Manuskripts. Die Terzvariante ist dabei kleiner geschrieben und wurde daher evtl. nachgetragen. Vgl. Ehlert, *Klaviersonaten*, S. 85.

⁴⁷ Siehe Anmerkung 38, 1. Teil, S. VIII.

⁴⁸ Siehe u. a. Max Friedlaenders primär stilkritische Ansätze, die auch „*Verstohlen geht der Mond auf*“ einschlossen: *Brahms' Volkslieder*, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1902*, Jg. 9, Leipzig 1903, S. 67–88; *Zuccalmaglio und das Volkslied. Ein Beitrag zur Stilkritik des deutschen Volksliedes*, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1918*, Jg. 25, Leipzig 1919, S. 53–80; *Brahms' Lieder. Einführung in seine Gesänge für eine und zwei Stimmen*, Berlin und Leipzig 1922, insbesondere S. 195–197 (vgl. auch das Nachwort seiner Notenausgabe von 1926 [siehe oben Anmerkung 35]). In der zweitgenannten Publikation (S. 61 mit Anmerkung 2) wies er auf ein sehr ähnliches Lied im 2. Teil der *Deutschen Volkslieder* hin: Nr. 13, S. 36–38: *Der verrathene Ritter* („*Gar heimlich geht der Mond auf*“); vgl. Abbildung 1b mit Brahms' handschriftlichem Vermerk (S. XV).

Walter Wiora betonte hingegen, Zuccalmaglio habe die Lieder „nicht geschaffen, sondern entdeckt und romantisch gefärbt“ (ders.: *Die rheinisch-bergischen Melodien bei Zuccalmaglio und Brahms. Alte Liedweisen in romantischer Färbung*, Bad Godesberg 1953, S. 11, vgl. S. 38 f., 124). Für das Lied „*Verstohlen geht der Mond auf*“ gab bereits Franz Böhme den Hinweis, es handle sich um eine Weise zur Flachsarbeit, für die eine Volksliedstrophe überliefert sei, aus der „wahrscheinlich W. v. Zuccalmaglio durch Zusatz und mit Benutzung der Volksweise vorstehendes Lied hergestellt“ habe (*Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglicheren Deutschen Volkslieder nach Wort und Weise aus der Vorzeit und Gegenwart gesammelt und erläutert von Ludwig Erk, nach Erk's handschriftlichem Nachlasse und auf Grund eigener Sammlung neu bearbeitet und fortgesetzt von Franz M. Böhme*, 3. Bde., Bd. 2: Leipzig ³1894 [Reprint Hildesheim etc. 1988], S. 441 f.).

⁴⁹ *Briefwechsel III*, S. 127 f. In der Brahms-Korrespondenz und -Literatur gibt es für seine Einstellung zahlreiche weitere Belege.

⁵⁰ *Dietrich*, S. 3.

⁵¹ *The Songs of Robert Burns*, hrsg. von Donald A. Low, London 1993, S. 396 f., Nr. 141 (einstimmige Melodie in B-Dur, 3/4, mit Textunterlegung); siehe bereits *The Poems and Songs of Robert Burns*, hrsg. von James Kinsley, 3 Bde., Oxford 1968, Bd. 2, S. 527 f., Nr. 301 (Melodie hier in C-Dur, ohne Textunterlegung), Bd. 3 (Kommentar), S. 1334.

versehenen Textes.⁵² Unklar ist dabei, inwieweit Brahms zu dieser Zeit mit Robert Schumanns 1840 im Druck erschienenen Vertonung im *Liederkreis*-Zyklus *Myrthen op. 25* vertraut war (dort Nr. 13 mit dem Titel *Hochländers Abschied*).⁵³ Immerhin ist anzunehmen, dass er „*Mein Herz ist im Hochland*“ im musikalischen Satz Friedrich Silchers kannte, den dieser unter Verwendung der Übersetzung Freiligraths etwa in seiner Publikationsreihe *Ausländische Volksmelodien* für die Besetzung mit einer oder zwei Singstimmen sowie Klavier bzw. Gitarre veröffentlicht hatte.⁵⁴ Von dieser Reihe oder einem vergleichbarem Druck hatte Brahms wohl schon vor seinem *Opus 1* Kenntnis erlangt. Denn in seiner fragmentarisch überlieferten, offenbar sehr früh zu datierenden eigenhändigen Volksliedsammlung Anh. Va Nr. 1⁵⁵ nutzte er vier Silcher'sche Sätze, die sich auf diese Reihe beziehen lassen, als Vorlage,⁵⁶ darunter denjenigen des ebenfalls auf Burns zurückgehenden und von Gerhard übersetzten Textes „*Dem rothen Röslein gleicht mein Lieb*“.⁵⁷

Trotz inhaltlich-sprachlicher Unterschiede folgen die Übersetzungen in der Regel dem auftaktigen daktylischen Metrum des Originals (mit jeweils einer betonten und zwei unbetonten Silben in Folge). Da auch Brahms im Rahmen des 6/8-Taktes dieses daktylische Modell nutzte, sind Textunterlegungen selbst unterschiedlicher Übersetzungen in diesem Fall mühelos möglich.⁵⁸ Während dieser Umstand die Glaubwürdigkeit von Dietrichs Überlieferung stärkt, bleibt die Annahme spekulativ, dieser Finale-Abschnitt aus *Opus 1* sei aus einer ursprünglichen, im Volksliedstil gehaltenen Brahms'schen Liedkomposition hervorgegangen.⁵⁹

Auch für die *Sonate op. 2* überlieferte Dietrich, Brahms habe ihm im Herbst 1853 während der gemeinsamen Düsseldorfer Zeit von einem Textbezug berichtet: „[...] in der Fis-moll-Sonate op. 2 habe er zur Melodie des 2. Satzes die Worte eines altdeutschen Liedes zu Grunde gelegt: ‚Mir ist leide, daß der Winter Beide, Wald und auch die Haide, hat gemacht kahl.‘ [...]“.⁶⁰ Letzteres wird dadurch bestätigt, dass der Komponist

⁵² Siehe z.B. folgende Textausgaben: *Gedichte von Robert Burns*, übersetzt von Philipp Kaufmann, Stuttgart und Tübingen 1839, o. S., Nr. 5; *Lieder und Balladen des Schotten Robert Burns*, übertragen von Heinrich Julius Heintze, Braunschweig 1840, S. 118; *Robert Burns' Gedichte*, deutsch von W.[ilhelm] Gerhard, Leipzig 1840, S. 126, Nr. 66. Vgl. auch *Hoffmann von Fallersleben, Volksgesangbuch*, S. 100 f., Nr. 106, dort mit Noten in zweistimmigem Satz unter Rückgriff auf die Weise „Der Mai ist gekommen“ und mit folgendem Textinweis „Ferdinand Freiligrath. Gedichte. 6. Aufl. 1843, S. 507. Nach dem Englischen des Robert Burns.“

⁵³ Vgl. hierzu Ehlert, *Klaversonaten*, S. 153 mit Anmerkung 278. Schumanns Textquelle war die (in der vorangehenden Anmerkung angeführte) Übersetzung Wilhelm Gerhards (RSW, S. 105). In seinem *Liederkreis* hatte Schumann mehrere Burns'sche Texte vertont. Auf das von Schumann als *Opus 25 Nr. 10* in Musik gesetzte Gedicht *Die Hochländer-Wittve* („*Ich bin gekommen in's Niederland, o weh*“) spielte Theodor Engelmann doppeldeutig in seinem Schreiben an Brahms vom 20. Oktober 1875 an (*Briefwechsel XIII*, S. [16–]17). Soweit bekannt, vertonte Brahms selbst allerdings keine Texte von Burns.

⁵⁴ *Ausländische Volksmelodien, mit deutschem, zum Theil aus dem Englischen etc. übertragenen Text, gesammelt und für eine oder zwei Singstimmen mit Begleitung des Piano-forte und der Gitarre gesetzt von Fr. Silcher*, Tübingen (L. F. Fues) o. J., 4 Hefte (op. 23, 27, 30 und 35), hier H. 2, Nr. 1. Laut Friedrich Brusniak erschienen die Hefte zwischen 1835 und 1840 (ders.: Art. *Silcher*, in: *MGG2P*, Bd. 15 [2006], Sp. 794–798, hier Sp. 795); vgl. eine Anzeige des zweiten Hefes (ohne Hinweis auf die Gitarre) in: *Hofmeister, Monatsbericht* für das Jahr 1837, November/Dezember (Nr. 11/12), S. 142. Siehe u.a. auch die spätere Ausgabe *Gesammelte Volkslieder (Deutsche und ausländische) für eine Singstimme mit Begleitung des Piano-forte von Friedrich Silcher*, Stuttgart (Albert Auer) o. J., Abteilung II, Nr. 23, S. 27. Das Lied ist jeweils in A-Dur samt optionaler zweiter Singstimme wiedergegeben sowie mit den Hinweisen versehen: „Nach Burns von Freiligrath.“ und „Schottische Melodie.“

⁵⁵ Kalbeck datierte die Sammlung Anh. Va Nr. 1 auf 1848–1850 (*Kalbeck I/1*, Blatt zwischen S. 184/185 mit einem Faksimile von Bl. 3r). Vgl. den Verweis des *BraWV* (S. 696) auf „Brahms' sehr frühe[...] Schrift.“

⁵⁶ Das Autograph (*US-Wc*), das mit der Seitenzahl 7 beginnt und daher mindestens drei weitere (heute verschollene) Blätter aufgewiesen haben muss, enthält 15 Liedsätze mit Brahms' (teilweise gestrichener)

Nummerierung XVIII–XXXII (siehe *BraWV*, S. 695 f.). Dabei lassen sich der erste, zweite, zehnte und elfte Satz (Nr. XVIII f. und XXVII f.) auf die *Ausländischen Volksmelodien* Silchers zurückführen (siehe oben Anmerkung 54); entsprechend vermerkte Brahms am Rand von Nr. XVIII: „*Von Silcher / arrangirt.*“ bzw. am Ende von Nr. XIX „*von Silcher / arr.*“ Es handelt sich bei Silcher um folgende Sätze: *Stumm schläft der Sänger* (A-Dur, 3/4), H. 1, Nr. 1 (bzw. in der in Anmerkung 54 angeführten späteren Sammelausgabe Nr. 32, S. 37); – *Oft wenn erbleicht der Sterne Pracht* (g-Moll, 4/4), H. 1, Nr. 4 (bzw. Nr. 25, S. 29); – *Dem roten Röslein gleicht mein Lieb* (E-Dur, 6/8), H. 4, Nr. 7 (bzw. Nr. 7, S. 9), mit Hinweis auf Burns und Gerhard; – *Wild tobt der Sturm* (d-Moll, 4/4), H. 4, Nr. 10 (bzw. Nr. 41, S. 48). Brahms übernahm dabei die Satzbezeichnungen, die Hinweise zur Herkunft sowie die Hinweise zum Text, soweit vorhanden. Die ersten beiden Liedsätze schrieb er komplett für Singstimme(n) und Klavier ab, vom dritten kopierte er die Gesangsmelodie mit Text und schließlich vom vierten den Klaviersatz mit Text.

⁵⁷ Der Originaltitel lautet: *A red red Rose* („*My Love's like a red red rose*“); siehe die oben in Anmerkung 51 genannte Publikation von James Kinsley, Bd. 2, S. 734 f., Nr. 453 (mit beigegebener Melodie in F-Dur, 4/4). Auch in diesem Fall gibt es eine Vertonung Schumanns in den *Liedern und Gesängen für eine Singstimme und Klavier op. 27*, dort Nr. 2: *Roths Röslein*.

⁵⁸ Beispielsweise wurden die Takte 106⁶–122⁵ mit dem Text der 1. Strophe von Schumanns Vertonung (siehe oben Anmerkung 53) unterlegt (Constantin Floros: *Brahms und Bruckner. Studien zur musikalischen Exegetik*, Wiesbaden 1980, S. 81 f.). Mit dem englischen Textanfang bzw. der entsprechenden Übersetzung Freiligraths (siehe oben Anmerkung 52) versah bereits Roger Fiske die Melodiestimme von T. 106⁶–114⁵ (ders.: *Brahms and Scotland*, in: *The Musical Times*, Jg. 109, Nr. 1510 [1968], S. 1109 [in T. 112⁶ irrtümlich mit *d*² statt *g*¹]; vgl. ders.: *Scotland in Music. A European Enthusiasm*, Cambridge etc. 1983, S. 170 [hier T. 112⁶ korrekt]).

⁵⁹ Siehe die in der vorangehenden Anmerkung zuerst genannte Publikation von Roger Fiske: „It seems certain that Brahms's A minor episode was written first as a song in the Volkslied style.“ Der Autor betonte ebenda auch eine Ähnlichkeit des Abschnitts mit dem Anfangsthema aus Mendelssohns *Schottischer Symphonie Nr. 3 a-Moll op. 56* MWV N 18; Gero Ehlert verwies zudem u.a. auf Mendelssohns *Volkslied* (Nr. 5) aus den *Liedern ohne Worte op. 53* MWV U 153 (Ehlert, *Klaversonaten*, S. 154–157).

⁶⁰ Dietrich, S. 3; vgl. oben S. XVI.

selbst den Beginn dieses Textes auf einem Doppelblatt notierte und dort mit dem entsprechenden Satz verknüpfte.⁶¹ Bei dieser Textgrundlage für den Beginn des 2. Satzes handelt es sich um eine Dichtung des Grafen Kraft von Toggenburg, die in dem mittelhochdeutschen Codex Manesse enthalten ist.⁶² Brahms könnte sie in der neuhochdeutschen Version Ludwig Tiecks kennen gelernt haben, die erstmals 1803 in Berlin erschienen war.⁶³ Darauf weist nicht zuletzt eine Variante hin, die als eine Art Bindefehler sowohl bei Tieck als auch bei Brahms – sowie am Ende der von Dietrich zitierten Anfangsworte – zu lesen ist: ‚kahl‘ statt – wie es dem Original zufolge heißen müsste – ‚fahl‘.⁶⁴ Zwar kommen in Brahms’ Notat einige Lesarten vor, die sich weder bei Tieck noch in anderen Übertragungen finden.⁶⁵ Diese Eigenheiten könnten jedoch darauf zurückzuführen sein, dass er die Niederschrift aus dem Gedächtnis vornahm. Diese Niederschrift hatte er offenbar für Clara Schumann bestimmt, denn es ist eine Abschrift überliefert, die höchstwahrscheinlich von Clara Schumanns Tochter Marie angefertigt wurde.⁶⁶ Diese liegt heute Brahms’ Originalbrief an Clara Schumann vom 21. August 1855 bei (D-B) und weist entsprechend den Vermerk „Beilage z. 21 Aug. 55.“ auf. Ob Brahms’ originales Gedichtnotat, welches vermutlich von Clara oder Marie Schumann nach Anfertigung der Abschrift verschenkt wurde, tatsächlich dem angegebenen Brahms’schen Brief beigelegt war, lässt sich nicht mehr klären, doch ist zu vermuten,

dass es sich bei der entsprechenden Zuordnung vielmehr um ein Missverständnis handelte.⁶⁷ Die genaue Entstehungszeit des originalen Brahms’schen Textdokumentes lässt sich nicht bestimmen, doch ist anzunehmen, dass es der Komponist frühestens anfertigte, nachdem er das Ehepaar Schumann kennen gelernt hatte, also nicht vor Oktober 1853. Was eine Textunterlegung betrifft, die in der Brahms-Literatur für den Beginn des 2. Satzes aus *Opus 2* verschiedentlich vorgenommen wurde,⁶⁸ so ist diese metrisch zwar möglich, allerdings weniger eindeutig als bei dem Gedicht „*Mein Herz ist im Hochland*“ und T. 106⁶ ff. des Finales aus der *Sonate op. 1*.

Frühe Aufführungen und Rezeption

Frühe Aufführungen der *Klaviersonaten op. 1* und *op. 2* erfolgten zunächst vornehmlich in privatem Rahmen. So nutzte der junge Komponist unter anderem diese Werke, vor allem die *Sonate op. 1*, um sich als Komponist und Pianist bei verschiedenen Musikerpersönlichkeiten und Gesellschaften einzuführen. Bereits während der Konzertreise mit Reményi trug Brahms dem Geiger Joseph Joachim Sätze der Sonaten vor. So äußerte Joachim nach Brahms’ Tod: „Nie in meinem Künstlerleben war ich von freudigerem Staunen übermannt worden, als da mir der fast schüchtern aussehende blonde Begleiter meines Landsmannes mit edlem, verklärtem Antlitz seine Sonatensätze von ganz ungeahnter Originalität und

⁶¹ Dieses Doppelblatt, das laut *BraWV* (S. 4) in einer unveröffentlichten „Bestandsliste der Autographensammlung Speyer“ von „ca. 1931“ vermerkt war und dessen aktueller Verbleib unbekannt ist, wurde im Frühjahr 2013 in New York City veräußert (siehe *Schubertiade. Music & Arts*, Katalog zur 53. antiquarischen Buchmesse New York am 11.–14. April 2013, Nr. 16, S. 9 f.); eine Reproduktion befindet sich in *D-KIjbg*. Der Text zu *Opus 2* in Brahms’ früher Schrift lautet folgendermaßen: *Lied von Toggenburg. / Mir ist leide, / daß der Winter beide*, [vor *beide* eine öffnende Klammer, unter *beide* rechts von der Klammer: *Alles, – Alles,*] mit Pfeil zur 4. Gedichtzeile] / *Wald u. auch die Haide, / hat gemacht kahl. / — / Sein Bezwingen, / läßt nicht Blumen springen, / noch die Vöglein singen (z) / den viel süßen Schall. / — / (Zu dem Andante in hmoll)*. Das Blatt enthält außerdem das Gedicht „*Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint*“ von C. O. Sternau, dessen Anfang Brahms dem 2. Satz der *Sonate op. 5* als Motto voranstellte (siehe unten S. XXVII f.).

⁶² Siehe das Faksimile unter <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/epg848>. Die Dichtung befindet sich auf Bl. 23v.

⁶³ *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter*, neu bearbeitet und hrsg. von Ludwig Tieck, Berlin 1803 (Reprint Hildesheim 1966), S. 207 f., Nr. 156. Siehe u. a. auch *Ludwig Tieck’s sämtliche Werke*, Bd. 20: *Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter*, Wien 1820, S. 235 f., Nr. 156. In Brahms’ Bibliothek befand sich eine Gesamtausgabe, die er laut seinem im ersten Band vorgenommenen Eintrag Weihnachten 1880 von Arthur Faber geschenkt bekam: *Ludwig Tieck’s Schriften*, 28 Bde., Berlin 1828–1854 (siehe *Hofmann, Bibliothek*, S. 116, Nr. 713). Im Übrigen griff Brahms in den 1860er Jahren für seine *Magelone-Romanzen für eine Singstimme und Klavier op. 33* auf Tieck zurück.

⁶⁴ Korrekt ist in dieser Hinsicht eine andere Publikation dieser Zeit, die die Texte auf Mittelhochdeutsch wiedergibt: *Minnesinger. Deutsche Liederdichter des zwölften, dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts*, hrsg. von Friedrich Heinrich von der Hagen, Teil 1, Leipzig 1838, S. 22 f., Nr. 11/V. Der Textbeginn lautet hier: „1. Mir ist leide, /

daz der winter, beide, / walt und ouch die heide / hat gemacht val; / Sin betwingen / lat niht bluomen entspringen / noch die vogel singen / ir vil suezen schal.“.

⁶⁵ Dabei handelt es sich – etwa im Vergleich mit der eben genannten Publikation – um folgende Abweichungen in der sechsten bis achten Textzeile: „springen“, „Vöglein“ und „den“.

⁶⁶ Dr. Gerd Nauhaus, Zwickau, sei für einen entsprechenden Hinweis herzlich gedankt.

⁶⁷ In dem genannten Brief schrieb Brahms: „Ich will morgen denken. Sie säßen bei mir und suchten Trost. Aber die Briefe Roberts, die ich Ihnen sandte, und die kleinen Verse, die ich wohlweislich beilegte, können das wohl besser?“ (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 133 f.). Bei diesen „kleinen Verse[n]“, die Brahms vermutlich einer vorangegangenen Sendung mit Briefen Robert Schumanns beigelegt hatte (vgl. auch *Bozarth, Lieder ohne Worte*, S. 353 f.), dürfte es sich allerdings wohl nicht um die beiden Gedichtnotate, sondern um die „Kleine[n] Verse an Klara“ gehandelt haben, die Robert Schumann 1838 für seine zukünftige Frau gedichtet hatte und die ihm auf seinen Wunsch hin seit 1854 in einer Abschrift Clara Schumanns in Endenich vorlagen (siehe *Appel, Endenich*, S. 143, 147 f., 155, 321).

⁶⁸ Siehe etwa *Kalbeck I/1*, S. (212–)213 (mit neuhochdeutscher Textversion für die ersten acht Takte); *Bozarth, Lieder ohne Worte*, S. 356 (mit mittelhochdeutscher Textversion für die ersten 18 Takte); *Johannes Brahms. Klaviersonate fis-Moll Op. 2*, hrsg. von Christian Martin Schmidt, Wien (Wiener Urtext Edition) 1997, S. VII (mit neuhochdeutscher Textversion für die ersten acht Takte); jeweils kommentiert in *Ehlert, Klaviersonaten*, S. 218–220. Ein entsprechender Bleistift-Eintrag wurde für die ersten acht Takte auch in Brahms’ ursprünglichem Handexemplar des Sammelbandes mit den bei Breitkopf & Härtel erschienenen Brahms’schen Klavierwerken (Quelle E/Z_{Kal}, siehe den Kritischen Bericht, S. 103 f., 110–112) von fremder Hand vorgenommen (S. 41). Der Eintrag stammt offenbar von Kalbeck, weicht allerdings leicht von der Druckversion in *Kalbeck I/1* ab. Siehe „Quellenbestand und -beschreibung“, S. 107.

Kraft vorspielte.⁶⁹ Ob Brahms während dieser Konzertreise (Teile der) Sonaten auch öffentlich darbot, ist nicht konkret belegt.⁷⁰ Immerhin trug er laut Florence May Teile aus *Opus 1* im Rahmen einer Privatsoiree bei dem Kalkulator Carl Georg Blume in Lüneburg vor,⁷¹ die ca. 6. Mai stattfand.⁷² Bei seiner ersten Begegnung mit Liszt und Musikern aus dessen Umkreis auf der Altenburg Mitte Juni 1853, bei der Brahms nicht selbst spielte, soll Liszt aus einem Brahms'schen Manuskript Teile der *C-Dur-Sonate* gespielt haben.⁷³ Auch während des folgenden Brahms'schen Aufenthaltes in Göttingen bei Joachim im Juli und August 1853, wo der junge Komponist unter anderem mit dem Musikdirektor Arnold Wehner verkehrte, dürften die Werke bei verschiedenen Gelegenheiten erklingen sein.⁷⁴

Nachdem Brahms Anfang September 1853 bei der Familie des Bankiers Deichmann in Mehlem angekommen war,⁷⁵ spielte er dort im Rahmen von Hausmusiken auch Klaviersonaten.⁷⁶ In diesem Rahmen hörte ihn erstmals Franz Wüllner, der kurz nach Brahms' Tod zu dessen ersten Werken schrieb: „Sie fesselten sofort durch ihren phantastischen, völlig neuen Charakter.“ Zwar konstatierte er auch kompositorische Defizite, doch gegenüber

Komponisten wie Mendelssohn und Schumann erschien ihm „der junge Brahms wie eine Art von musikalischem Eichendorff mit frischer deutscher Wald- und Märchenromantik, die besonders aus den drei Sonaten, dem Klavierscherzo und vielen Liedern“ herausklinge.⁷⁷ Als Brahms ab dem 30. September 1853 bei den Schumanns in Düsseldorf verkehrte,⁷⁸ spielte er die beiden Sonaten mehrfach und regte unter anderem mit diesen Werken Robert Schumanns emphatischen Artikel *Neue Bahnen* an, der Ende Oktober in der *Neuen Zeitschrift für Musik* erschien.⁷⁹ Bereits Anfang Oktober hatte Clara Schumann in ihrem Tagebuch begeistert vermerkt: „Er spielte uns Sonaten [...] etc. von sich,⁸⁰ alles voll überschwänglicher Phantasie, Innigkeit der Empfindung und meisterhaft in der Form.“⁸¹

Auch während seiner beiden Aufenthalte in Leipzig ab dem 17. November 1853 trug Brahms die Sonaten verschiedentlich vor. So präsentierte er sie am 19. (*Opus 1*) bzw. 23. November (*Opus 2*) vor den Verlegern Härtel⁸² und spielte die *Sonate C-Dur op. 1* am 20. November in der Wohnung seines Gastgebers Heinrich von Sahr, als sich der Konzertmeister des Gewandhausorchesters, Ferdinand David, dort aufhielt.⁸³ Auf Davids Vermitt-

⁶⁹ *Festrede Prof. Dr. Joachims zur Enthüllung des Brahms-Denkmal in Meiningen*, in: *AMz*, Jg. 26, Nr. 42 (20. Oktober 1899), S. (622–)623. Vgl. Andreas Moser: *Joseph Joachim. Ein Lebensbild*, neue, umgearbeitete und erweiterte Ausgabe in zwei Bänden, Bd. 1, Berlin 1908, S. 165; demnach spielte Brahms u. a. „Sätze aus der C-dur-Sonate“.

⁷⁰ Laut Hofmann, *Zeittafel* (S. 12) „standen“ zwar das „Andante aus der Sonate op. 1“ und die „Sonate op. 2“ „auf den Programmen“. Laut der späteren Publikation Hofmann, *Chronologie* (S. 24) ist jedoch nur überliefert, dass Brahms in dem Konzert am 12. Mai 1853 in Celle „Pianoforte-Piecen“ aufführte. Siehe bereits Harald Müller: *Johannes Brahms und die Aufnahme seiner Werke in Celle. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte der Kompositionen von Johannes Brahms*, Bielefeld 1997 (= *Kleine Schriften zur Celler Stadtgeschichte*, Bd. 3), S. 22 f.

⁷¹ *May 1911 I*, S. 94. In den anekdotischen Bereich fällt ihre Schilderung, Brahms habe sich die Abwesenheit weiblicher Zuhörer erbeten und geäußert: „O, das ist viel angenehmer ohne Damen“.

⁷² Hofmann, *Chronologie*, S. 23; siehe hierzu auch Uwe Plath: *Johannes Brahms in Lüneburg (Mai 1853)*, in: *Lüneburger Blätter*, H. 32 (2010), S. 173–184, hier S. 175–178.

⁷³ Mason, *Memories*, hier S. (772–)773: „Liszt also played a part of Brahms's ‚C Major Sonata, Op. 1.‘“

⁷⁴ Georg Henschel überlieferte einen aus dem Sommer 1876 stammenden Bericht von Brahms, demzufolge dieser die *C-Dur-Sonate* in Göttingen dem Komponisten Moritz Hauptmann vorgetragen habe; Hauptmann habe viel kritisiert und Brahms' fehlende Reaktion später als Hochmut ausgelegt (*Johannes Brahms & George Henschel. An Enduring Friendship*, hrsg. von George S. Bozarth, Sterling Heights 2008, S. 40 [Tagebuchvermerk Henschels vom 13. Juli 1876], S. 263 [Anmerkungen]). Wann genau und wo dieses Vorspiel stattfand, bleibt letztlich unklar. Möglich wäre, dass es gegen Ende des Jahres in Leipzig erfolgte, wo Hauptmann wirkte (siehe ebenda, S. 263). Vgl. etwa Joachims Empfehlungsbrief an Hedwig Salomon nach Leipzig vom 2. Dezember 1853, der dem Brief an Brahms vom selben Tag beilag und in dem Joachim schrieb: „Ich wollte mitzuhören können, wenn Brahms bei Ihnen oder Hauptmanns Sonaten spielt!“ (Faksimile in: *Der Merker*, Jg. 3 [1912], H. 2, nach S. 80).

⁷⁵ Siehe seinen auf den 3. September datierten Brief aus Mehlem an Arnold Wehner (Hofmann, *Rhein*, S. 28–30).

⁷⁶ *Briefwechsel XV*, S. 186–191, hier S. 186 f.

⁷⁷ Ebenda, S. 187.

⁷⁸ Siehe oben S. XII f. mit Anmerkung 22.

⁷⁹ *NZfM*, Bd. 39, Nr. 18 (28. Oktober 1853), S. 185 f. Zu Implikationen und Wirkung des Artikels und den historisch-ästhetischen Hintergründen der öffentlichen Rezeption von Brahms' Klaviersonaten siehe vor allem Angelika Horstmann: *Die Rezeption der Werke op. 1 bis 10 von Johannes Brahms zwischen 1853 und 1860*, in: *Brahms und seine Zeit. Symposium Hamburg 1983* (= *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Bd. 7, hrsg. von Constantin Floros, Hans Joachim Marx und Peter Petersen), Laaber 1984, S. 33–44; Norbert Meurs: *Neue Bahnen? Aspekte der Brahms-Rezeption 1853–1868*, Köln 1996; Ehler, *Klaviersonaten*, S. 497–582.

⁸⁰ Neben allgemeinen Angaben zu Brahms' verschiedenen Besuchen während seines ersten Düsseldorfer Aufenthaltes vermerkte Robert Schumann seinerseits in seinem Tagebuch für den 2. Oktober konkret Brahms' Spiel der *fis-Moll-Sonate* (Schumann, *Tagebücher III/2*, S. 637). Unklar ist, welche „Sonate“ am 30. Oktober vormittags bei Schumanns musiziert wurde. So notierte sich der Geiger Ruppert Becker: „11 Uhr Musik bei Schumanns. 9 vierhändige Stücke [op. 109] von S.[chumann], dann Märchenerzählungen [op. 132] v. S.[chumann], und Sonate von Brahms. Letztere ist mir nicht ganz klar geworden; die Erfindung darin scheint mir bedeutend.“ (Ruppert Becker. *Notizen*, hrsg. und kommentiert von Ute Bär, in: *Zwischen Poesie und Musik. Robert Schumann – früh und spät*, Begleitbuch und Katalog zur Ausstellung des Stadtmuseums Bonn und der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau e. V., hrsg. von Ingrid Bodsch und Gerd Nauhaus, Bonn etc. 2006, S. 185–229, hier S. 208). Da Joachim laut Becker nachmittags neben Schumanns Violinkonzert WoO 1 Brahms' verschollene Violinsonate spielte (ebenda), könnte es sich am Vormittag eher um eine der Klaviersonaten gehandelt haben. Eine weitere Aufführung des langsamen Satzes aus *Opus 1* im Hause des Düsseldorfer Kunstprofessors Carl Ferdinand Sohn überlieferte Albert Dietrich (*Dietrich*, S. 3 f.).

⁸¹ *Litzmann II*, S. 281. Eine ähnliche Ansicht findet sich in *Dietrich*, S. 3.

⁸² Siehe hierzu unten S. XXIV.

⁸³ Davon berichtete Brahms in seinem Brief an Joachim vom 20. November 1853 (*Briefwechsel V*, S. [17–]19). Entsprechend schrieb auch Sahr in einem gemeinsam mit Brahms verfassten Brief an Dietrich am Folgetag (siehe oben Anmerkung 26): „Gestern früh war David bei uns und spielte Brahms' Violinsonate. Brahms spielte ihm dann seine *C-dur-Sonate* vor. David war ganz verblüfft vor Staunen.“ (*Dietrich*, S. 8 [f.], dort nur in Auszügen publiziert, Original in *D-DÜhh*).

lung hin spielte er die *Sonate op. 1* am 17. Dezember 1853 im Rahmen des zweiten Abonnement-Quartetts im Leipziger Gewandhaus erstmals nachweislich öffentlich.⁸⁴ So konnten sich die Leipziger Rezensenten selbst ein Bild von dem jungen Komponisten machen, der vor dem Hintergrund von Schumanns euphorischem Artikel erwartet und beurteilt wurde. Die Kritiken fielen dabei tendenziell ambivalent-skeptisch aus. Beispielfür hierfür lassen sich die Leipziger *Signale* heranziehen, die im Hinblick auf die *C-Dur-Sonate* Brahms' „Originalität“, „Frische der Erfindung“ und „lebhaft[...]*Phantasie*“ lobten, aber zugleich einschränkten, dass seine „bedeutende Kraft gährt, aber noch nicht vollständig abgeklärt ist.“ Es fehle an „Natürlichkeit“; seine Komposition sei „nicht überall ganz klar“, und es gebe zwar „geistvolle[...]“, aber nicht immer „angenehme“ „Modulationswendungen“. Auch sei das Werk „sehr schwer“.⁸⁵ In der *NZfM* erschien hingegen eine weitgehend positive Kritik von Ferdinand Gleich. Der Autor betonte hinsichtlich der beiden gespielten Opera: „Es liegt etwas Gewaltiges, etwas Hinreißendes in den Werken“, und der Komponist offenbare eine „in solcher Jugend seltene Reife“. Dabei übersehe „man gern einige Rauheiten und Ecken in der äußeren, sehr selbstständig erscheinenden Form.“⁸⁶

Auch während seines zweiten Leipzig-Aufenthaltes trat Brahms in privaten Kreisen auf, so etwa Anfang Dezember bei Elisabeth Seeburg und deren Schwester Hed-

wig Salomon, wo er (mindestens) den langsamen Satz der *Sonate op. 1* vortrug.⁸⁷ Als er am 4. Dezember 1853 bei Franz Brendel bei einer von dessen regelmäßigen sonntäglichen Gesellschaften u. a. „sein Andante“ spielte,⁸⁸ dürfte ebenfalls der 2. Satz der *C-Dur-Sonate* gemeint gewesen sein.⁸⁹ Auf dem Weg nach Hamburg machte er am 18. oder 19. Dezember Station in Halle und stellte sich dort „durch den Vortrag einiger seiner Compositionen“ dem Dirigenten und Komponisten Robert Franz vor, der jedoch insbesondere der *Sonate op. 1* verständnislos und vehement ablehnend gegenüberstand.⁹⁰

Nach der Publikation der ersten vier Opera erschienen zwischen März und Mai 1854 mehrere Artikel über Brahms' *Sonate op. 1* bzw. seine frühen Werke, deren polemisch-negative Tendenz sich bis zu einem Verriss in der *Süddeutschen Musik-Zeitung* (Mai 1854) steigerte. Etwas differenzierter war lediglich ein von Louis Köhler stammender Leitartikel in den *Signalen* von Ende April 1854, der zugleich die erste öffentliche Reaktion auf die *fis-Moll-Sonate* bot.⁹¹ Zum Gesamteindruck dieses Werkes gab Köhler an: „ein starker, meist schöner, zuweilen auch ein nichtschöner; denn gar manche Perioden sind sehr dickblütiger Natur, und mehr oder minder mühselig zu hören.“ Diese Stellen lasse er sich allerdings „gern gefallen, da, wo es (wie bei Brahms) ein verheißungsvolles Uebermaß von Säften bekundet.“ Für das Ende des Scherzos monierte er im Besonderen, dass man „Monstrehände“ brauche, um die spieltechnischen Anforde-

⁸⁴ Hofmann, *Chronologie*, S. 30. Brahms spielte in dem Konzert auch sein *Scherzo op. 4*. Bereits am 3. November hatte David bei Schumann angefragt: „[...] wäre nicht von Deinem Neuentdeckten etwas im Abonnement-Concert aufzuführen?“ (Werner Schwarz: *Eine Musikerfreundschaft des 19. Jahrhunderts. Unveröffentlichte Briefe von Ferdinand David an Robert Schumann*, in: *Zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling, Kassel etc. 1966, S. 282–303, hier S. 302). Kurz vor dem Konzert hatte Brahms noch unsicher an Joachim geschrieben: „Denke Dir, David hat mich überredet, Sonnabend in der Quartett-Soiree meine *C dur-Sonate* zu spielen. Es gehörte viel Überredung dazu, denn ich habe durchaus dazu keinen Mut. Ich fürchte mich vor dem Abend.“ (*Briefwechsel V*, S. 26 f.).

⁸⁵ *Signale*, Jg. 11, Nr. 52 (22. Dezember 1853), S. 417 f. Vgl. etwa auch *Leipziger Zeitung* vom 21. Dezember 1853 (nach Johannes Forner: *Johannes Brahms und seine Beziehung zur Stadt Leipzig. Ein Beitrag zum Leipziger Konzertleben in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Dissertation zur Promotion B, Leipzig [masch.] 1986, S. 71); *Berliner Musik-Zeitung Echo*, Jg. 4, Nr. 2 (15. Januar 1854), S. 12(–14); *Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik und Literatur*, Jg. 13, 1. Semester, 1. Bd., Leipzig 1854, S. 38–40.

⁸⁶ *NZfM*, Bd. 40, Nr. 1 (1. Januar 1854), S. 8 (gezeichnet „F. G.“ auf S. 9). Von „wunderbarer Wirkung“ seien demnach auch „seine Modulationen“. Eine ähnlich lautende Rezension war schon am 19. Dezember 1853 im *Leipziger Tageblatt* erschienen (nach Forner, *Brahms und Leipzig 2007*, S. 25 f.). Vgl. auch *Rheinische Musik-Zeitung*, Jg. 4, Nr. 1 (7. Januar 1854), S. 5.

⁸⁷ So schilderte Hedwig Salomon, verh. von Holstein, in ihrem Tagebuch unter dem Datum vom 5. Dezember mit Hinweis auf „gestern“: „Am Abend kam er zu einer kleinen Gesellschaft hinauf zu E[lisabeth]. Seine Musik ist durchaus Beethovens, hat eine ungeheure Tiefe und Kraft, einen großen Ernst und weniger gährende Elemente im Vergleich zu anderen Künstlern der Jetztzeit. Der ~~langsame~~ [daruüber:] 2te Satz ~~ab~~ seiner 1^{ten} Sonate, Variationen über das Volkslied ‚blau blau Blümelein‘ ist nach meiner Meinung vollendet schön. [...]“ (zitiert

nach dem Originalblatt in *D-Hs*, Signatur: BRA: Cb1: 5; u. a. enthalten in: *Eine Glückliche. Hedwig von Holstein in ihren Briefen und Tagebuchblättern*, hrsg. von Helene Vesque von Püttlingen, Leipzig 1922, S. 112 f.). Brahms' eigene Datierung des Vorspiels auf „Sonnenabend“, den 3. Dezember, in seinem Brief an Joachim vom 7. Dezember (*Briefwechsel V*, S. [21–]23) erscheint plausibler als die Angabe Salomons, bei der Datierungsfragen offenbleiben (so beschrieb sie Berlioz' Konzert in Leipzig vom 1. Dezember und die anschließende Zusammenkunft unter dem Datum vom 2. Dezember, siehe das entsprechende originale Tagebuchblatt in *F-Pn*, vgl. unter anderem auch die oben genannte Publikation zu Hedwig von Holstein, S. 111 f.).

⁸⁸ Siehe Arnold Schloenbach: *Ein offener Brief an Franz Brendel*, in: *NZfM*, Bd. 39, Nr. 24 (9. Dezember 1853), S. 256–258, hier S. 257. Vgl. auch Joachim, *Briefwechsel I*, S. 121 (f.); *Briefwechsel V*, S. 21–23, hier S. 22.

⁸⁹ Siehe dazu ausführlicher unten S. XXIX.

⁹⁰ Siehe den am 20. Dezember 1853 in Halle abgestempelten Brief von Franz an dessen Leipziger Freund Theodor Twietmeyer über den „Gestern“ gemeinsam mit Julius Otto Grimm erfolgten Besuch (erstmalig teipubliziert in Erich H. Müller: *Robert Franz über Johannes Brahms. Aus einem unbekannten Briefe*, in: *Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt*, Jg. 66 [1926], 13. November 1926, S. 379; Original in *D-LUbi*). Bereits Franz verwendete den Ausdruck „Wirrwarr“, der ebenfalls in späteren Rezensionen anzutreffen ist. Siehe hierzu Ehlert, *Klaviersonaten*, S. 547 f.

⁹¹ Werkrezensionen zu *Opus 1*: *Niederrheinische Musik-Zeitung*, Jg. 2, Nr. 9 (4. März 1854), S. 65–67; *Rheinische Musik-Zeitung*, Jg. 4, Nr. 10 (11. März 1854), S. 78 f. (gezeichnet „O.“); *Süddeutsche Musik-Zeitung*, Jg. 3, Nr. 11 (13. März 1854), S. 44. Sammelrezensionen: *Johannes Brahms und seine sechs ersten Werke*, in: *Signale*, Jg. 12, Nr. 18 (27. April 1854), S. 145–151, davon S. 146 f. zu *Opus 1* und 147 f. zu *Opus 2* (gezeichnet „Ker.“ = Louis Köhler); *Opus 1–4 von Joh. Brahms*, in: *Süddeutsche Musik-Zeitung*, Jg. 3, Nr. 18 (1. Mai 1854), S. 69 f. (zu *Opus 1*), Nr. 19 (8. Mai 1854), S. 73 f. (zu *Opus 2* und 4), Nr. 20 (15. Mai 1854), S. 77–79 (zu *Opus 3*).

rungen bewältigen zu können. In den folgenden Jahren erschienen weitere, meist relativ umfangreiche Brahms-Artikel. Ging der den „Neudeutschen“ zugewandte Richard Pohl 1855 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* einem konkreten Urteil aus dem Weg,⁹² so führten Autoren wie Carl Debrois van Bruyck und Carl von Noorden in gewisser Weise die anfängliche Rezeptionstendenz fort, beim frühen Brahms noch fehlende Reife zu konstatieren. Gab Ersterer unter den drei Klaviersonaten der *C-Dur-Sonate* „als der frischesten, noch am wenigsten überreflektierten“ den Vorzug, hielt der generell positiver eingestellte Noorden die *fis-Moll-Sonate* für die beste „unter seinen [bisherigen] Compositionen“.⁹³ Später widmete sich auch Adolf Schubring im Rahmen seiner 1862 erschienenen ausführlichen Artikelserie *Schumanniana* Brahms' Klaviersonaten, die er der ersten „gährenden“ Periode zuordnete.⁹⁴ Brahms' Werke waren für Schubring generell „neu, kühn, groß und schön, aber schwer, schwer aufzufassen und schwer auszuführen.“ Bezeichnete er die *C-Dur-Sonate* als „die kühnste und stürmischste“ der drei Kompositionen, so bevorzugte auch er die *fis-Moll-Sonate*, die „bei aller Tiefe und Stärke der Leidenschaft, den Charakter einer ernsten Würde an sich“ trage. Allerdings verwies er – ähnlich wie Köhler – auf „die äußerst schwierige Reprise des Scherzos“ und einige weitere „Härten“, die er teilweise für potentielle „Druckfehler“ hielt.

Aufführungen der beiden Sonaten blieben auch nach der Publikation zunächst primär dem privaten Bereich

vorbehalten.⁹⁵ So spielte Brahms die *Sonate op. 1* und evtl. die beiden Mittelsätze der *Sonate op. 2* am 7. Mai 1854 bei Clara Schumann in Düsseldorf⁹⁶ sowie beide Sonaten ebenda am 31. Juli des Jahres.⁹⁷ Den Kopfsatz der *C-Dur-Sonate* trug er am 7. Dezember 1854 dem Hamburger Musikdirektor Georg Dietrich Otten vor, über dessen Lob er erfreut war.⁹⁸ Als Brahms am 23. Februar 1855 Robert Schumann in Eendenich besuchte, „sah“ dieser mit dem Gast die *C-Dur-Sonate* „durch“⁹⁹ und äußerte am 10. März brieflich gegenüber Joachim: „Die 1ste Sonate, als 1stes erschien[en]es Werk war eines, wie nie noch vorkam, und alle vier Sätze ein Ganzes.“¹⁰⁰ Nachdem sich Schumann am 11. März von Brahms ein Exemplar der *fis-Moll-Sonate* erbeten hatte,¹⁰¹ lobte er gegenüber dem Komponisten das Neuartige auch dieses Werkes:

„Ihre 2. Sonate, Lieber, hat mich Ihnen wieder viel näher gebracht. Sie war mir ganz fremd; ich lebe in Ihrer Musik, daß ich sie vom Blatte halbweg gleich, einen Satz nach dem anderen, spielen kann. Dann bring' ich Dankopfer. Gleich der Anfang, das *pp*, der ganze Satz – so gab es noch nie einen. Andante und diese Variationen und dieses Scherzo darauf, ganz anders, als in den anderen, und das Finale, das Sostenuto, die Musik zum Anfange des 2. Teils, das Animato und der Schluß –, ohne weiteres einen Lorbeerkrantz dem anderswoher kommenden Johannes.“¹⁰²

Öffentlich scheint Brahms von den beiden Werken nur die *C-Dur-Sonate op. 1* gespielt zu haben, wenn auch nur selten.¹⁰³ Seine erste öffentliche Darbietung nach

⁹² Hoplit [= Richard Pohl]: *Johannes Brahms*, in: *NZfM*, Bd. 43, Nr. 2 (6. Juli 1855), S. 13–15, Nr. 24 (7. Dezember 1855), S. 253–255, Nr. 25 (14. Dezember 1855), S. 261–264.

⁹³ Carl Debrois van Bruyck: *Federstriche zur Charakterisirung des gegenwärtigen Standes der Tonkunst in einigen ihrer renommiertesten Vertreter (Schluß)*, in: *Abendblatt der Wiener Zeitung*, 25. September 1857, S. 873–875, hier S. 874 (insgesamt behandelte er die *Opera 1–9*); *Johannes Brahms*, in: *Deutsche Musik-Zeitung*, Jg. 1, Nr. 34 (18. August 1860), S. 265–268, hier S. 267 (laut Inhaltsverzeichnis von „C. N.“). Vgl. auch *Versuch einer Parallele zwischen Brahms und Rubinstein. Ein Beitrag zu deren Würdigung*, in: *NZfM*, Bd. 46, Nr. 7 (13. Februar 1857), S. 65 f. (gezeichnet „Cs.“).

⁹⁴ Schubring, *Schumanniana* 8, S. 95. Schubring selbst hatte sich mit Brahms brieflich über den Artikel ausgetauscht, siehe etwa Schubrings unpublizierte Schreiben an Brahms vom 12. Januar und 4. April 1862 (Originale in *D-Hs*) sowie Brahms' nach dem 4. April erfolgtes Antwortschreiben (*Briefwechsel VIII*, S. 191 f.).

⁹⁵ Zu einer möglichen Darbietung der ersten drei Sätze aus der *C-Dur-Sonate* am 29. Januar 1854 in Hannover siehe unten S. XXIX mit Anmerkung 203.

⁹⁶ Dies ist wiederum durch Hedwig Salomon, hier durch ihr „Fliegendes Blatt aus Düsseldorf“, überliefert. Neben dem Hinweis auf *Opus 1* vermerkte sie: „Brahms spielte wundervoll, 2 Sätze aus der fis moll (?) Sonate die ich noch nicht kannte. Eh' er das Scherzo anfang, warnte uns die Schumann, wir möchten nicht in Ohnmacht fallen, daß es ja ge einem einen gewaltigen Schrecken ein und bestehe aus lauter „Donnerwetters“.“ (zitiert nach Originalblatt in *D-Hs*, Signatur: BRA: Cb1: 6; in der Brahms-Literatur verschiedentlich mit Abweichungen wiedergegeben). Aufgrund ihres Fragezeichens hinter der Tonart bleibt allerdings uneindeutig, ob es sich tatsächlich um *Opus 2* oder evtl. um *Opus 5* handelte. Letzteres suggerierte Kalbeck durch seine Übertragung „f-Moll-Sonate“ (*Kalbeck I/1*, S. 168–170, hier S. 169; siehe ders.: *Vom jungen Brahms. Zum 7. Mai*, in: *Neues Wiener Tag-*

blatt, Jg. 31, Nr. 125/126 [7./8. Mai 1897], je S. 1 f.; hier Nr. 126, S. 2). In *Litzmann II*, S. 314, findet sich lediglich eine allgemeine Beschreibung des Spiels, anwesend waren demnach u.a. auch Grimm und Dietrich.

⁹⁷ Ebenda, S. 324.

⁹⁸ *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 48–50, hier S. 49 (Brahms' Brief an Clara Schumann vom 8. Dezember 1854). Vgl. zu einem weiteren Vorspiel (von Teilen) der Sonaten in Hamburg ca. um die Jahreswende 1855/56 *Hübbe, Hamburg*, S. 13.

⁹⁹ So Brahms' Formulierung in seinem brieflichen Bericht an Clara Schumann vom 23. und 24. Februar 1855 (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 78–85, hier S. 80).

¹⁰⁰ *Appel, Eendenich*, S. 225–227, hier S. 226; siehe auch *Joachim, Briefwechsel I*, S. (267–)268; *Schumann, Briefe NF 1904*, S. (404–) 405 (hier sprachlich geglättet).

¹⁰¹ *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 92–94, hier S. 93.

¹⁰² Ebenda, S. 101–103, hier S. 101 f. (gegenüber dem Original leicht reguliert, vgl. *Appel, Eendenich*, S. 243 f.). Der Brief ist in *Schumann-Brahms Briefe I* auf „den [20?] März 1855“ datiert. Da er am 27. März in Düsseldorf eintraf, wie Brahms' und Clara Schumanns Antwortschreiben von diesem Tag entnommen werden kann, dürfte er jedoch vom 26. März stammen (siehe bereits *Appel, Eendenich*, S. 243 mit Anmerkung 815). In seiner Antwort spielte Brahms das Werk jedoch herunter: „Noch herzlichen Dank, daß Sie so überaus freundlich meine *Fis moll*-Sonate angesehen haben. Sie haben aber zum Glück selbst geschrieben, daß gewisse Menschen (sonderlich Sie) oft da Sterne entdecken, wo andere nur Nebel sehen – und wo vielleicht wirklich nur Nebel ist.“ (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. [103–]104; zu der auf Schumann zurückgehenden Metaphorik siehe *Appel, Eendenich*, S. 246 mit Anmerkung 834).

¹⁰³ Clara Schumann berichtete er am 20. August 1855: „Gestern habe ich nach dem Schreiben noch meine *C dur*-Sonate spielen müssen, wie lange hab' ich's nicht! Es machte mir rechte Freude, das Finale wußte ich nicht.“ (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. [S. 131–]133).

der Leipziger Uraufführung erfolgte am 16. November 1855 in Danzig, wo er mit Clara Schumann und Joseph Joachim im großen Saal des Schützenhauses auftrat. Danach ist nur noch eine Zugabe des Andante-Satzes in seiner Matinee am 10. April 1867 in Pressburg belegt.¹⁰⁴

Die erste nicht von Brahms bestrittene öffentliche Aufführung erfolgte durch Hans von Bülow, der am 1. März 1854 im Hamburger Apollo-Saal in der großen musikalisch-deklamatorischen Soiree der Schauspielerin Adele Peroni-Glassbrenner den Kopfsatz der *C-Dur-Sonate* spielte.¹⁰⁵ Clara Schumann integrierte laut Konzertprogramm am 12. Februar 1856 „Andante und Scherzo aus der C-dur-Sonate“ in ihr fünftes in der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien veranstaltetes Konzert des Jahres,¹⁰⁶ und Brahms' Bruder Fritz trug eine viersätzigige Sonate (vermutlich die *Sonate op. 1*) am 9. Januar 1864 in einem Hamburger Konzert vor.¹⁰⁷ Die *fis-Moll-Sonate* soll laut Brahms' brieflichem Hinweis gegenüber Clara Schumann vom 8. Dezember 1855 durch Alfred Jaell in Frankfurt am Main aufgeführt worden sein;¹⁰⁸ laut einem Zeitschriftenhinweis wurde außerdem am 9. Mai 1857 in einem Stralsunder Konzert deren langsamer Satz präsentiert.¹⁰⁹ Hans von Bülow spielte die Sonaten schließlich nach längerer Pause ab den frühen 1880er Jahren relativ häufig. Dabei war die

Sonate op. 2 das erste der beiden Werke, das Bülow zu dieser Zeit in öffentlichen Konzerten vortrug. Für sie ist eine Serie von Aufführungen Bülows in den ersten Monaten des Jahres 1882 belegt, wobei er sein erstes reines Brahms-Programm am 8. Januar 1882 in Berlin mit diesem Werk eröffnete.¹¹⁰ Anlässlich von Bülows folgendem Brahms' Konzert in Wien am 2. Februar 1882 meinte allerdings der dem frühen Klavierwerk von Brahms überwiegend kritisch gegenüberstehende Eduard Hanslick, er hätte der *f-Moll-Sonate* den Vorzug gegeben.¹¹¹ Dass es inzwischen auch höchst positive Stimmen zu den Sonaten gab, zeigen verschiedene Artikel von Hermann Kretzschmar, der von „grandiosen und genialen Tongedichten“ sprach.¹¹² Die *Sonate op. 1* spielte Bülow etwa ein Dutzend Mal in der Saison 1888/89 und der Folgesaison 1889/90.¹¹³ Nach der ersten dieser Aufführungen, die am 17. Oktober 1888 wiederum in Hamburg erfolgte,¹¹⁴ reagierte Brahms im November brieflich auf die Zusendung eines Programms durch Hans von Bülow, das offenbar annotiert war und wohl ein Themenzitat aus dem 2. Satz enthielt.¹¹⁵ Seit den 1870er Jahren nahmen sich in öffentlichen Konzerten zunehmend auch andere Pianisten der frühen Brahms'schen Sonaten an, wobei die *Sonate op. 1* häufiger aufgeführt wurde als die *Sonate op. 2*.¹¹⁶

¹⁰⁴ Hofmann, *Chronologie*, S. 36, 95.

¹⁰⁵ Siehe die Abbildung des Programms in: *Hans von Bülow. Briefe. II. Band. 1853–1855*, hrsg. von Marie von Bülow, Leipzig 21899 (= *Hans von Bülow. Briefe und Schriften*, Bd. II), S. 185; siehe auch Bülows Brief an seine Mutter vom 28. Februar (ebenda, S. 182[–184]); *Bülow-Brahms Briefe*, S. 8; vgl. Kalbeck I/1, S. 156 f. Siehe auch Anmerkung 115.

¹⁰⁶ *Wiener Zeitung, Abendblatt*, 16. Februar 1856 (Nr. 39), erste Seite; Originalprogramm in *D-Zsch*, Archiv-Nr. 10463, Nr. 381.

¹⁰⁷ *Briefwechsel Familie*, S. (97–)98 (Fritz Brahms' Schreiben an den Bruder vom Folgetag).

¹⁰⁸ *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 160 (f.).

¹⁰⁹ *Signale*, Jg. 15, Nr. 22 (28. Mai 1857), S. 237.

¹¹⁰ Birkin, *Bülow*, S. 592–599. Zu der Matinee am 8. Januar 1882 und der darin erfolgten Aufführung der „Fis-moll-Sonate op. 2“ siehe u. a. den Artikel Otto Lessmanns: *Die Konzerte Hans von Bülow's mit der Herzogl. Meiningen'schen Hofkapelle vom 4. bis 9. Januar*, in: *AMz*, Jg. 9, Nr. 2 (13. Januar 1882), S. 15–18, hier S. 16 f. Zu korrigieren ist demnach der in der Brahms- und Bülow-Literatur verbreitete Hinweis (u. a. *BraWV*, S. 5), die erste nachgewiesene öffentliche Aufführung der *Sonate op. 2* habe erst am 2. Februar 1882 durch Bülow in Wien stattgefunden. Am Abend des 8. Januar spielte im Übrigen Brahms unter Bülows Dirigat sein *Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur op. 83*; der Komponist wird daher auch der Matinee beigewohnt haben. Schon im Dezember des Vorjahres hatte Bülow den Verleger Fritz Simrock über die geplante Matinee informiert (siehe *Bülow, Briefe VI*, S. 111 f.).

¹¹¹ „Statt der Fis-moll-Sonate Op. 2 hätten wir weit lieber die in G-moll [sic!] Op. 5 gehört, die uns, schon allein durch ihr seelenvolles Andante, hoch über der ersten steht.“ (*Neue Freie Presse. Morgenblatt*, 7. Februar 1882, S. (1–)3. Dieser Passus fehlt im späteren Abdruck der Kritik (*Hanslick, Concerte*, S. 352–354). Zudem meinte Hanslick, nach der Aufführung der *Sonate op. 2*, der *Balladen op. 10* und des *Scherzos op. 4* sehne man sich „aus dieser düsteren Tonwildniß“ heraus. Die „früheren Clavierstücke von Brahms“ seien zwar „eigenthümlich und geistvoll“, bewegten sich aber „doch vorherrschend in wilden, desperaten Stimmungen, in giftigen Dissonanzen, peinigenden Vorhällen und räthselhaften Rhythmen.“ (ebenda, S. 3 bzw. 354). Bereits

nach Brahms' erstem Wiener Konzert vom 29. November 1862 hatte Hanslick am 3. Dezember in der *Presse* paradox formuliert: „Auf seine besten Jugendwerke, deren wilde Genialität so unwiderstehlich abschreckend anzog, sind längst reifere Schöpfungen gefolgt“ (*Hanslick, Schriften I/6*, S. 203[–209]).

¹¹² Hermann Kretzschmar: *Die Klaviermusik seit Robert Schumann (1882)*, in: *Gesammelte Aufsätze über Musik und Anderes aus den Grenzboten von Hermann Kretzschmar*, hrsg. von Alfred Heuß, Leipzig 1910, S. 87–135, hier S. 109; vgl. auch ders.: *Johannes Brahms (1884)*, Teil 2, in: ebenda, S. 163–178, insbesondere S. 163–165.

¹¹³ Birkin, *Bülow*, S. 663–681.

¹¹⁴ Ebenda, S. 663.

¹¹⁵ So schrieb er: „Die Sendung Deines Programms und Deine Inschrift waren mir eine schöne Freude. Und wollte mich diese auch zunächst mit leiser Wehmut ansehen, so mußte ich doch gleich daran denken, wie mir zu Mute war – als ich jene Worte und Noten höchst ernsthaft empfand und niederschrieb. Ich hatte die Überzeugung und habe den herzlichsten Wunsch, es möge auch Dir im rechten Sinne gerade so kräftiglich und gut zu Mute sein.“ (*Bülow-Brahms Briefe*, S. 124). Auf Bülows sehr frühe Aufführung in Hamburg kam Brahms schließlich in einem wenig späteren Schreiben zurück: „Das erinnert mich an Deinen neulichen Vortrag meiner C-dur-Sonate, und dies wieder läßt mich weiter denken, daß Du der erste warst, der ein Stück von mir – öffentlich spielte. Eben diese Sonate, auch in Hamburg, und im Konzert der Frau Peroni-Glaßbrenner; die Jahreszahl 1853 finde ich leicht in Simrock's Katalog. Die Sonate war noch gar nicht erschienen, Du hatte[s]t Dir einen Abzug verschafft und spieltest sie auswendig.“ (ebenda, siehe auch *Bülow, Briefe VI*, S. 141). Bei dem Hinweis, die Sonate sei noch nicht erschienen gewesen, handelte es sich um einen Irrtum (so bereits Kalbeck I/1, S. 158 mit Anmerkung 1).

¹¹⁶ Dies belegt eine in der Kieler Brahms-Forschungsstelle systematisch durchgeführte Auswertung von vier führenden Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts (*NZfM*, *AmZ*, *AMz*, *Signale*). Beide Sonaten wurden demnach beispielsweise von Bertrand Roth, Conrad Ansorge und Robert Freund gespielt. Die *Sonate op. 1* kam etwa auch durch Louis Brassin, Max Pauer, Josef Weiß und Heinrich Barth, die *Sonate op. 2* durch Charles Hallé und James Kwast zu Gehör.

Publikation

Bereits in seinem am 28. Juni 1853 abgestempelten Brief aus Weimar schrieb Brahms nach der Trennung von Reményi an Joachim:¹¹⁷

„Ich kann nicht ohne jedes Resultat nach Hamburg zurück [...], ich muß mindestens zwei oder drei meiner Werke verlegt sehen, damit ich meinen Eltern frisch und freudig ins Gesicht sehen kann. Herr Dr. Liszt versprach mir, in einem Brief an Härtel meiner zu erwähnen, so daß ich darauf schon hoffen darf [...].¹¹⁸ Ich bin vielleicht unbescheiden, aber meine Lage und mein mißgestimmtes Gemüt zwingen mich, Sie um recht freundliche und dringende Empfehlungen (und womöglich an mehrere Verleger) zu bitten, damit ich Hoffnung haben kann, bald einige Sachen verlegt zu sehen.“¹¹⁹

Zugleich bat Brahms, zu Joachim nach Göttingen kommen zu dürfen. Während seines dortigen fast zweimonatigen Aufenthaltes stand die Verlegersuche jedoch nicht im Vordergrund. Als er sich nach seiner Rheinreise im September bei der Familie Deichmann in Mehlem aufhielt, berichtete er Joachim in seinem auf den 21. September datierten Brief von dem Plan, „von Mehlemer Aue nach Leipzig zu gehen“. Zugleich schränkte er ein: „Mir graut vor diesem Leipzig!! Es ist ein gar zu greller Unterschied zwischen den Rheinbergen und den Leipziger Comptoirs.“¹²⁰ So schob er dieses Vorhaben zunächst auf und erklärte dem Freund Anfang Oktober: „Nach Leipzig zu gehn [...], habe ich, aufrichtig gesagt, wenig Lust. Ich fürchte mich vor diesem riesigen Comptoir; auch glaube ich jetzt meine Zeit besser hinzubringen, wenn ich fleißig fortstudiere, als wenn ich suche, meine Sachen so praktisch wie möglich zu verhandeln.“¹²¹ Zu diesem Zeitpunkt befand sich Brahms bereits in Düsseldorf, wo er von Robert und Clara Schumann begeistert aufgenommen worden war. Robert Schumann empfahl den jungen Komponisten gegen dessen Zweifel bald dem Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel, so in seinen Schreiben an den Verlag vom 8. Oktober sowie von Mitte Oktober.¹²² Hinsichtlich Schumanns Vorschlag, in welcher Reihenfolge er seine Werke publizieren könne, bat Brahms am 17. Oktober Joachim brieflich um seine Meinung:

„Dr. Schumann betreibt meine Sachen bei Breitkopf & Härtel so ernstlich und so dringend, daß mir schwindlich wird. Er meint, ich müsse vielleicht in sechs Tagen die ersten Werke hinschicken. Der Mannigfaltigkeit wegen schlägt er mir folgendes Programm vor:

- op. 1. Phantasie in d moll für Piano, Violine und Cello (Largo und Allegro)
- op. 2. Lieder
- op. 3. Scherzo in es moll
- op. 4. Sonate in C dur
- op. 5. Sonate in a moll für Piano und Geige
- op. 6. Gesänge [...]

Erst op. 4 ist ganz nach meinem Geschmack. Aber freilich meint Schumann, man müsse mit den schwächeren Werken anfangen. [...] Könnte ich mit der C-Sonate anfangen?¹²³ Die fis moll und das Quartett in h, meint der Dr., könnte[n] jedem Werk nachfolgen.“¹²⁴

In seiner Antwort vom Folgetag bestärkte Joachim ihn darin, die *Klaversonaten C-Dur* und *fis-Moll* als Opus 1

an den Beginn zu stellen, um der Öffentlichkeit nicht mit der „große[n] Zehe“, sondern mit der „musikdurchzogenen Stirn“ entgegenzutreten. Die (verschollene) Trio-Fantasie wurde bei Joachim entsprechend zu „op. IV“, das (verschollene) Streichquartett zu „op. VII“. ¹²⁵

Kurz nachdem sich Brahms am 2. November 1853 vom Ehepaar Schumann verabschiedet hatte,¹²⁶ teilte Robert Schumann dem Verlag eine wiederum abweichende Folge von Werken mit, die Brahms „zunächst zu ediren wünschte. Es sind: ein Quartett für Streichinstrumente (Op. 1), ein Heft von 6 Gesängen (Op. 2), ein (großes) Scherzo für Pianoforte (Op. 3), ein Heft von 6 Gesängen (Op. 4) und eine große Sonate (in C dur) für Pfte. (Op. 5).“¹²⁷ Erscheint die *fis-Moll-Sonate* hier vorerst nicht mehr, findet sich nun die *C-Dur-Sonate* an fünfter Stelle. Offenbar hatte sich Schumann mit Brahms entsprechend abgestimmt, vermutlich jedoch verstärkt seine eigene Meinung eingebracht. Der Verlag reagierte grundsätzlich positiv und bat darum, Schumann möge Brahms „zur Einsendung der bezeichneten Werke veranlassen“. ¹²⁸ Schumann zeigte sich dem Verlag gegenüber am 9. November „erfreut“¹²⁹ und schrieb kurz darauf entsprechend an Joachim in Hannover, wobei er das positive Verlagsschreiben für Brahms leihweise beilegte.¹³⁰

In der Zwischenzeit hatte sich Brahms am 8. November von Hannover aus selbst an Breitkopf & Härtel gewandt: „Euer Wohlgeboren erlaube ich mir hiemit einige meiner Compositionen zu übersenden, mit der Bitte dieselben durchzusehen, und mir dann gütig sagen zu wollen, ob ich meine Hoffnung erfüllt sehen kann, dieselben

¹¹⁷ Zur Drucklegung der ersten Werke von Brahms siehe auch Ehlert, *Klaversonaten*, S. 475 ff.; Schmitz, *Breitkopf & Härtel*, S. 91 ff.; JBG, *Klavierstücke*, S. XIV–XVI.

¹¹⁸ Vgl. hierzu Schmitz, *Breitkopf & Härtel*, S. 93 f. mit Anmerkung 78. Ein Empfehlungsschreiben von Liszt an Breitkopf & Härtel ist nicht bekannt.

¹¹⁹ *Briefwechsel V*, S. 3 f. Zur Datierung siehe oben S. XII mit Anmerkung 20.

¹²⁰ *Briefwechsel V*, S. (8–)10.

¹²¹ Ebenda, S. 11–13, hier S. 12.

¹²² Schumann, *Briefe NF 1904*, S. 483 f. Das zweite Schreiben ist dort auf den 13. Oktober datiert, in Schumann, *Briefverzeichnis-A* jedoch auf den 15. Oktober. In diesem Schreiben erwähnte Schumann auch „Sonaten für P[iano][or]te.“

¹²³ Das Brieforiginal zeigt am Satzschluss eher einen Punkt.

¹²⁴ *Briefwechsel V*, S. 13 f. (leicht korrigiert nach Manuskript in *D-Hs*). Die Fantasie für Klaviertrio d-Moll Anh. IIa Nr. 6, die Violinsonate a-Moll Anh. IIa Nr. 8 und das Streichquartett h-Moll Anh. IIa Nr. 5 ließ Brahms unpubliziert; sie gehören zu seinen verschollenen Werken (siehe BraWV, S. 658 f.).

¹²⁵ *Briefwechsel V*, S. 14–16, hier S. 15.

¹²⁶ Schumann, *Tagebücher III/2*, S. 641; Litzmann II, S. 285.

¹²⁷ Schumann, *Briefe NF 1904*, S. 484 (f.). Das Schreiben ist dort auf den 3. November 1853 datiert.

¹²⁸ Hase, *Breitkopf & Härtel*, S. 127. Der Brief traf am 7. November in Düsseldorf ein (Schumann, *Tagebücher III/2*, S. 641).

¹²⁹ Schumann, *Briefe NF 1904*, S. 485 (f.).

¹³⁰ Zugleich meinte er, Brahms müsse nach Leipzig: „Bewegen Sie ihn dazu! sonst verstümmeln sie seine Werke; er muß sie dort selbst vorführen. Es scheint mir dies ganz wichtig.“ (zitiert nach: Joachim, *Briefwechsel I*, S. 103 f., dort datiert auf den 11. November; vgl. auch Schumann, *Briefverzeichnis-A*; in Schumann, *Briefe NF 1904*, S. 382 f., mit Textvarianten und irrtümlicher Datierung auf den 9. November).

durch Ihren Verlag zu veröffentlichen.¹³¹ Dass es sich um die *Klaversonaten Nr. 1 C-Dur op. 1* und *Nr. 2 fis-Moll op. 2*, die *Sechs Gesänge op. 3* und das *Scherzo op. 4* handelte, geht aus seinem auf den 16. November datierten Schreiben an Schumann und dem Antwortschreiben des Verlages an Brahms vom 22. November hervor.¹³² Welche Rolle Schumanns hymnischer Artikel *Neue Bahnen* spielte, der am 28. Oktober 1853 erschienen war,¹³³ und warum Brahms die genannten Werke auswählte, erläuterte der junge Komponist gegenüber Schumann folgendermaßen:

„Das öffentliche Lob, das Sie mir spendeten, wird die Erwartung des Publikums auf meine Leistungen so außerordentlich gespannt haben, daß ich nicht weiß, wie ich denselben einigermaßen gerecht werden kann. Vor allen Dingen veranlaßt es mich zur größten Vorsicht bei der Wahl der herauszugebenden Sachen. Ich denke keines meiner Trios herauszugeben, und als op. 1 und 2 die Sonaten in C und Fis moll, als op. 3 Lieder und als op. 4 das Scherzo in Es moll zu wählen. Sie werden es natürlich finden, daß ich mit aller Kraft strebe, Ihnen so wenig Schande als möglich zu machen.“¹³⁴

Von Hannover aus reiste Brahms erstmals nach Leipzig, wo er am 19. November den Verlegern Hermann und Raymund Härtel „einige“ Lieder und von den eingereichten Klavierwerken die *Sonate C-Dur* und das *Scherzo es-Moll* vorspielte.¹³⁵ Drei Tage später, am 22. November, schrieb Raymund Härtel, dass der Verlag bereit sei, vorläufig die beiden von Brahms vorgespielten Klavierwerke „und das ‚Lieder‘heft [*op. 3*] zu publizieren“. Zugleich übernahm er Schumanns Honorarvorschlag, wonach für die *C-Dur-Sonate* 10, für das *es-Moll-Scherzo* 8 und für die *Sechs Gesänge* 6 Louisdor veranschlagt waren.¹³⁶ Außerdem bat er den jungen Komponisten für den Nachmittag des folgenden Tages zu

einem weiteren Vorspiel ins Verlagskontor und ergänzte: „Vielleicht lassen Sie uns dann auch die zweite ‚Sonate‘ hören.“¹³⁷ Da die von Brahms unterzeichnete, vom Verlag auf den 24. November datierte „Verlagscession“ die Opera 1–4 umfasst,¹³⁸ muss der Verlag infolge dieses Vorspiels auch die *fis-Moll-Sonate* akzeptiert haben. Insgesamt betrug Brahms’ Honorar 170 Taler in Louisdor,¹³⁹ so dass er für die *fis-Moll-Sonate* die gleiche Summe erhielt wie für die *C-Dur-Sonate*.

Wie Brahms am 29. November 1853 an Robert Schumann schrieb, rechnete er bereits vor Weihnachten 1853 mit gedruckten Exemplaren seiner „ersten Sachen“.¹⁴⁰ Was die beiden Klaversonaten betraf, wurde zuerst der Stich der *Klaviersonate op. 1* in Angriff genommen. So teilte er Joachim am 7. Dezember aus Leipzig mit:¹⁴¹ „Morgen bekomme ich die Korrektur meiner *C dur-Sonate*“.¹⁴² Demnach dürfte er am 8. Dezember einen Korrekturabzug des Werkes erhalten und vermutlich relativ zügig durchgearbeitet haben. Mit einem Verlagsschreiben vom 21. Dezember wurden bereits die Belegexemplare des Erstdruckes an Brahms nach Hamburg geschickt.¹⁴³ So erschien die *Klaviersonate op. 1* zusammen mit den *Gesängen op. 3* in der Tat kurz vor Weihnachten 1853 bei Breitkopf & Härtel im Druck. Von Hamburg aus, wo er das Weihnachtsfest verbrachte, sandte Brahms Geschenkeexemplare an Robert Schumann und schrieb dazu:

„Hiermit nehme ich mir die Freiheit, Ihnen Ihre ersten Pflegekinder (die Ihnen ihr Weltbürgerrecht verdanken) zu übersenden; sehr besorgt, ob sie sich noch derselben Nachsicht und Liebe von Ihnen zu erfreuen haben. Mir sehen sie in der neuen Gestalt noch viel zu ordentlich und ängstlich, ja fast philisterhaft aus. Ich kann mich noch immer nicht daran gewöhnen, die unschuldigen Natur-söhne in so anständiger Kleidung zu sehen.“¹⁴⁴

¹³¹ *Briefwechsel XIV*, S. 1, leicht korrigiert nach dem Briefmanuskript (D-DS).

¹³² So bestätigte der Verlag am 22. November: „Sie haben uns zwei ‚Sonaten‘, das ‚Scherzo‘ und ein Heft ‚Lieder‘ mitgeteilt.“ (*Briefwechsel XIV*, S. 2–4, hier S. 3).

¹³³ Siehe oben S. XIX mit Anmerkung 79.

¹³⁴ *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 1 f. Brahms begründete zugleich sein längeres Schweigen: „Ich zögerte so lange, an Sie zu schreiben, da ich die genannten vier Sachen an Breitkopf geschickt habe, und die Antwort erwarten wollte, um Ihnen gleich das Resultat Ihrer Empfehlung mitteilen zu können. Aus Ihrem letzten Brief an Joachim [siehe oben Anmerkung 130] erfahren wir jedoch schon dasselbe [...]“ (ebenda, S. 2).

¹³⁵ So berichtete Brahms seinem Freund Joachim am 20. November brieflich: „Bei Härtels war ich gestern abend und spielte *C dur-Sonate* und *es moll-Scherzo*, eine Dame sang einige von den Liedern. Sie sind doch köstliche Leute, so herzlich und warm.“ (*Briefwechsel V*, S. 17–19, hier S. 18 f.).

¹³⁶ Die vergleichsweise hohen Honorare hatte Schumann in seinem Schreiben an den Verlag von Anfang November 1853 vorgeschlagen (*Schumann, Briefe NF 1904*, S. 484 [f.]).

¹³⁷ *Briefwechsel XIV*, S. 2–4, hier S. 3 f.; siehe auch Hase, *Breitkopf & Härtel*, S. 127.

¹³⁸ Original in D-DS. Ein weiterer, hiermit übereinstimmender und ebenfalls von Brahms unterschriebener Verlagsschein befindet sich in CZ-Pnm. Hintergrund hierfür war der im Frühjahr 1888 erfolgte Ankauf der bei Breitkopf & Härtel erschienenen Brahms’schen Werke durch Brahms’ späteren Hauptverleger Fritz Simrock (siehe hierzu

den Kritischen Bericht, S. 103). Am ca. 12. Juni 1888 schrieb Simrock an Brahms: „Ich füge da heute auch eine Anzahl Zessionen von Breitkopf und Härtel hinzu, die Sie jetzt noch unterzeichnen möchten; die Originale ‚müssen‘ (??), wie Breitkopf und Härtel schrieben, in ihrem Archiv verbleiben (was sie da noch sollen ??) – und daher soll ich nur die – von Ihnen zu signierenden – Copias haben.“ (*Simrock-Brahms Briefe*, S. 215; vgl. zu dem Vorgang Schmitz, *Breitkopf & Härtel*, S. 187).

¹³⁹ Hase, *Breitkopf & Härtel*, S. 129.

¹⁴⁰ *Schumann-Brahms Briefe I*, S. (2–)3.

¹⁴¹ Nach dem Vertragsabschluss mit Breitkopf & Härtel war Brahms am 25. November wieder in Hannover eingetroffen. Dies lässt sich Joachims Schreiben an Gisela von Arnim aus Hannover vom Sonntag, dem 27. November 1853, entnehmen. Hierin berichtete Joachim, Brahms sei „seit Freitag Abend“, also dem 25. November, „wiedergekehrt“ (*Joachim, Briefwechsel I*, S. [107–]108; *Joseph Joachims Briefe an Gisela von Arnim 1852–1859*, Privatdruck Göttingen 1911, S. 2–5, hier S. 4). Seit dem 1. Dezember befand er sich erneut in Leipzig (siehe *Briefwechsel V*, S. 21–23, mit Brahms’ Brief an Joachim vom 7. Dezember 1853).

¹⁴² Ebenda, S. (21–)23.

¹⁴³ Hase, *Breitkopf & Härtel*, S. 127; vgl. Schmitz, *Breitkopf & Härtel*, S. 99 f. Im entsprechenden Briefkopierbuch des Verlages (D-LEsta, Bestand 21081 Breitkopf & Härtel, SF 1687) ist vermerkt, dass Brahms „10 Exemplare seines [?] op. 1. u. 3“ geschickt wurden. Zugleich geht daraus hervor, dass der Verlag Brahms’ neuen Leipziger Freunden Sahr und Grimm direkt Exemplare zukommen ließ.

¹⁴⁴ *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 3.

Gegenüber Joachim, der am 25. Dezember nach den „beiden Sonaten“ gefragt hatte,¹⁴⁵ kündigte Brahms in seinem am 28. Dezember abgestempeltem Schreiben an, dass er ihm gedruckte Exemplare persönlich übergeben wolle: „Den 3 ten Januar denke ich nach Hannover zu kommen, deshalb schicke ich Dir nicht erst die Sonate (C) und das erste Heft Lieder [...].“¹⁴⁶

Erst nachdem Brahms wieder in Hannover eingetroffen war, meldete er dem Verlag in seinem wohl am 5. Januar 1854 abgestempelten Schreiben „dankend den Empfang der ‚Sonate‘ und [der] ‚Lieder‘ op. 1 und 3.“ Und er ergänzte: „Die wunderbar schöne und einfache Ausstattung erfreute mich sehr. Ich sehne mich, die andere ‚Sonate‘ zu sehen.“ Darüber hinaus bat er im Hinblick auf die *Sonate op. 2* und das *Scherzo op. 4*: „Falls Sie Korrekturen für mich haben sollten, so ersuche ich Sie, mir dieselben nach Hannover, Papenstieg No 4 vor dem Egidientor (oder per Adresse des Herrn Konzertmeisters Joachim) zu schicken.“¹⁴⁷ Wann genau Brahms einen Korrekturabzug der *fis-Moll-Sonate* erhielt und bearbeitete, ist nicht bekannt. Der Verlag meldete schließlich am 8. Februar 1854, die *Klaviersonate op. 2* und das *Scherzo op. 4* seien „soeben im Druck vollendet“, und sandte wiederum „10 Ex[em]pl[are] derselben“ an Brahms.¹⁴⁸ Diese Exemplare dürfte er am 10. Februar erhalten haben, denn an jenem Tag schrieb er an Clara Schumann aus Hannover: „Soeben bekomme ich aus Leipzig die beifolgenden neuen Sachen, ich beeile mich, sie Ihnen zu schicken. Möchten Sie es nicht so unbescheiden finden, als ich jetzt; kaum wage ich sie Ihnen zu schicken.“¹⁴⁹ Aus Unterlagen des Verlages geht hervor,¹⁵⁰ dass der Erstdruck der *Klaviersonate op. 1* in einer Auflage von 375 Stück, der Erstdruck der *Klaviersonate op. 2* in einer etwas geringeren Auflage von 300 Stück erschien.¹⁵¹ In der Fachpresse wurde die *Sonate op. 1* erstmals Ende Januar 1854, die *Sonate op. 2* im März 1854 als Neuerscheinung angezeigt.¹⁵²

Klaviersonate Nr. 3 f-Moll opus 5

Entstehung und Widmung

Komponierte Brahms die *Klaviersonaten Nr. 1 C-Dur op. 1* und *Nr. 2 fis-Moll op. 2* laut seinem eigenhändigen

Werkverzeichnis zwischen April 1852 und Frühjahr 1853 in Hamburg, so ist die *Klaviersonate Nr. 3 f-Moll op. 5* eng mit seinem Aufenthalt in Düsseldorf im Herbst 1853 verknüpft, wo er am 30. September erstmals das Ehepaar Schumann besuchte.¹⁵³ In seinem Verzeichnis notierte er zur Entstehung der Sonate: „Düsseldorf October 1853“, fügte jedoch hinzu: „Andante u. Intermezzo“, also 2. und 4. Satz, „früher“.¹⁵⁴ Insbesondere dieser vage Hinweis bot Anlass zu Spekulationen. So überlegte Max Kalbeck, die beiden Sätze der Brahms'schen Sonate seien „vielleicht unterwegs auf seiner Rheinreise“¹⁵⁵ oder noch in Hamburg“ entstanden. Dabei meinte er: „Die Wahrscheinlichkeit spricht für die erste Vermutung [sic!]. Da Brahms später gestattete, daß das Andante abgesondert erschien [...], so wäre es zu verwundern, wenn er das poesievolle, ganz für sich bestehende Andante nicht schon bei Joachim und Liszt oder in Mehlern hätte hören lassen.“ Doch er schränkte ein: „Keine der vorhandenen Überlieferungen meldet davon.“¹⁵⁶ Letztlich muss offenbleiben, wann genau Brahms die beiden genannten Sätze komponierte, wenngleich es unwahrscheinlich ist, dass sie früher zu datieren sind als 1851, das früheste im eigenhändigen Werkverzeichnis angegebene Jahr.¹⁵⁷ Einen Brahms' eigenem Verzeichnis widersprechenden Entstehungshinweis gab Albert Dietrich. Er teilte Kalbeck im Jahr 1901 auf Nachfrage mit, die *Sonate op. 5* sei ebenso wie die *Opera 1–4* bereits komponiert gewesen, als Brahms nach Düsseldorf kam, mit Ausnahme des 4. Satzes, der Dietrich zufolge „erst später nach Br.[ahms'] Rückkehr aus Leipzig“ entstand.¹⁵⁸ Dass Dietrichs Hinweis zutrifft, ist jedoch angesichts des langen zeitlichen Abstands und zahlreicher Irrtümer, die ihm bei der Beantwortung von Kalbecks Fragen wie auch in seinen gedruckten Erinnerungen unterliefen, nicht sehr wahrscheinlich.¹⁵⁹

Ein Hinweis auf Brahms' kompositorische Aktivität während seines Düsseldorfer Aufenthaltes und damit vermutlich indirekt auf die *f-Moll-Sonate* findet sich in Robert Schumanns Brief an Joachim vom 13. und 14. Oktober, den jener dem Empfänger in Düsseldorf persönlich übergab.¹⁶⁰ Hierin schrieb Schumann am 13. Oktober im Zusammenhang mit Brahms' Bestreben, sich pianistisch zu verbessern: „Johannes scheint sehr

¹⁴⁵ Briefwechsel V, S. (27–)28.

¹⁴⁶ Ebenda, S. (28–)29.

¹⁴⁷ Briefwechsel XIV, S. 6. Das mutmaßliche Absendedatum geht aus einem Verlagsvermerk hervor. Im Briefmanuskript (*D-DS*) ist von Brahms lediglich die Datierung *Jan. 54.* vermerkt.

¹⁴⁸ Datum und Wortlaut des Schreibens laut Briefkopierbuch des Verlages (*D-LEsta*, Bestand 21081 Breitkopf & Härtel, SF 1687); vgl. Hase, *Breitkopf & Härtel*, S. 129; Schmitz, *Breitkopf & Härtel*, S. 100.

¹⁴⁹ Schumann-Brahms Briefe I, S. 5.

¹⁵⁰ Vgl. bereits JBG, *Klavierstücke*, S. XVI, XXI.

¹⁵¹ Druckbuch (*D-LEsta*, Bestand 21081 Breitkopf & Härtel, Archiv-Nr. 6465), Bl. 110. Die Einträge zu den ersten vier Opera sind sämtlich auf November 1853 datiert. Siehe Kathrin Kirsch: *Von der Stichvorlage zum Erstdruck. Zur Bedeutung von Vorabzügen bei Johannes Brahms*, Kassel etc. 2013 (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft*, hrsg. von Siegfried Oechsle und Bernd Sponheuer in Verbindung mit Friedhelm Krummacher, Bd. 52), S. 46 f. (mit einer Abbildung der betreffenden Liste auf S. 46).

¹⁵² *Signale*, Jg. 12, Nr. 6 (2. Februar 1854), S. 48; *NZfM*, Bd. 40, Nr. 5 (27. Januar 1854), S. 55 (jeweils *Opus 1*); ebenda, Nr. 12 (17. März 1854), S. 132 (*Opus 2*).

¹⁵³ Siehe oben S. XIII.

¹⁵⁴ *Orel*, S. 530 (Original in: A-Wst).

¹⁵⁵ Siehe hierzu oben S. XII mit Anmerkung 21.

¹⁵⁶ *Kalbeck I/1*, S. 120.

¹⁵⁷ *Orel*, S. 530.

¹⁵⁸ Max Kalbeck: *Fragebogen für Herrn Hofkapellmeister Albert Dietrich [mit den Antworten Dietrichs]*: in: *Katalog No. 100: Johannes Brahms*, Musikantiquariat Hans Schneider, Tutzing 1964, S. 11(–18). Dietrich meinte vermutlich Brahms' Rückkehr nach Hannover nach seinem ersten Aufenthalt in Leipzig im November 1853, siehe hierzu oben, S. XIII.

¹⁵⁹ Vgl. *Kalbeck I/1*, S. 120; Ehlert, *Klaviersonaten*, S. 317.

¹⁶⁰ Siehe Schumann, *Briefverzeichnis-A*, mit Schumanns Vermerk: „Selbst übergeben. Mit Aufsatz über Brahms.“; siehe auch Michael Struck: *Nähe und Distanz. Robert Schumann in Johannes Brahms' Sicht*, in: *Die Tonkunst*, Jg. 4, Nr. 3 (Juli 2010), S. 380–396, hier S. 382.

fleißig; auch hat er seit drei Tagen seine Spielkunst zu steigern gesucht, vielleicht durch meine Frau angespornt. Wir waren gestern erstaunt, ihn zu hören; es war ein ganz anderes.“¹⁶¹ Dabei verwundert es nicht, dass Brahms in Düsseldorf durch den Umgang mit dem Ehepaar Schumann sowohl pianistisch als auch kompositorisch motiviert wurde. Eine konkrete Anregung ging offenbar unter anderem von Robert Schumanns eigener *f-Moll-Sonate op. 14* aus.¹⁶² Erst im Juli 1853 war diese in revidierter viersätziger Gestalt als „Grande Sonate pour le Piano“ bei Julius Schubert in Hamburg erschienen, nachdem Schumann das ursprünglich fünfsätzige Werk nach intensiver Umarbeitung im Jahr 1836 als dreisätziges „*Concert sans Orchestre*“ bei Haslinger in Wien publiziert hatte.¹⁶³ Laut ihrem Tagebuch spielte Clara Schumann „Roberts *F-moll-Sonate* (früher Konzert ohne Orchester)“ in Anwesenheit ihres Mannes und des Hamburger Gastes am 8. Oktober, wobei ihr Hinweis darauf schließen lässt, dass es sich dabei um die aktuelle Version des Werkes handelte. Diese Vorführung dürfte bei Brahms einen tiefen Eindruck hinterlassen haben, wie auch Schumanns oben zitierter Hinweis gegenüber Joachim suggeriert. Bei der nachmittäglichen Musikdarbietung im Hause Schumann am 12. Oktober, bei der Robert Schumann von Brahms’ Spiel so besonders beeindruckt war, trug Clara Schumann das Werk ebenfalls vor.¹⁶⁴

Durch ihre und Robert Schumanns Tagebucheinträge vom 2. November 1853 ist schließlich ein konkreter Hinweis auf Brahms’ eigene *f-Moll-Sonate* überliefert. Clara Schumann zufolge „spielte“ Brahms an diesem Tag „abends seine *F-moll-Sonate* zum Abschied.“ Außerdem vermerkte sie: „Es that uns recht innig leid, daß er ging! – Er will zu Joachim nach Hannover, der sich dort sehr vereinzelt fühlt.“¹⁶⁵ Demnach hatte Brahms die Sonate bis zu diesem Zeitpunkt offenbar auf einen vorführbaren Stand gebracht. Parallel hierzu hatte er in Düsseldorf den Scherzo-Satz der so genannten *F.A.E.-Sonate* (WoO 2) komponiert. Die Idee zu dieser für Joseph Joachim bestimmten Sonate für Violine und Klavier kam Mitte Oktober anlässlich eines Kurzbesuches von Joachim in Düsseldorf auf, und mit dem Gemeinschaftswerk

von Albert Dietrich (1. Satz), Robert Schumann (2. und 4. Satz) und Brahms (3. Satz) wurde der Geiger Ende Oktober überrascht, als er sich zu Konzerten erneut in Düsseldorf aufhielt.¹⁶⁶

Eine weitere Erwähnung der *f-Moll-Sonate* findet sich in Brahms’ Schreiben an Robert Schumann vom 16. November aus Hannover. Darin informierte er Schumann über die Werke, die er an Breitkopf & Härtel geschickt hatte, wies auf seine unmittelbar bevorstehende Leipzig-Reise hin und fügte hinzu: „Ferner möchte ich Ihnen erzählen, daß ich meine *F-moll-Sonate* aufgeschrieben und das Finale bedeutend geändert [habe].“¹⁶⁷ Demnach hatte er seinen Aufenthalt bei Joachim in Hannover unter anderem dazu genutzt, eine Niederschrift des Werkes anzufertigen sowie den Schlusssatz und womöglich auch andere Teile des Werkes zu überarbeiten. Die Arbeit an der Sonate war jedoch keineswegs abgeschlossen, wie unter anderem Brahms’ Brief an Joachim vom 20. November aus Leipzig zu entnehmen ist. Mit Blick auf eine geplante Publikation des Werkes bat Brahms den Freund darin „inständigst, die Sonate noch ein[mal] scharf durchzusehen.“ Und er erklärte: „Ich muß jedenfalls ändern, sonderlich am Finale.“¹⁶⁸ Daraufhin meinte Joachim kurz vor seiner Abreise nach Bremen: „Die *f-moll-Sonate* hat mich neulich noch recht erbaut. Bei meiner Wiederkunft mehr davon; ich kam aus guten Gründen dieser Tage weder zur Arbeit, noch zum Briefschreiben!“¹⁶⁹ Bevor Brahms die Sonate zum Druck gab, zogen sich seine Korrekturen an dem Werk noch mehrere Wochen hin. Während seines zweiten, erneut mit zahlreichen Aktivitäten ausgefüllten Leipzig-Aufenthaltes schrieb Brahms seinem Freund Joachim am 7. Dezember, der Verleger Bartholf Senff müsse warten, bis er „die *f-moll-Sonate* geändert habe.“¹⁷⁰ Erst nachdem sich Brahms wieder in Hamburg befand, schickte er die Sonate am 26. Dezember „endlich“ an Senff und betonte, er habe sie „fein sauber gewaschen, so daß sie sich jetzt wohl vor Leuten sehen lassen darf. Mögen Sie entschuldigen, daß es so lange währte.“¹⁷¹

Als Brahms die Stichvorlage zum Druck einreichte, muss die Widmung an die Gräfin Ida von Hohenthal bereits festgelegt gewesen sein. Kalbeck nahm irrtümlich

¹⁶¹ Joachim, *Briefwechsel I*, S. 85–87, hier S. 86. Entsprechend hatte Schumann für den 12. Oktober in seinem Tagebuch vermerkt: „Brahms spielt besonders schön.“ (Schumann, *Tagebücher III/2*, S. 638).

¹⁶² Siehe hierzu Ehlert, *Klaviersonaten*, S. 318.

¹⁶³ Siehe RSW, S. 59–65. Ein Scherzo, das zur ursprünglichen (ungedruckten) Konzeption der Sonate gehörte, nicht aber wie das entsprechende zweite Scherzo Eingang in die gedruckte revidierte Fassung von 1853 fand, gab Brahms 1866 posthum im Verlag von Jakob Melchior Rieter-Biedermann heraus (*BraWV*, S. 752: Anh. VI Nr. 15).

¹⁶⁴ Litzmann II, S. 282 f.; siehe auch Schumann, *Tagebücher III/2*, S. 638.

¹⁶⁵ Litzmann II, S. 285. Robert Schumann vermerkte dagegen knapp: „Abschied v. Brahms. Vorher s.[eine] *F-moll sonate*.“ (Schumann, *Tagebücher III/2*, S. 641).

¹⁶⁶ Ebenda, S. 639 f.; vgl. *BraWV*, S. 506 f. Möglicherweise war ursprünglich die gemeinsame Abreise von Joachim und Brahms nach Hannover geplant, da Robert Schumann am 30. Oktober im Tagebuch vermerk-

te: „Gegen Abend Musik. – Abschied von Joachim, auch v. Brahms.“ (Schumann, *Tagebücher III/2*, S. 640). Der Tagebuchvermerk Clara Schumanns lautete dagegen: „Abends reiste Joachim ab. [...] Auch Brahms wird uns bald wieder verlassen [...]“ (Litzmann II, S. 284). Dass Brahms die Zeit bis zum 2. November für die vorläufige „Vollendung“ der Sonate benötigt haben könnte, die er Clara und Robert Schumann „offensichtlich noch vor der Abreise vorzutragen beabsichtigte“ (Ehlert, *Klaviersonaten*, S. 317), ist zwar denkbar, lässt sich aber nicht belegen.

¹⁶⁷ Schumann-Brahms *Briefe I*, S. (1–)2. Der Formulierung zufolge könnten Brahms’ Änderungen am Finalsatz auf einen Rat Schumanns zurückgegangen sein.

¹⁶⁸ *Briefwechsel V*, S. 17–19, hier S. 18. Die wegen Beschädigungen des Originals nötige Ergänzung in eckigen Klammern stammt vom Herausgeber Andreas Moser.

¹⁶⁹ Ebenda, S. (19–)20.

¹⁷⁰ Ebenda, S. (21–)23.

¹⁷¹ *Briefwechsel XIV*, S. 4 f. Siehe auch unten S. XXXII.

an, Brahms habe sich Ende November 1853 zwischen seinen beiden Leipzig-Aufenthalten „ein paar Tage aufs Land“ zurückgezogen, um dort „den Stich seiner bei Senff und Breitkopf zur Publikation vorbereiteten Werke in Ruhe überwachen und die Korrekturen ungestört besorgen zu können. [...] Die Widmung der Sonate mag der Dank für genossene Gastfreundschaft gewesen sein.“¹⁷² Nachdem Brahms am 24. November in Leipzig noch die „Verlagszession“ für die Opera 1–4 unterschrieben hatte, hielt er sich jedoch ab dem Abend des 25. November wieder in Hannover auf, bis er am 1. Dezember erneut in Leipzig eintraf.¹⁷³ Und die für Brahms eher ungewöhnliche Widmung an eine Aristokratin hing sicherlich vielmehr damit zusammen, dass Brahms auf deren Familiensitz, Schloss Dölkau bei Leipzig, für seinen Bruder Fritz eine Anstellung als Musiklehrer erwirken konnte.¹⁷⁴ Diese trat Fritz Brahms am Beginn des Jahres 1854 an.¹⁷⁵ Kalbeck vermutete, dass Heinrich von Sahr den Kontakt zu den Hohenthals vermittelt habe.¹⁷⁶ Bei Sahr, der selbst aristokratischer Herkunft war, wohnte Brahms während seines ersten und wohl auch zweiten Aufenthaltes in Leipzig. Jedoch war auf Dölkau auch Julius Otto Grimm Lehrer gewesen,¹⁷⁷ so dass eine Vermittlung durch Grimm wahrscheinlicher ist. Hiervon ging auch Florence May aus.¹⁷⁸ Brahms selbst war bis zum Ende seines zweiten Leipziger Aufenthaltes vermutlich mindestens einmal Gast auf dem Schloss, allerdings lässt sich nicht rekonstruieren, wann genau dies geschah.¹⁷⁹

*Textmotto und musikalische Assoziationen
im zweiten und vierten Satz*

Erst kurz vor Absendung der Stichvorlage an den Verlag Senff entschloss sich Brahms, dem 2. Satz ein Textmotto voranzustellen. Denn im Begleithrief zur Übersendung der Stichvorlage an den Verlag, die am 26. Dezember 1853 von Hamburg aus erfolgte, vermerkte er:

„NB. Ich habe die ‚Sonate‘ schon zugesiegelt und mag mich nicht mehr aufhalten; so bitte ich Sie folgenden kleinen Vers über das erste Andante in Parenthese klein setzen zu lassen. Es ist zum Verständnis des Andante vielleicht nötig oder angenehm:

(„Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint,
Da sind zwei Herzen in Liebe vereint
Und halten sich selig umfassen.“)

Sternau.

NB. Über das erste Andante; es sind zwei in der ‚Sonate‘.“¹⁸⁰

Dabei handelt es sich um den Beginn des Gedichtes „*Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint*“,¹⁸¹ das in einer 1851 im Druck erschienenen Gedichtsammlung von C. O. Sternau (alias Otto Inkermann) enthalten ist.¹⁸² Brahms selbst hielt das Gedicht in zwei eigenhändigen Textniederschriften fest: zum einen auf einem offenbar für Clara Schumann bestimmten, also nicht vor Oktober 1853 entstandenen (heute unzugänglichen) Doppelblatt, das auch den Beginn des dem langsamen Satz der *Sonate op. 2* zugrunde gelegten Textes „*Mir ist leide*“ enthält; zum anderen im Fragment einer frühen Textsammlung Anh. Vb Nr. 2,¹⁸³ wo es sich um die zweite von mehreren

¹⁷² Kalbeck I/1, S. 138 f.

¹⁷³ Siehe oben S. XXIV mit Anmerkungen 138, 141.

¹⁷⁴ So bereits Geiringer 1974, S. 51. Siehe auch Claudius Böhm: *Zwei Brahms auf Dölkau oder: ein schlechter Rat*, in: *Gewandhausmagazin*, Nr. 80 (Herbst 2013), S. 48–53.

¹⁷⁵ So schrieb Fritz Brahms seinem Bruder am Sonntag, dem 8. Januar 1854, er sei am „Freitag Morgen“ im Schloss eingetroffen. Und er ergänzte: „Gegen Abend kam die Frau Gräfin [...] und sagte, Du müsstest mich sehr lieb haben, so warm hättest Du mich empfohlen“. (*On Brahms and His Circle. Essays and Documentary Studies by Karl Geiringer*, revidiert und erweitert von George S. Bozarth, Sterling Heights 2006, S. 170 f.). Nach knapp vier Monaten gab er die Stellung jedoch auf, weil er auch als Sekretär herangezogen werden sollte (siehe etwa seinen Brief an den Bruder vom 28./29. April 1854, ebenda, S. 173). Eine von Eduard Marxsen vermittelte Wiederaufnahme der Tätigkeit blieb ebenfalls nur von relativ kurzer Dauer (siehe u. a. ebenda, S. 141 f.; *Briefwechsel Familie*, S. 57, 60).

¹⁷⁶ Kalbeck I/1, S. 139; vgl. Robert Münster: *Heinrich von Sahr. Spuren eines Musikerlebens aus dem Brahms-Kreis*, in: *Musik in Bayern. Halbjahresschrift der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte* e. V., H. 40, Tutzing 1990, S. 19–34, hier S. 22.

¹⁷⁷ Dies lässt sich vor allem aus Fritz Brahms' Brief an den Bruder vom 30. April 1854 ableiten (Original in A-Wgm, Briefe Fritz Brahms an Johannes Brahms 17). Vgl. Geiringer 1974, S. 51.

¹⁷⁸ May 1911 I, S. 141.

¹⁷⁹ In Adolf von Hohenthals Publikation über Martha von Hohenthal ist folgende Beschreibung enthalten: „Bei den ‚Brahms-Abenden‘, zu denen auch der große Komponist selbst wiederholt erschien, mußte alles, was musikalisch war, im Schloßgarten-Pavillon anwesend sein. Joh. Brahms war übrigens kein Unbekannter in der Hohenthalschen Familie. Sein Bruder hatte einst der jüngsten, musikalisch begabten Tochter von Emil Hohenthal, Melanie, nachherigen Gräfin Strachwitz, mit Erfolg Klavierunterricht gegeben, auch wohl gelegentlich dem 10jäh-

rigen Adolf, der jedoch nicht viel lernte, zumeist mit schmutzigen Händen zum Unterricht kam, was übel vermerkt wurde. In dieser Zeit weilte Johannes Brahms zum Besuch in Dölkau, fand dort gute Gelegenheit zum Komponieren und widmete der Mutter der Kinder, die gern Künstler in ihrem Hause sah, eine schöne Klavier-Sonate (op. 5, f-Moll). Als der Hausherr den vielfach im Walde herumstreifenden jungen Komponisten und seinen Bruder Fritz Brahms mit Aktenheften recht nutzbringend beschäftigen zu können glaubte, soll dieser bald darauf abgereist sein.“ (*Lebensbild von Martha Gräfin von Hohenthal-Dölkau*, im Selbstverlag des Verfassers erschienen, Leipzig 1914, S. 75; für den Hinweis auf diese Publikation und weiterführende Diskussionen sei Eberhard Spree, Leipzig, herzlich gedankt). Insbesondere die Hinweise zu Brahms' Besuchen und seinem Komponieren auf Dölkau erscheinen jedoch legendenhaft. Fritz Brahms' brieflichen Berichten ab Januar 1854 (siehe die Korrespondenz in A-Wgm) lässt sich entnehmen, dass die Brüder nicht zeitgleich dort waren.

¹⁸⁰ *Briefwechsel XIV*, S. (4–)5. Das Motto wurde daraufhin vermutlich von Bartholf Senff in der Stichvorlage nachgetragen, jedoch ohne die gewünschten Klammern. Siehe den Kritischen Bericht, S. 113.

¹⁸¹ Zu Deutungen dieses Mottos im Zusammenhang mit dem 2. Satz der *f-Moll-Sonate* siehe insbesondere Ehlert, *Klaviersonaten*, S. 364–366.

¹⁸² *Gedichte von C. O. Sternau*, Berlin 1851, S. 44, Nr. 26.

¹⁸³ Siehe zu dem erstgenannten Blatt oben S. XVIII. Eine hiervon abgenommene, höchstwahrscheinlich von Marie Schumann stammende Abschrift wird heute in D-B aufbewahrt. Die eigenhändige Textsammlung Anh. Vb Nr. 2, in dem das Gedicht auf S. 22 steht, befindet sich heute in A-Wst, Signatur H.I.N. 55734 (siehe hierzu George S. Bozarth: *Brahms's Lieder Inventory of 1859–60 and other Documents of his Life and Work*, in: *Fontes Artis Musicae*, Jg. 30, Nr. 3 (Juli–September 1983), S. 98–117, hier S. 110; *Dostal*, S. 44 f. mit einer Abbildung der Seiten 21/22, und passim). Brahms betitelte das Gedicht in beiden Fällen als „*Liebeslied*“ und vermerkte auf dem erstgenannten Blatt zugleich: (*Zum Andante in As dur*).

Abschriften Sternau'scher Gedichte handelt.¹⁸⁴ Aufgrund neuerer Erkenntnisse kann man vermuten, dass die letztgenannte Textsammlung vom Frühjahr bzw. Sommer 1853 stammt.¹⁸⁵ Allerdings lässt sich nicht belegen, dass Brahms den entsprechenden 2. Satz der *f-Moll-Sonate* erst komponierte, nachdem er das Gedicht kennengelernt bzw. abgeschrieben hatte; konkretere Hinweise auf die Entstehungszeit des Satzes lassen sich mit Hilfe der Textsammlung also nicht gewinnen.

Während durch das Sternau'sche Textmotto eine Verbindung mit dem 2. Satz durch den Komponisten selbst vorgegeben wurde, bleibt ein weiterer möglicher musikalischer Bezug nur sekundär erschließbar. Dies betrifft motivisch-rhythmische Anklänge an das Lied „*Steh' ich in finst'rer Mitternacht*“ in der Des-Dur-Coda des 2. Satzes ab T. 144.¹⁸⁶ Der Text dieses Liedes stammt von Wilhelm Hauff,¹⁸⁷ und es wurde durch den Komponisten und Bearbeiter Friedrich Silcher als ‚Volkslied‘ bekannt. Brahms könnte das Lied beispielsweise durch Silchers Reihe *Deutsche Volkslieder* für eine oder zwei Singstimmen und Klavier bzw. Gitarre gekannt ha-

ben.¹⁸⁸ Erhältlich war es jedoch auch für andere Besetzungen und in verschiedenen Druckausgaben.¹⁸⁹ Ob ein Bezug von Brahms intendiert war, bleibt zwar unklar, doch wurde die Coda des 2. Satzes bereits von seinen Zeitgenossen entsprechend rezipiert.¹⁹⁰

Zu einem weiteren möglichen Liedbezug im Finale der *f-Moll-Sonate* gibt es ebenfalls keine Brahms'schen Hinweise. Doch wurde in der Brahms-Literatur mehrfach angegeben, dass sich der Komponist im Abschnitt der Takte 140 ff. dieses Satzes an das *Deutschlandlied* angelehnt habe. Dessen Text dichtete August Heinrich Hoffmann von Fallersleben im Jahr 1841 auf Haydns Melodie „*Gott, erhalte Franz den Kaiser*“.¹⁹¹ Brahms' möglicher Bezug könnte nicht zuletzt dadurch motiviert worden sein, dass er Hoffmann von Fallersleben im Juli 1853 in Göttingen persönlich kennengelernt hatte und ihn auch Ende August während seiner Rheinreise traf.¹⁹² Aus dem Juli des Jahres stammen laut Brahms' eigenhändigem Werkverzeichnis auch mehrere Brahms'sche Vertonungen von Texten des Dichters für Singstimme und Klavier.¹⁹³

¹⁸⁴ Brahms' Textsammlung enthält folgende weitere Gedichte Sternaus, die ebenfalls in den *Gedichten* von 1851 abgedruckt sind: „*Heimath! Wunderbar tönendes Wort!*“ (S. 21 f., von Brahms 1864 als Vokalquartett op. 64 Nr. 1 vertont), *O schau mich nicht so lieblos an* („*O wüßtest Du, wie bald, wie bald!*“), *Ständchen* (nur ansatzweise notiert, gestrichen), *Betrogene Liebe* („*Mutter, mir wird so weh!*“) und „*Des alten Domes Glocken*“ (S. 23 f.). Die Abfolge der Gedichte „*Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint*“ und *O schau mich nicht so lieblos an* bewog Kalbeck zu dem Gedanken, das letztgenannte Gedicht könne Brahms für den langsamen 4. Satz *Intermezzo (Rückblick)* vorgeschwebt haben, der sich auf den 2. Satz rückbezieht (*Kalbeck II/1*, S. 121 f.). Zugleich gab er irrtümlich den Hinweis (ebenda, S. 121 mit Anmerkung 1; vgl. *Briefwechsel XII*, S. 199 f. mit Anmerkung 1), die ersten drei von Brahms abgeschriebenen Sternau-Gedichte kämen mit den Titeln *An die Heimath*, *Junge Liebe* und *Bitte* zuerst in Sternaus Band *Mein Orient* (Magdeburg 1843, siehe dort S. 142, 144) vor, wo es sich jedoch um andere Gedichte handelt: *Junge Liebe* („*Aus der Erde kühlem Schooße*“), *Bitte* („*Wer gelebt, geliebt auf Erden*“), *An die Heimath* („*In der Heimath wohnt der Frieden*“). Siehe bereits JBG, *Chöre und Vokalquartette mit Begleitung II*, S. 134; *Dostal*, S. 141, 145).

¹⁸⁵ *Dostal*, S. 30 f. Die Autorin zeigte, dass die Textsammlung zumindest ab S. 19a, also der ersten von zwei als „19“ paginierten Seiten, nicht vor 1853 angefertigt worden sein kann, da ein auf dieser Seite vermerktes Gedicht von Gustav Pfarrus erst in diesem Jahr erschien. Die Eingrenzung der mutmaßlichen Entstehungszeit auf Frühjahr bzw. Sommer 1853 nahm sie aufgrund weiterer Indizien vor.

¹⁸⁶ Vgl. hierzu Ehlert, *Klaviersonaten*, S. 380 ff. Von einer möglicherweise rein zufälligen Koinzidenz des Tonsatzes ging Terhi Dostal aus (*Dostal*, S. 143 f.). Kalbeck führte als „Wurzel“ dieser Stelle den Choral „*Wer nur den lieben Gott lässt walten*“ an (*Kalbeck II/1*, S. 153).

¹⁸⁷ *Kriegs- und Volks-Lieder*, [hrsg. von Wilhelm Hauff.] Stuttgart 1824, S. 26, Nr. 18, mit dem Titel: *Treue Liebe*. In seinem Vorwort betonte Hauff, dass „die Herren Kocher und Silcher“ die „größtentheils drei- und vierstimmig ausgesetzten Weisen besorgen“ (ebenda, S. x). Zum Musizieren gab Hauff ansonsten den Hinweis: „Weise: Ich hab' ein kleines Hütt'chen nur etc. etc.“ Gemeint war damit offenbar die Melodie Johann Friedrich Reichardts zu dem entsprechenden Gedicht von Ludwig Gleim in weitestgehend passendem jambischem Metrum (siehe *Lieder von Gleim und Jacobi mit Melodien von Johann Friedrich Reichardt*, Gotha 1784, S. 7). Gleims Gedicht findet sich – mit Varianten gegenüber der oben genannten Ausgabe – auch zu Beginn von Brahms' Textsammlung Anh. Vb Nr. 1, Teil 1 (*A-Wst*, Signatur H.I.N. 55730). Da es dort gestrichen ist, nahm Margit McCorkle an,

es könne eine Vertonung dieses Gedichtes durch Brahms existiert haben, die der Komponist verwarf (*BraWV*, Anh. IIa Nr. 7*, S. 666).

¹⁸⁸ *XII Deutsche Volkslieder mit Melodien gesammelt und für eine oder zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte und der Gitarre gesetzt von Fr. Silcher*, Tübingen (L. F. Fues) o. J., H. 3, S. 14; op. 28, Nr. 10, in F-Dur. Die Erstausgabe dieses Heftes wurde in *Hofmeister, Monatsbericht* für das Jahr 1838 im Mai angezeigt (Nr. 5, S. 78). Vgl. oben S. XVII.

¹⁸⁹ Siehe etwa Hoffmann von Fallersleben, *Volksgesangbuch*, S. 135 f., Nr. 141, Titel des mit Noten (zweistimmig in einem System) in G-Dur gedruckten sechsstrophigen Liedes hier: *Soldatenliebe*, Herkunftshinweis: „Volksweise“, Dichterhinweis: „Wilhelm Hauff. 1824.“ In *Bozarth, Lieder ohne Worte* (S. 362 f.) wird aus einer späteren Sammelausgabe für Gesang und Klavier zitiert.

¹⁹⁰ Schubring, *Schumanniana 8*, S. 103. Schubring nutzte das „Hauff'sche Schildwachtlied“ einschließlich einiger Zitate (mit leichten Abweichungen von der in Anmerkung 187 genannten Ausgabe Hauffs) für eine poetische Beschreibung des Satzschlusses. Siehe hierzu *Bozarth, Lieder ohne Worte*, S. 362–364.

¹⁹¹ Siehe hierzu Ehlert, *Klaviersonaten*, S. 445–448. Der Text ist beispielsweise enthalten in der Anthologie *Gedichte von Hoffmann von Fallersleben*, Leipzig 1843, S. 57 (hier mit dem Titel „*Das Lied der Deutschen*“; zu weiteren Ausgaben siehe *Dostal*, S. 123). Siehe auch Hoffmann von Fallersleben, *Volksgesangbuch*, S. 39, Nr. 39.

¹⁹² Siehe etwa Kurt Hofmann: *Marginalien zum Wirken des jungen Johannes Brahms*, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, Jg. 38 (1983), H. 4–5, S. 235–244, hier S. 243; Hofmann, *Rhein*; Ehlert, *Klaviersonaten*, S. 310.

¹⁹³ *Liebe und Frühling I* („*Wie sich Rebenranken schwingen*“) op. 3 Nr. 2, *Liebe und Frühling II* („*Ich muß hinaus, ich muß zu dir*“) op. 3 Nr. 3, „*Wie die Wolke nach der Sonne*“ op. 6 Nr. 5, „*Nachtigallen schwingen lustig*“ op. 6 Nr. 6. Die betreffenden Texte sind sämtlich in dem oben in Anmerkung 191 genannten Gedichtband enthalten (S. 239 f., 380 f., 387), wobei Brahms zeitweilig eine entsprechende Ausgabe besaß (siehe sein eigenhändiges Bibliotheksverzeichnis einschließlich ihm gewidmeter Werke, in: *A-Wst*, Signatur: H.I.N. 67452, Ia 85172). Dagegen stammt der Text einer bereits zuvor erfolgten Vertonung *Postillons Morgenlied* („*Vivat und ins Horn ich stoße*“) für Männerchor, die bereits aus dem Jahr 1847 von Brahms' Aufenthalt in Winsen herrühren soll und die der junge Komponist im Frühjahr 1853 während seiner Konzertreise mit dem Geiger Reményi auch der Celler Liedertafel überließ, nicht von Hoffmann von Fallersleben, wie im *BraWV* angegeben (Anh. IIa Nr. 23, S. 663), sondern von Wilhelm Müller; siehe

Frühe Aufführungen und Rezeption

Da die *Sonate op. 5* später als die *Sonaten op. 1* und *op. 2* entstand, setzen auch ihre dokumentierten Aufführungen entsprechend später ein. Die erste konkrete Erwähnung einer privaten Vorführung erfolgte durch Clara und Robert Schumann, denen Brahms das Werk am 2. November 1853 in Düsseldorf zum Abschied vorspielte.¹⁹⁴ Brahms' Korrespondenz sowie den Werkquellen lässt sich entnehmen, dass der junge Komponist bis zur Absendung der Stichvorlage (26. Dezember) und auch noch darüber hinaus intensiv an dem Werk feilte.¹⁹⁵ Dies dürfte nicht zuletzt ein Grund dafür gewesen sein, dass er sich mit weiteren Vorführungen selbst von Teilen des Werkes zunächst zurückgehalten zu haben scheint. Uneindeutig bleibt dabei, ob er bei zwei Gelegenheiten Anfang Dezember 1853 in Leipzig den 2. Satz aus der *f-Moll-Sonate* vortrug. Zum einen soll er diesen Satz Kalbeck zufolge „im Dezember in Leipzig im Privatkreise (bei Ferdinand David) gespielt“ haben.¹⁹⁶ Weitere Hinweise auf eine solche Darbietung ließen sich jedoch nicht eruieren. Lediglich in Brahms' Brief an Joachim vom 7. Dezember 1853 ist pauschal ein Besuch bei David am 2. Dezember erwähnt. Auch Berlioz und Liszt, mit denen Brahms während seines zweiten Leipziger Aufenthaltes mehrfach verkehrte, hielten sich bei dieser Gelegenheit bei David auf.¹⁹⁷ Zum anderen trat Brahms am 4. Dezember 1853 bei Franz Brendel im Rahmen von dessen sonntäglichen Salons auf. Hier spielte er laut dem auf den 5. Dezember datierten, in der *NZfM* erschienenen „offenen Brief“ Arnold Schloenbachs „sein Scherzo“, „dann sein Andante“, welches den Zuhörern „in tiefen, innigen, starkwehmüthigen

Klängen [...] entgegenscholl“.¹⁹⁸ Zwar wurde in der Brahms-Literatur gelegentlich vermutet oder vorausgesetzt, es habe sich um den 2. Satz der *f-Moll-Sonate* gehandelt.¹⁹⁹ Doch ist anzunehmen, dass der junge Komponist vielmehr den eher repräsentativen langsamen Variationensatz der bereits im Druck befindlichen *C-Dur-Sonate* vortrug, die damals noch nicht öffentlich in Leipzig erklangen war. Letzteren spielte er zu dieser Zeit auch bei einer Gesellschaft Elisabeth Seeburgs, der Schwester Hedwig Salomons.²⁰⁰

Als sich die *f-Moll-Sonate* im Druck befand, Brahms aber noch keinen Korrekturabzug erhalten hatte,²⁰¹ erklang das Werk in Teilen wieder bei einer Zusammenkunft mit dem Ehepaar Schumann, das sich im Januar 1854 in Hannover aufhielt. So vermerkte Robert Schumann für den 23. Januar im Tagebuch: „Um 12 Uhr Musik bei uns. [...] aus d. 3ten Sonate von Brahms [...]“. Außerdem erklangen Schumanns *Violinsonate Nr. 2 d-Moll op. 121* und „Stücke von Joachim.“²⁰² Vermutlich spielte Brahms bei dieser Gelegenheit selbst Teile seiner *f-Moll-Sonate*, wobei es sicherlich nicht zuletzt darum ging, Robert und Clara Schumann den gegenwärtigen Stand der ihnen bereits bekannten Sonate zu präsentieren. Nicht rekonstruieren lässt sich, um welche der drei Klaviersonaten es sich handelte und ob Brahms oder Clara Schumann spielte, als am 29. Januar abends bei Schumanns im Hotel „3 erste Sätze v. d. Sonate von Brahms“ erklangen.²⁰³ Durchaus plausibel wäre allerdings, dass Brahms hierfür nochmals die *f-Moll-Sonate* heranzog.

Nach Erscheinen der Sonate spielte Brahms sie am 13. Mai 1854 in Düsseldorf Clara Schumann vor²⁰⁴ und „die ersten Sätze der Sonate“ am 7. Dezember in Ham-

Johannes Brahms (1833–1897): *Zwei Lieder für Männerstimmen a cappella. Goldne Brücken – Postillons Morgenlied*, Erstdruck, hrsg. von Helmut Lauterwasser, Wiesbaden etc. 2010, S. [8]; ders.: „Von seinen Jugendstücken bewahrt man nicht gern die sichtbaren Zeichen“. Johannes Brahms' älteste erhaltene Kompositionen im Stadtarchiv Celle entdeckt, in: *Brahms-Studien*, Bd. 16, im Auftrag der Johannes-Brahms-Gesellschaft Internationale Vereinigung e. V. hrsg. von Beatrix Borchard und Kerstin Schüssler-Bach, Tutzing 2011, S. 101–112. Siehe auch Brahms' Abschriften von Gedichten Hoffmann von Fallerslebens in der fragmentarischen Textsammlung Anh. Vb Nr. 2 (vgl. oben S. XXVII).

¹⁹⁴ *Litzmann II*, S. 285; *Schumann, Tagebücher III/2*, S. 641. Siehe auch oben S. XXVI.

¹⁹⁵ Siehe ebenda sowie unten S. XXXII.

¹⁹⁶ *Kalbeck I/1*, S. 120.

¹⁹⁷ *Briefwechsel V*, S. 21–23 (Brahms' Schreiben an Joachim vom 7. Dezember), hier S. 22: „Freitag war ich bei David, auch Liszt, Berlioz usw.“ Bereits am 20. November hatte Brahms dem Geiger die *C-Dur-Sonate* vorgespielt (siehe oben S. XIX).

¹⁹⁸ *NZfM*, Bd. 39, Nr. 24 (9. Dezember 1853), S. 256–258, hier S. 257. Auch der dort anwesende Berlioz berichtete entsprechend am 9. Dezember Joachim brieflich über Brahms: „Il m'a vivement impressionné l'autre jour chez Brindel [sic!] avec son scherzo et son adagio.“ (*Joachim, Briefwechsel I*, S. 121 [f.]). Die Bezeichnung „Adagio“ ist hier ebenso wie „Andante“ als Synonym für einen langsamen Satz verwendet. Brahms selbst erwähnte den Nachmittag in seinem Schreiben an Joachim vom 7. Dezember nur relativ pauschal: „Sonntag [war ich] sogar bei Brendel, trotz der gräßlichen Gesichter, welche die Leipziger schnitten. [Richard] Pohl, Berlioz usw. waren da; daß ich's nicht

vergesse, auch Schlönbach, Giesecke und alle literarische[n] Nobilitäten (oder Nullitäten?) Leipzigs. Berlioz lobte mich so unendlich warm und herzlich, daß die übrigen demütig nachsprachen.“ (*Briefwechsel V*, S. 21–23, hier S. 22).

¹⁹⁹ Siehe z.B. Romain Goldron: *Johannes Brahms 'le vagabond'*, Paris 1956, S. 62; Johannes Forner: *Johannes Brahms in Leipzig. Geschichte einer Beziehung*, Leipzig 1987, S. 17, 112; Matthias Kornemann: *Johannes Brahms (= Hamburger Köpfe)*, hrsg. von der ZEIT-Stiftung Ebelin und Gerd Bucerius, Hamburg 2006, S. 98; *Hofmann, Chronologie*, S. 29; tendenziell auch *Ehlert, Klaviersonaten*, S. 479, vgl. S. 490.

²⁰⁰ Siehe oben S. XX.

²⁰¹ Siehe unten S. XXXII; „Quellengeschichte und -bewertung“, S. 118 f.

²⁰² *Schumann, Tagebücher II*, S. 448. Schumanns Aufzeichnungen zufolge war neben Joseph Joachim auch die Pianistin Wilhelmine Clauß bei der Gelegenheit anwesend.

²⁰³ Ebenda, S. 449. Dass Clara Schumann spielte, suggeriert *Litzmann II*, S. 291 f., wobei Übertragungsfehler nicht auszuschließen sind: „Clara spielte mit Joachim Roberts Romanzen für Klavier und Violoncell [...], dann allein die drei ersten Sätze der Brahms'schen Sonate und zum Schluß mit Joachim Roberts D-moll Sonate.“

²⁰⁴ Ebenda, S. 315. Demnach vermerkte sie im Tagebuch: „Brahms ... spielte seine F-moll-Sonate, von der ich den letzten Satz noch nicht klar verstehe, das andre aber herrlich finde, d.h. hie und da harte Stellen ausgenommen [...]“. Ob Brahms den 2. und 3. Satz auch bereits am 7. Mai gespielt hatte, als Hedwig Salomon und ihre Schwester Elisabeth Seeburg in Düsseldorf zu Gast waren (ebenda, S. 314), ist nicht eindeutig zu bestimmen (siehe oben S. XXI mit Anmerkung 96).

burg dem dortigen Musikdirektor Otten.²⁰⁵ Bis zum Herbst des Jahres muss sich Clara Schumann entschlossen haben, Teile des Werkes in ihr Konzertrepertoire aufzunehmen und dadurch dessen öffentliche Rezeption anzustoßen. Zunächst spielte sie es am 11. September 1854 Brahms vor, worüber er sich begeistert äußerte.²⁰⁶ Nachdem sie Mitte Oktober zu ihrer Konzertreise aufgebrochen war, trug sie den 2. und 3. Satz („Andante und Scherzo“) am 23. Oktober 1854 in dem Leipziger Gewandhaus-Konzert vor, in welchem sie mitwirkte.²⁰⁷ Dies war somit zugleich die Uraufführung der beiden Sätze. In der Saison 1854/55 folgten weitere Aufführungen dieser zwei Sätze bzw. des Scherzos durch die Pianistin in Frankfurt am Main (4. November 1854),²⁰⁸ Altona und vermutlich Hamburg (15. und 16. November 1854), Bremen (21. November 1854), Breslau (1. Dezember 1854), Berlin (10. Dezember 1854), Rotterdam (22. Januar 1855), Amsterdam (3. Februar 1855) und Danzig (6. März 1855).²⁰⁹ Die Reaktionen auf die Aufführungen gestalteten sich – ähnlich wie bei der *Sonate op. 1* – heterogen. Kritisierte der Rezensent der *Leipziger Zeitung* nach dem Konzert vom 23. Oktober 1854 den „Mangel eines geordneten Maßbegriffs“, ²¹⁰ so sahen die *Signale* „viele nicht zu läugnende Ecken und Herbheiten“, die allerdings durch Clara Schumanns „vollendet[es]“ Spiel „weniger auffällig“ gewesen seien.²¹¹ In dem Frankfurter Konzert hätte ein Rezensent auf die Sätze mit ihrem „vielen musikalischen Wirrwarr“ gern verzichtet,²¹² und ein Hamburger Korrespondent bemängelte „zerrissene musikalische Phrasen.“²¹³ Positiver gestalteten sich die Meinungen nach dem Berliner Konzert vom 10. Dezember 1854; so wurden „viele schöne, ja bedeutende Züge“ konstatiert, außerdem lege das Werk „Zeugniß ab von einem hervorragenden Productions-Vermögen“. ²¹⁴

Darüber hinaus war die *f-Moll-Sonate* Teil verschiedener Sammelbesprechungen. Louis Köhler bezeichnete sie im April 1854 immerhin als „eines der imposantesten Musikstücke der Neuzeit“. ²¹⁵ Sowohl Carl Debrois van Bruyck als auch Carl von Noorden und Adolf Schubring gaben der *f-Moll-Sonate* jedoch nicht den Vorzug unter den drei Sonaten. Noorden kritisierte die „ermüdende und verwirrende Breite“ zumal des Finales; der 2. Satz sei zwar „besonders einfach[,] schön und gesangvoll“, doch ebenfalls „ein wenig zu breit und ausführlich“. ²¹⁶ Für Schubring bestand die Sonate aus „im Werthe sehr verschiedenen Sätzen“: Im Kopfsatz führten die Entlehnungen aus dem „Grundmotive“ teilweise zu „einer gewissen Mattigkeit und Stockung“, im 2. Satz (As-Dur) legitimiere die poetische Grundlage das tonartlich abweichende Ende (Des-Dur), das Scherzo sei ein „geistreiches contrapunctisches Spiel“ und das Finale „nach dem Andante und Intermezzo das schönste Stück dieser Sonate, voll des köstlichen Humors [...]“. ²¹⁷ Dagegen wurde die *f-Moll-Sonate* in einem 1864 erschienenen, relativ umfangreichen Brahms-Artikel der *Niederrheinischen Musik-Zeitung* als die „bedeutendste“ unter den drei Klavier-sonaten bezeichnet. ²¹⁸ Der 2. Satz erhielt darüber hinaus 1857 eine eigene Besprechung, nachdem er im Vorjahr im Verlag Senff als Einzelausgabe erschienen war; allerdings überwogen hier kritische bis abfällige Bemerkungen über den als „Flickwerk“ bezeichneten Satz. ²¹⁹

Die erste öffentliche Aufführung des gesamten Werkes übernahm offenbar der Pianist Hermann Richter am 10. Dezember 1854 in Magdeburg und spielte das Werk dort auch ca. Anfang des Jahres 1858. ²²⁰ Brahms selbst trug die Sonate dagegen erst am 6. Januar 1863 vor, als er mit ihr in der Gesellschaft der Musikfreunde sein

²⁰⁵ *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 48–50, hier S. 49 (Brahms’ Brief an Clara Schumann vom 8. Dezember 1854). Siehe bereits oben S. XXI mit Anmerkung 98 (hier auch mit Hinweis zu einem weiteren Hamburger Vorspiel [von Teilen] der Sonaten).

²⁰⁶ So schrieb Brahms am Folgetag an Joachim: „Sie spielt ganz mit der früheren Kraft, aber intensiver, noch mehr wie Du. Sie spielte mir gestern meine *f-moll*-Sonate vor, ganz wie ich sie gedacht, dann aber edler, mit ruhigerer Begeisterung, nebenbei sauber und rein und in den größten Kraftstellen mit dem herrlichsten Ton, lauter kleine Vorzüge, die sie vor mir hat.“ (*Briefwechsel V*, S. 58–61, hier S. 59).

²⁰⁷ *Litzmann II*, S. 349 f.; siehe auch *Briefwechsel IV*, S. 4.

²⁰⁸ Siehe die Abbildung des Programms bei Ulrike Kienzle: *Robert und Clara Schumann in Frankfurt – „...mir war es so, als müsst’ ich in einem schönen Traum hier schon einmal gewesen sein...“* (= „Mäzene, Stifter, Stadtkultur“. *Schriften der Frankfurter Bürgerstiftung und der Ernst Max von Grunelius-Stiftung*, hrsg. von Clemens Greve, Bd. 8), Frankfurt am Main 2010, S. 110.

²⁰⁹ Siehe die Programmsammlung in *D-Zsch*, Archiv-Nr. 10463: Nr. 325 (Leipzig); Nr. 328 (Frankfurt am Main); Nr. 330 (Altona); Nr. 331 (Hamburg, hier mit wohl irrtümlichem Hinweis auf die *Sonate op. 1*; siehe auch *Litzmann II*, S. 353; *Ehlert, Klaviersonaten*, S. 492); Nr. 333 (Bremen, hier nur „Scherzo“ vermerkt); Nr. 335 (Breslau, hier nur „Scherzo“ aus der *f-Moll-Sonate* vermerkt); Nr. 338 (Berlin); Nr. 344 (Rotterdam); Nr. 349 (Amsterdam); Nr. 353 (Danzig).

²¹⁰ *Leipziger Zeitung* vom 26. Oktober 1854, S. 239 f. (nach *Forner, Brahms und Leipzig 2007*, S. 27). Eine ähnliche Äußerung findet sich in dem Blatt bereits nach Brahms’ Aufführung der *Sonate op. 1* im Ge-

wandhaus, die am 17. Dezember 1853 stattfand (siehe oben Anmerkung 85).

²¹¹ *Signale*, Jg. 12, Nr. 43 (2. November 1854), S. 346.

²¹² *Süddeutsche Musik-Zeitung*, Jg. 3, Nr. 46 (13. November 1854), S. 183 (gezeichnet „F. J. K.“); vgl. auch Nr. 45 (6. November 1854), S. 180.

²¹³ *Rheinische Musik-Zeitung*, Jg. 5, Nr. 48 (2. Dezember 1854), S. (381–) 382 (gezeichnet „M....r.“).

²¹⁴ *NBMZ*, Jg. 8, Nr. 50 (13. Dezember 1854), S. 396 (gezeichnet „d. R.“); *Signale*, Jg. 12, Nr. 52 (21. Dezember 1854), S. 429 f. Kritischer war die *Niederrheinische Musik-Zeitung*, Jg. 3, Nr. 3 (20. Januar 1855), S. 21 (gezeichnet „G. E.“ = Gustav Engel). Siehe auch ein Zwischenresümee von Clara Schumanns öffentlichem Brahms-Spiel in den *Signalen*, Jg. 12, Nr. 50 (7. Dezember 1854), S. 404: „[...] wenn dessen [= Brahms’] poesiereiche Musik auch begreiflicherweise nicht überall gleich großen Anklang fand, so wird doch eine so meisterhafte Interpretation nicht verfehlen, den eigenthümlichen Brahms’schen Tondichtungen bald allgemeine Anerkennung zu verschaffen.“

²¹⁵ Ebenda, Jg. 12, Nr. 18 (27. April 1854), S. 149 (gezeichnet „Ker.“ = Louis Köhler).

²¹⁶ Siehe oben Anmerkung 93.

²¹⁷ *Schubring, Schumanniana 8*, S. 102–104.

²¹⁸ *Niederrheinische Musik-Zeitung*, Jg. 12, Nr. 15 (9. April 1864), S. 117–119, hier S. 118.

²¹⁹ *NBMZ*, Jg. 11, Nr. 27 (1. Juli 1857), S. 210 (gezeichnet „A.[lbert] Hahn.“).

²²⁰ *Signale*, Jg. 12, Nr. 51 (14. Dezember 1854), S. 422; *NZfM*, Bd. 41, Nr. 26 (22. Dezember 1854), S. 285 (hier ohne Angabe des Datums); *NZfM*, Bd. 48, Nr. 10 (5. März 1858), S. 108.

zweites Wiener Konzert eröffnete.²²¹ In seiner Aufführungsrezension war Eduard Hanslick dem Komponisten zwar wohlgesonnen, stand dem Werk selbst aber nicht unkritisch gegenüber: „Seine *F-moll*-Sonate, als Composition schon so wunderbarlich ‚in sich hineingesungen‘, wurde von ihm auch mehr ‚in sich hinein‘-gespielt, als klar und scharf herausgearbeitet. Die beiden äußeren Sätze sind mit all ihren schönen Einzelheiten doch zu formlos, um entschieden zu wirken; im Scherzo beirrt den Hörer die auffallende Reminiscenz aus Mendelssohns’ *C-moll*-Trio“. Immerhin hob er den 2. Satz positiv hervor, der „zu dem Innigsten, Zartesten“ gehöre, „was wir der neueren Claviermusik verdanken.“²²² Der Rezensent der *Niederrheinischen Musik-Zeitung* sah in Brahms’ Wiener Konzerten „eine grosse und schätzbare Ausnahme vom Gewöhnlichen“, konnte sich jedoch mit dem „Stil“ der Sonate auch „nicht befreunden“.²²³ In den späteren 1860er Jahren tauchen auf Brahms’ Konzertprogrammen noch Teile der Sonate auf. Dabei spielte er – meist in Konzerten, die er mit Joseph Joachim oder Julius Stockhausen veranstaltete – den 2. Satz (29. Oktober 1866, Winterthur; 22. Februar 1867, Graz) und die Kombination von 2. und 3. Satz (7. Dezember 1867, Pest; 24. März 1868, Kopenhagen; 11. März 1869, Pest).²²⁴ Danach sind keine öffentlichen Brahms’schen Aufführungen des Werkes mehr überliefert.²²⁵

Seit etwa Mitte der 1860er Jahre wurde die Sonate zunehmend auch von anderen Pianisten öffentlich vortragen.²²⁶ Den 2. Satz spielte Brahms’ ehemalige Klavierschülerin Minna Völckers am 14. Januar 1870 in einem Konzert in Hamburg,²²⁷ und auch der Pianist und

Dirigent Wilhelm Treiber nahm sich dieses Satzes mehrfach in Konzerten an, vor allem im Jahr 1874.²²⁸ Einige öffentliche Resonanz erfuhr die Wiener Aufführung der Sonate durch Anton Door am 11. Januar 1877, die irrtümlich als Erst- bzw. Uraufführung galt, obwohl Brahms selbst das Werk ja bereits in einem Wiener Konzert gespielt hatte.²²⁹ In der *AMz* wurde die „durchaus fesselnd[e]“ Sonate als „die willkommenste Nummer des Programms“ begrüßt, zugleich aber – wie auch in den *Signalen* – bemängelt, dass sie teilweise schwer verständlich sei.²³⁰ Eduard Hanslick äußerte sich positiver als zuvor: „Eine ebenso zarte als glühende Phantasie webt in diesem Tongemälde, das mit manchem Fehler stürmischer Jugend auch alle Reize derselben birgt. Der ganze Brahms steckt schon darin, allerdings noch im Banne Schumann’s.“ Dabei gehöre es zu den „schwierigsten Clavierstücken, nicht Eine Passage“ liege „in der Hand.“²³¹ In Hans von Bülow’s Klavierprogrammen nahm die *Sonate op. 5* zwischen Herbst 1883 und Frühjahr 1887 einen wesentlichen Raum ein,²³² während er sich zuvor der *Sonate op. 2* zugewandt hatte. Ersetzte er die *Sonate op. 5* zwischenzeitlich durch die *Sonate op. 1*, so trug Bülow das Werk bzw. Teile daraus im Jahr 1890 wiederum einige Male öffentlich vor. Mit insgesamt über dreißig dokumentierten Aufführungen spielte er von den drei Brahms’schen Sonaten die *f-Moll-Sonate* mit Abstand am häufigsten und nutzte sie mit großer Frequenz als Eröffnungswerk der entsprechenden Konzerte.²³³ Auch bei anderen Pianisten entwickelte sich dieses Werk zur meistgespielten der drei Klaviersonaten.

²²¹ Hofmann, *Chronologie*, S. 73. Letzter offizieller Programmpunkt des Konzertes war Robert Schumanns *f-Moll-Klaviersonate* („*Concert sans Orchestre*“) *op. 14*, so dass die beiden *f-Moll-Sonaten* den Rahmen des Konzertes bildeten.

²²² *Die Presse*, Jg. 16, Nr. 8 (8. Januar 1863), S. 2; siehe auch Hanslick, *Schriften I/6*, S. 239–244, hier S. 243; vgl. auch den teilweise textidentischen Bericht der *Signale*, Jg. 21, Nr. 4 (15. Januar 1863), S. 56. Zu den Parallelen zwischen Brahms’ Scherzo-Thema und dem Finalsatz-Refrain aus Mendelssohns *Klaviertrio c-Moll op. 66* siehe Ehlert, *Klaviersonaten*, S. 394 f., 543 f.

²²³ *Niederrheinische Musik-Zeitung*, Jg. 11, Nr. 5 (31. Januar 1863), S. 38 (gezeichnet „S.“).

²²⁴ Hofmann, *Chronologie*, S. 90–93, 100, 108, 117 f.

²²⁵ Private Vorführungen durch den Komponisten sollen etwa am 11. Februar 1868 bei der Hamburger Familie Wagner oder am 25. Juni 1883 bei der mit Brahms befreundeten Rüdesheimer Familie Beckerath erfolgt sein (Hübbe, *Hamburg*, S. 48; 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. 37, demnach kam hier der 2. Satz zu Gehör).

²²⁶ Für den 10. März 1865 ist eine Aufführung in Wiesbaden überliefert (*AmZ*, Jg. 3, Nr. 12 [22. März 1865], S. 206; als Pianist ist „Herr Bonewitz“ angegeben, womit wohl Johann Heinrich Bonawitz gemeint war; siehe auch Ehlert, *Klaviersonaten*, S. 493). Weitere Pianisten, die das Werk ab den 1870er Jahren ganz oder teilweise aufführten, waren u. a. Anton Door, Charles Hallé, Frederic Lamond, Ignaz Brüll, Bertrand Roth, Eugen d’Albert, Conrad Ansoerge und Josef Weiß. Ein

entsprechendes Bild ergab eine Auswertung führender Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts (siehe oben Anmerkung 116).

²²⁷ *Signale*, Jg. 28, Nr. 6 (21. Januar 1870), S. 87; siehe auch den brieflichen Bericht von Brahms’ Vater an seinen Sohn Johannes vom 22. Januar 1870 (*Briefwechsel Familie*, S. 168).

²²⁸ Siehe z. B. das dritte „Euterpe-Concert“ in Leipzig am 24. November 1874 (*Signale*, Jg. 32, Nr. 57 [Dezember 1870], S. 899).

²²⁹ Siehe oben S. XXX f.

²³⁰ *AMz*, Jg. 4, Nr. 3 (19. Januar 1877), S. 25 (gezeichnet „W. F.-Bl.“); vgl. *Signale*, Jg. 35, Nr. 13 (Februar 1877), S. 196. Nach einer weiteren Wiener Aufführung des Werkes durch Door schrieben die *Signale*, das Werk sei „gewaltig, hoch pathetisch und von so großer Schwierigkeit in der Ausführung, daß dessen Wahl als Seltenheit im Concertsaal um so höher anzuschlagen ist.“ (*Signale*, Jg. 39, Nr. 5 [Januar 1881], S. 72).

²³¹ *Neue Freie Presse. Morgenblatt*, 16. Januar 1877, S. 1; siehe auch den späteren Wiederabdruck in Hanslick, *Concerte*, S. 200 f. Später scheint Hanslick das Werk vor allem wegen des 2. Satzes den anderen Sonaten vorgezogen zu haben, siehe oben S. XXII mit Anmerkung 111.

²³² Bereits am 17. Juli 1882 schrieb Bülow aus Meiningen an Brahms: „[...] bedenke welche harte[n] Nüsse Du mir zu knacken gibst – bei der Exiguität meiner Tastenfangwerkzeuge. Op. 1 & 5 werden nämlich jetzt strammest einexerziert. Hast Du kein Herz mehr für Deine Erstlinge, so verdirb mir wenigstens nicht den Herzensappetit darauf. Ich will, ich werde sie so schön spielen, daß Du mir ohne Mißvergnügen einmal aus Bösendorfers Hofe zuhören wirst.“ (*Bülow-Brahms Briefe*, S. 43 f.).

²³³ Birkin, *Bülow*, S. 603–651, 682–684.

Publikation

Während Brahms' *Klaviersonaten op. 1* und *op. 2* wie auch die *Sechs Gesänge op. 3* und das *Scherzo für Klavier op. 4* im Verlag Breitkopf & Härtel erschienen, wurden die *Sonate op. 5* wie auch die *Sechs Gesänge op. 6* im noch jungen Leipziger Verlag von Bartholf Senff verlegt. Ähnlich wie bei Breitkopf & Härtel verdankte der junge Komponist seinem Förderer Robert Schumann die erste Einführung bei Senff, der auch die Zeitschrift *Signale für die musikalische Welt* herausgab. So schrieb Schumann dem Verleger am 15. Oktober 1853, also noch vor Erscheinen des Artikels *Neue Bahnen*: „Ich mache Sie auf einen mit meinem Namen unterzeichneten Aufsatz über einen neuaufgegangenen glänzenden Musikstern, der Johannes Brahms heißt, aufmerksam. Der Aufsatz wird in der Neuen Z[e]itschrift stehen. Vielleicht giebt er Ihnen Stoff zu einem Auszug für Ihr Blatt.“²³⁴ Schumanns Bestrebungen, Brahms bei der Publikation seiner ersten Werke zu fördern, blieben allerdings auf den Traditionsverlag Breitkopf & Härtel konzentriert. Diesem teilte Schumann bereits Mitte Oktober Brahms'sche Werke mit, die zum Druck in Frage kämen, was er Anfang November nach Brahms' Abreise aus Düsseldorf konkretisierte. Die *Klaviersonate f-Moll* spielte hierbei jedoch noch keine Rolle.

Mit Bartholf Senff kam Brahms während seines ersten Leipziger Aufenthaltes ab dem 17. November 1853 in persönlichen Kontakt. Am 20. November schrieb Brahms an seinen Freund Joachim: „Hr. Senff bittet mich um so viel [Sachen wie] ich will. Ich denke die *f-moll*-Son[ate und die] Lieder ihm zu geben, nicht wahr?“ Zugleich betonte er, dass er die Sonate noch überarbeiten müsse.²³⁵ Nachdem Brahms nach Hannover zurückgekehrt war, schrieb er Robert Schumann am 29. November abweichend: „Herrn Senff übergab ich zum Verlag: op. 5, Sonate in A moll für Geige und Piano-forte; op. 6, sechs Lieder.“²³⁶ So scheint er seinen ursprünglichen Plan zunächst geändert zu haben. Möglicherweise erschien ihm die *f-Moll-Klaviersonate* als nicht weit genug fortgeschritten, so dass er auf die (heute verschollene) a-Moll-Violinsonate Anh. IIa Nr. 8 zurückgriff, die Schumann zunächst Breitkopf & Härtel empfohlen hatte.²³⁷ Offenbar war dies mit Senff jedoch nicht hinreichend geklärt. Jedenfalls schrieb der junge Komponist während seines zweiten Leipziger Aufenthaltes

am 7. Dezember an Joachim: „Da Senff keine Violinsonaten druckt, so wird er warten, bis ich die *f-moll*-Sonate geändert habe.“²³⁸ Diese Mitteilung lässt darauf schließen, dass Joachim in den zwischenzeitlichen Plan involviert war, die Violinsonate a-Moll bei Senff erscheinen zu lassen.

So wurden von Bartholf Senff zunächst die *Sechs Gesänge op. 6* zur Publikation angenommen, während die Opuszahl 5 für die *f-Moll-Klaviersonate* reserviert blieb. Nach seiner Überarbeitung der Sonate, die er entsprechend angekündigt haben muss, schickte Brahms am 26. Dezember 1853 von Hamburg aus die Stichvorlage an den Verlag:

„Hiermit erhalten Sie endlich die versprochene ‚Sonate‘. Ich habe sie fein sauber gewaschen, so daß sie sich jetzt wohl vor Leuten sehen lassen darf. Mögen Sie entschuldigen, daß es so lange währte. Die Korrektur bitte ich mir nach Hannover zu schicken. Ich bleibe bis zum 3ten Januar hier; sollte sie schon zu diesem Tag hier in Hamburg sein können, so bleibe ich deshalb noch einige Tage länger hier (das Honorar 10 Friedrichsdor dito). [...]“²³⁹

Außerdem bat er um die Ergänzung des Mottos für den 2. Satz.²⁴⁰ Am 8. Januar 1854 hatte Brahms anscheinend noch keinen Korrekturabzug des Werkes erhalten, da er an diesem Tag aus Hannover an Senff schrieb: „Beiläufig, d.h. das ist eigentlich die Hauptsache, bitte ich Sie sehr ergeben, mir die Korrektur der *F-moll*-, ‚Sonate‘, wenn dieselbe soweit fertig ist, hierher nach Hannover zu schicken unter meiner eigenen Adresse: Papenstieg 4 vor dem Egidientore, Hannover.“²⁴¹ Der erbetene Abzug erreichte ihn schließlich am 10. Februar 1854. Wie er Clara Schumann mitteilte, erhielt er an diesem Tag nicht nur die Erstdruck-Belegexemplare der *Sonate op. 2* und des *Scherzos op. 4* von Breitkopf & Härtel, sondern auch die „Korrektur der *F-moll*-Sonate von Senff“. Und er ergänzte: „ich denke, sie [= die Sonate] bald fertig zu sehen. [...]“²⁴² Bereits am folgenden Tag sandte Brahms den vom ihm durchgesehenen Abzug an Senff zurück und bat um Nachsicht für die von ihm vorgenommenen Korrekturen.²⁴³ Der Erstdruck erschien schließlich Ende Februar 1854 im Druck.²⁴⁴ Den Verlagsschein für das Werk unterschrieb Brahms allerdings erst mit einiger Verzögerung am 24. März 1854 in Düsseldorf.²⁴⁵

²³⁴ Robert und Clara Schumann im Briefwechsel mit dem Verlag Bartholf Senff 1850 bis 1856, hrsg. von Michael Heinemann (= Schumann-Briefedition, Serie III: Verlegerbriefwechsel, Bd. 4: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Leipziger Verlegern IV, hrsg. von Petra Dießner, Michael Heinemann, Thomas Synofzik und Konrad Sziedat), Köln 2010, S. 373–469, hier S. 410.

²³⁵ Briefwechsel V, S. 17–19, hier S. 18. Die aufgrund des beschädigten Originals nötigen Ergänzungen in eckigen Klammern nahm der Herausgeber Andreas Moser vor. Siehe oben S. XXVI.

²³⁶ Schumann-Brahms Briefe I, S. (2–)3.

²³⁷ Siehe Brahms' Brief an Joachim vom 17. Oktober 1853 (Briefwechsel V, S. 13 f.); siehe oben S. XXIII.

²³⁸ Briefwechsel V, S. (21–)23; vgl. auch die Einleitung zu Briefwechsel XIV, S. XVII.

²³⁹ Ebenda, S. 4 f.

²⁴⁰ Ebenda, S. (4–)5. Siehe dazu oben S. XXVII.

²⁴¹ Ebenda, S. 7 (f.), mit einer Nachschrift von Julius Otto Grimm.

²⁴² Schumann-Brahms Briefe I, S. 5 (Brahms' Brief an Clara Schumann vom 10. Februar 1854).

²⁴³ Briefwechsel XIV, S. 8 (f.); siehe auch „Quellengeschichte und -bewertung“, S. 118.

²⁴⁴ Die Monatsangabe findet sich auch in Brahms' eigenhändigem Werkverzeichnis (A-Wst). Bereits Ende Januar erschien eine ankündigende Verlagsanzeige in den bei Senff herausgegebenen *Signalen* (Jg. 12, Nr. 5 [26. Januar 1854], S. 40). Anfang März wurde die Sonate unter den „Novitäten der letzten Woche“ rubriziert (*Signale*, Jg. 12, Nr. 10 [2. März 1854], S. 77, siehe ebenda auch eine entsprechende Anzeige, S. 80).

²⁴⁵ Original in CZ-Pnm.

Danksagung

Während der Entstehung und Drucklegung erfuhr die vorliegende Edition vielfältige Hilfe, für die an dieser Stelle herzlich gedankt sei.

Verschiedene Institutionen stellten Reproduktionen von Quellen bereit, erlaubten deren Auswertung und Abbildung, gewährten großzügige Arbeitsmöglichkeiten und förderten die Edition durch weitere Informationen: Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (mit Archivdirektor Prof. Dr. Otto Biba und Dr. Ingrid Fuchs); Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (mit Dr. Thomas Leibnitz und Dr. Andrea Harrandt); Wienbibliothek im Rathaus (mit Dr. Thomas Aigner); Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck einschließlich seines Webangebots²⁴⁶ (mit Prof. Dr. Wolfgang Sandberger und Stefan Weymar M. A.); Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky (mit Dr. Jürgen Neubacher); Archiv des Verlages Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (mit Dr. Andreas Sopart). Mit Reproduktionen und Informationen halfen ferner: Sächsisches Staatsarchiv, Leipzig (mit Dr. Thekla Kluttig); Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt (mit Dr. Silvia Uhlemann); Robert-Schumann-Haus, Zwickau (mit Dr. Thomas Synofzik und Dr. Hrosvith Dahmen); Musikhistorische Abteilung des Nationalmuseums Prag (mit Dr. Markéta Kabelková); Universitäts- und Landesbibliothek Münster (mit Dipl. math. Burkard Rosenberger); Staatliches Institut für Musikforschung, Berlin (mit Carsten Schmidt M. A.); Goethe- und Schillerarchiv, Weimar (mit Birgit Fiebig); Silcher-Museum, Weinstadt-Schnait (mit Hannelore Rauscher).

Wichtige Impulse erhielt der vorliegende Band durch Gero Ehlerts 2005 publizierte Kieler Dissertation *Architektonik der Leidenschaften. Eine Studie zu den Klaviersonaten von Johannes Brahms*, die neben analytischen Untersuchungen der Werke auch werkgenetische und rezeptionshistorische Informationen bietet. Bei der Klärung einzelner Fragen halfen stud. phil. Anna-Lena Bach (Kiel), Dr. Ingrid Bodsch (Bonn), cand. phil. Hanna Gaulke (Kiel), Prof. Renate und Prof. Kurt Hofmann

(Lübeck), Prof. Dr. Kathrin Kirsch (Kiel), Margit L. McCorkle (Vancouver), Prof. Dr. Michael Musgrave (New York), Dr. Anette Müller (Hilden), Dr. Gerd Nauhaus (Zwickau), Prof. Dr. Dr. Robert Pascall (Nottingham), Eberhard Spree (Leipzig) sowie Dr. Ralf Wehner (Leipzig). Die Poltun-Sternberg Musiksammlung Wien überließ der Forschungsstelle wiederum zeitweilig Druckexemplare, wofür ihr erneut sehr herzlich gedankt sei.

Bewährt angenehm gestaltete sich die Zusammenarbeit mit dem G. Henle Verlag, München, insbesondere mit dem stellvertretenden Verlagsleiter Dr. Norbert Gertsch, dem Notengraphiker Michael Zimmermann und der Herstellungsleiterin Gabi Lamprecht. Katharina Loose M. A. von der Wiener Brahms-Arbeitsstelle half dankenswerterweise bei Quellenrecherchen. Ein großer Dank für die engagierte und problembewusste Hilfe beim Korrekturlesen geht ebenfalls an Katharina Loose M. A. sowie an Claus Woschenko M. A., Kris Jessen M. A. und Almut Jedicke. Meinen Kollegen an der Kieler Forschungsstelle Dr. Johannes Behr, Dr. Jakob Hauschildt und Dr. Michael Struck danke ich darüber hinaus für viele wertvolle Hinweise und konstruktive Diskussionen, die die vorliegende Edition wesentlich bereichert haben. Widmen möchte ich diese dem Andenken meiner Klavierdozenten MD Walther Heinecke-Oertel und Prof. Andreas Otto.

Kiel,
im Frühjahr 2014

Katrin Eich

²⁴⁶ Siehe insbesondere Wolfgang Sandberger, Christiane Wiesenfeldt: *Brahms-Briefwechsel-Verzeichnis (BBV): Chronologisch-systematisches Verzeichnis sämtlicher Briefe von und an Johannes Brahms*, unter Mitarbeit von Fabian Bergener, Peter Schmitz und Andreas Hund, www.brahms-institut.de, 2010.