

JOHANNES BRAHMS

NEUE AUSGABE SÄMTLICHER WERKE

Herausgegeben von der
Johannes Brahms Gesamtausgabe e.V. · Editionsleitung Kiel
in Verbindung mit der
Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

SERIE II
KAMMERMUSIK

BAND 9 VIOLONCELLO- UND KLARINETTENSONATEN

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

JOHANNES BRAHMS

**SONATEN FÜR KLAVIER
UND VIOLONCELLO**

NR. 1 E-MOLL OPUS 38

NR. 2 F-DUR OPUS 99

**SONATEN FÜR KLARINETTE
(ODER VIOLA) UND KLAVIER**

NR. 1 F-MOLL OPUS 120 NR. 1

NR. 2 ES-DUR OPUS 120 NR. 2

HERAUSGEGEBEN VON

EGON VOSS UND JOHANNES BEHR

2010

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

Editionsleitung:
Siegfried Oechsle, Robert Pascall, Otto Biba, Wolfgang Sandberger
und die Forschungsstelle Kiel: Michael Struck, Katrin Eich, Johannes Behr

Die Editionsarbeiten wurden gefördert durch
die Union der deutschen Akademien der Wissenschaften,
vertreten durch die Akademie der Wissenschaften und der Literatur · Mainz,
aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung, Bonn,
des Ministeriums für Wissenschaft, Wirtschaft und Verkehr des Landes Schleswig-Holstein
sowie des Österreichischen Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung.
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	IX
Einleitung	
Violoncellosonate Nr. 1 e-Moll opus 38	
Entstehung	XIII
Publikation und Widmung	XIV
Frühe Aufführungen und Rezeption	XVI
Violoncellosonate Nr. 2 F-Dur opus 99	
Entstehung	XVII
Frühe Proben und Aufführungen	XX
Publikation	XXII
Frühe Rezeption	XXIII
Klarinettensonaten Nr. 1 f-Moll und Nr. 2 Es-Dur opus 120 Nr. 1 und 2	
Entstehung	XXV
Frühe Proben und Aufführungen	XXVII
Publikation	XXIX
Frühe Rezeption	XXXI
Danksagung	XXXIII
Zur Gestaltung des Notentextes	XXXV
Violoncellosonate Nr. 1 e-Moll opus 38	
Allegro non troppo	1
Allegretto quasi Menuetto – Trio	11
Allegro	16
Violoncellosonate Nr. 2 F-Dur opus 99	
Allegro vivace	26
Adagio affettuoso	36
Allegro passionato	40
Allegro molto	47
Klarinettensonate Nr. 1 f-Moll opus 120 Nr. 1	
Allegro appassionato	54
Andante un poco Adagio	66
Allegretto grazioso	70
Vivace	76
Klarinettensonate Nr. 2 Es-Dur opus 120 Nr. 2	
Allegro amabile	86
Allegro appassionato	98
Andante con moto	106
Anhang: Abbildung und Transkription der Skizzen zum 1. und 3. Satz der Klarinettensonate Nr. 1 f-Moll opus 120 Nr. 1	116
Kritischer Bericht	121
Verzeichnis der Abbildungen	186

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 weiter Bereich der Bearbeitungen und Aufführungsfassungen unberücksichtigt, die Brahms von Werken verschiedener anderer Komponisten anfertigte.

Die neue Johannes Brahms Gesamtausgabe (*JBG*) orientiert sich am heutigen Stand musikwissenschaftlicher Editionstechnik. Sie legt alle musikalischen Werke von Johannes Brahms vor. Darin eingeschlossen sind alternative Werkfassungen, die der Komponist unveröffentlicht ließ, sowie die von ihm angefertigten Bearbeitungen. Ferner wird die *JBG* die Authentizität der erwähnten Auffüh-

rungsfassungen von Werken anderer Komponisten prüfen und sie in exemplarischen Fällen edieren.

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

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

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

Die Wiedergabe des Notentextes erfolgt in moderner Partituranordnung. 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, Brennessel*). Unangetastet bleiben altertümliche Wortformen, die vom Komponisten bewusst gewählt wurden (*trauren, Hilfe*). 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-Imf</i>	Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Musiksammlung.	<i>Briefwechsel II</i>	Band II: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth[h] von Herzogenberg</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 2, Berlin ⁴ 1921.
<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 VI</i>	Band VI: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim</i> , hrsg. von Andreas Moser, Bd. 2, Berlin ² 1912.
<i>AMz</i>	<i>Allgemeine (Deutsche) Musik-Zeitung</i> .	<i>Briefwechsel VII</i>	Band VII: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Hermann Levi, Friedrich Gernsheim sowie den Familien Hecht und Fellinger</i> , hrsg. von Leopold Schmidt, Berlin 1910.
<i>A-Wgm</i>	Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.	<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>A-Wst</i>	Wienbibliothek im Rathaus (vormals: Wiener Stadt- und Landesbibliothek).	<i>Briefwechsel IX</i>	Band IX: <i>Johannes Brahms. Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 1, Berlin 1917.
<i>Beckerath, Erinnerungen</i>	Heinz von Beckerath: <i>Erinnerungen an Johannes Brahms. Brahms und seine Krefelder Freunde</i> , in: <i>Die Heimat</i> , Jg. XXIX, Nr. 1–4 (November 1958), S. 81–93.	<i>Briefwechsel XI</i>	Band XI: <i>Johannes Brahms. Briefe an Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 3, Berlin 1919.
<i>Biba, Brahms in Wien</i>	Otto Biba: <i>Johannes Brahms in Wien</i> , Katalog zur Ausstellung (Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 19. April – 30. Juni 1983), Wien 1983.	<i>Briefwechsel XII</i>	Band XII: <i>Johannes Brahms. Briefe an Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 4, Berlin 1919.
<i>Biba, Kupfer</i>	Otto Biba: <i>William Kupfer. Ein Hamburger Musiker im Wiener Brahms-Kreis</i> , in: <i>Österreichische Musikzeitschrift</i> , Jg. 52 (1997), Heft 4, S. 41–45.	<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>Billroth-Brahms Briefwechsel</i>	<i>Billroth und Brahms im Briefwechsel</i> , hrsg. von Otto Gottlieb-Billroth, Berlin und Wien 1935.	<i>Briefwechsel XVII</i>	<i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen und Helene Freifrau von Heldburg</i> , hrsg. von Herta Müller und Renate Hofmann, Tutzing 1991.
<i>Billroth Briefe</i>	<i>Briefe von Theodor Billroth</i> , hrsg. von Georg Fischer, Hannover ⁹ 1922.	<i>CDN</i>	Canada.
<i>Bozarth, Paths</i>	George S. Bozarth: <i>Paths not taken: The "Lost" Works of Johannes Brahms</i> , in: <i>The Music Review</i> , Jg. 50 (1989), S. 185–205.	<i>CDN-Vu</i>	Vancouver, University of British Columbia Library, Fine Arts Division.
<i>Bozarth, Posthumous Compositions</i>	George S. Bozarth: <i>Brahms's Posthumous Compositions and Arrangements: Editorial Problems and Questions of Authenticity</i> , in: <i>Brahms 2. Biographical, Documentary and Analytical Studies</i> , hrsg. von Michael Musgrave, Cambridge 1987, S. 59–94.	<i>CH</i>	Schweiz.
<i>Brahms-Mandyczewski Briefwechsel</i>	<i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Eusebius Mandyczewski</i> , mitgeteilt von Karl Geiringer, in: <i>Zeitschrift für Musikwissenschaft</i> , Jg. 15, Heft 8, Mai 1933, S. 337–370.	<i>D</i>	Deutschland.
<i>BraWV</i>	Margit L. McCorkle: <i>Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis</i> , München 1984.	<i>D-Hs</i>	Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky.
<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>D-KIjbg</i>	Kiel, Johannes Brahms Gesamtausgabe, Forschungsstelle am Musikwissenschaftlichen Institut der Christian-Albrechts-Universität.
<i>Briefwechsel I–XVI</i>	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , 16 Bde., Berlin (1906) 1907–1922 (Reprint Tutzing 1974).	<i>D-KImi</i>	Kiel, Musikwissenschaftliches Institut der Universität.
		<i>D-Mbs</i>	München, Bayerische Staatsbibliothek, Musikabteilung.
		<i>D-Mst</i>	München, Stadtbibliothek am Gasteig, Musikbibliothek.
		<i>D-Zsch</i>	Zwickau, Robert-Schumann-Haus.
		<i>Ehrmann</i>	Alfred von Ehrmann: <i>Johannes Brahms. Weg, Werk und Welt</i> , Leipzig 1933 (Reprint Schaan/Liechtenstein 1981).

- Ehrmann, Verzeichnis** Alfred von Ehrmann: *Johannes Brahms. Thematisches Verzeichnis seiner Werke. Ergänzung zu Johannes Brahms. Weg, Werk und Welt*, Leipzig 1933 (Reprint Wiesbaden 1980).
- Fellinger, Klänge 1997** Richard Fellinger: *Klänge um Brahms. Erinnerungen. Neuausgabe mit Momentaufnahmen von Maria Fellinger*, hrsg. von Imogen Fellinger, Mürzzuschlag 1997.
- Fellinger, Mühlfeld** Imogen Fellinger: *Johannes Brahms und Richard Mühlfeld*, in: *Brahms-Studien*, Bd. 4, hrsg. von der Johannes Brahms Gesellschaft Internationale Vereinigung e. V., Hamburg 1981, S. 77–93.
- Goltz/Müller** Maren Goltz und Herta Müller: *Der Brahms-Klarinettist Richard Mühlfeld. Einleitung, Übertragung und Kommentar der Dokumentation von Christian Mühlfeld*, Bad Langensalza 2007.
- Grassi 2001** Andrea Massimo Grassi: *Le Sonate per Clarinetto e Pianoforte op. 120 di Johannes Brahms. Genesi, Critica del Testo ed Esegesi*, Diss. masch. Pavia 2001.
- Grassi 2006** Andrea Massimo Grassi: „Fräulein Klarinette“. *La Genesi e il Testo delle Opere per Clarinetto di Johannes Brahms*, Pisa 2006.
- Hanslick, Aus dem Tagebuche** Eduard Hanslick: *Aus dem Tagebuche eines Musikers. (Der „Modernen Oper“ VI. Theil.)*. Kritiken und Schilderungen, Berlin 1892.
- Hanslick, Fünf Jahre Musik** Eduard Hanslick: *Fünf Jahre Musik [1891–1895]. (Der „Modernen Oper“ VII. Theil.)*, Berlin 1896.
- Hausmann** Friedrich Bernhard Hausmann: *Brahms und Hausmann*, in: *Brahms-Studien*, Bd. 7, hrsg. im Auftrage der Johannes Brahms-Gesellschaft Internationale Vereinigung e. V. von Kurt und Renate Hofmann, Hamburg 1987, S. 21–39.
- Heuberger** Richard Heuberger: *Erinnerungen an Johannes Brahms. Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897*, hrsg. von Kurt Hofmann, Tutzing ²1976.
- Hofmann, Altenstein** Renate und Kurt Hofmann: *Johannes Brahms auf Schloß Altenstein*, Altenburg 2003.
- Hofmann, Chronologie** Renate und Kurt Hofmann: *Johannes Brahms als Pianist und Dirigent. Chronologie seines Wirkens als Interpret*, Tutzing 2006.
- Hofmann, Erstdrucke** Kurt Hofmann: *Die Erstdrucke der Werke von Johannes Brahms. Bibliographie. Mit Wiedergabe von 209 Titelblättern*, Tutzing 1975.
- Hofmann, Stichvorlage opus 120** Renate Hofmann: *Johannes Brahms. Stichvorlage zur Fassung für Violine und Klavier der Klarinetten-Sonaten op. 120*, in: *Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck. Brahmsiana aus dem Nachlaß Oswald Jonas*, hrsg. von der Kulturstiftung der Länder, Kiel 1999 (Patrimonia 162), S. 53–58.
- Hofmann, Zeittafel** Renate und Kurt Hofmann: *Johannes Brahms. Zeittafel zu Leben und Werk*, Tutzing 1983.
- JBG** *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke.*
- 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.
- Kalbeck I/1** Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. I, 1. Halbband, Berlin ⁴1921 (Reprint Tutzing 1976).
- Kalbeck II/1** Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. II, 1. Halbband, Berlin ³1921 (Reprint Tutzing 1976).
- Kalbeck IV/1** Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. IV, 1. Halbband, Berlin ²1915 (Reprint Tutzing 1976).
- Kalbeck IV/2** Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. IV, 2. Halbband, Berlin ²1915 (Reprint Tutzing 1976).
- Kersten, Klinger** Ursula Kersten: *Max Klinger und die Musik*, 2 Bde., Frankfurt am Main 1993.
- Koch** Lajos Koch: *Brahms-Bibliográfia*, Budapest 1943.
- Litzmann III** Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. III, Leipzig ⁴1920.
- May 1981 I/III** Florence May: *The Life of Johannes Brahms. Second Edition revised by the Autor, with Additional Matter and Illustrations, and an Introduction by Ralph Hill*, London [1948?], erweiterter Reprint als *Enlarged and Illustrated Edition*, 2 Bde., Neptune City, N. J. 1981.
- MGG1** *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel u. a. 1949–1976 (Bde. 1–16), 1986 (Bd. 17: Register).
- MGG2P** *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Kassel u. a. 1999–2007 (Bde. 1–17 und Registerband).
- MGG2S** *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Kassel u. a. 1994–1999 (Bde. 1–9 und Registerband).
- Mies, Werkstatt** Paul Mies: *Aus Brahms' Werkstatt. Vom Entstehen und Werden der Werke bei Brahms*, in: *N. Simrock G. m. b. H. Jahrbuch I*, hrsg. von Erich H. Müller, Berlin 1928, S. 42–63.
- Musikalisches Wochenblatt** *Musikalisches Wochenblatt. Organ für Tonkünstler [ab 1872: Musiker] und Musikfreunde.*
- NBMZ** *Neue Berliner Musikzeitung.*

- Notley, Cello Sonata** Margaret Notley: *Brahms's Cello Sonata in F Major and Its Genesis: A study in Half-Step Relations*, in: *Brahms Studies*, Bd. 1, Lincoln und London 1994, S. 139–160.
- Notley, Chamber Music** Margaret Notley: *Brahms's Chamber-Music Summer of 1886: A Study of Opera 99, 100, 101, and 108*, Dissertation Yale University 1992.
- NZfM** (*Neue*) *Zeitschrift für Musik*.
- Orel** Alfred Orel: *Ein eigenhändiges Werkverzeichnis von Johannes Brahms. Ein wichtiger Beitrag zur Brahmsforschung*, in: *Die Musik*, Jg. XXIX, 2. Halbjahresband, Nr. 8 (Mai 1937), S. 529–541.
- Rehberg, Brahms-Erinnerungen** Willy Rehberg: *Brahms-Erinnerungen*, in: *Der Weihergarten. Verlagsblatt d.[es] Hauses B. Schotts Söhne Mainz*, Nr. 3–6, 7–10 [März–Juni bzw. Juli–Oktober 1933], S. 19 f., 25 f.
- Schumann-Brahms Briefe II** *Clara Schumann Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, hrsg. von Berthold Litzmann, Bd. 2, Leipzig 1927.
- Schumann F., Erinnerungen** *Erinnerungen an Johannes Brahms 1894, 1895, 1896*, mitgeteilt von Ferdinand Schumann, in: *NZfM*, Jg. 82 (1915), Nr. 26–28 (1., 8., 15. Juli), S. 225–228, 233–236, 241–243.
- Signale** *Signale für die musikalische Welt*.
- Simrock-Brahms Briefe** *Johannes Brahms und Fritz Simrock – Weg einer Freundschaft. Briefe des Verlegers an den Komponisten*, hrsg. von Kurt Stephenson, Hamburg 1961.
- Sotheby's Sonderkatalog op. 120** *Johannes Brahms. The Autograph Manuscripts of the Clarinet Sonatas Op. 120 Numbers 1 and 2*. Sonderkatalog des Auktionshauses Sotheby's, London, zur Versteigerung am 5. Dezember 1997.
- Spies** *Hermine Spies. Ein Gedenkbuch für ihre Freunde von ihrer Schwester. Mit einem Vorwort von Heinrich Bulthaupt. Dritte, verbesserte und durch eine Reihe ungedruckter Briefe von Johannes Brahms und Klaus Groth vermehrte Auflage*, Leipzig 1905.
- Stephenson, Beckerath 2000** 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.
- Ulrichs** Friedrich W. Ulrichs: *Johannes Brahms und das verschwundene Adagio. Entstehen, Aufnahme, Beschreibung der Sonaten für Piano-forte und Violoncello opus 38, e-moll und opus 99, F-Dur*, Göttingen 1996.
- USA** Vereinigte Staaten von Amerika.
- US-NYpm** New York, The Pierpont Morgan Library.
- Widmann, Erinnerungen 1980** Josef Viktor Widmann: *Erinnerungen an Johannes Brahms*. Einleitung von Samuel Geiser, Zürich 1980.
- Wolf, Kritiken** *Hugo Wolfs Kritiken im Wiener Salonblatt*, Textband und Kommentarband, hrsg. von Leopold Spitzer und Isabella Sommer, Wien 2002.

EINLEITUNG

Violoncellosonate Nr. 1 e-Moll opus 38

Entstehung

Die erste der beiden Violoncellosonaten¹ war zugleich das erste von Brahms veröffentlichte Werk für ein Soloinstrument und Klavier, dem allerdings einige frühere Kompositionen vorangegangen waren. Wie Gustav Jenner berichtet, waren vor der ersten, 1879 publizierten Violinsonate (*G-Dur op. 78*) bereits drei nicht erhaltene Werke dieser Gattung entstanden,² darunter die spätestens 1853 komponierte *Violinsonate a-Moll* Anh. IIa Nr. 8.³ Das *Scherzo für Violine und Klavier* WoO 2, welches Brahms im Oktober 1853 zur *F.A.E.-Sonate* für Joseph Joachim beitrug, ist zwar überliefert, wurde jedoch erst posthum herausgegeben. Auch für Violoncello und Klavier hatte Brahms, der in seiner Jugend selbst Cello spielte,⁴ schon vor der *Violoncellosonate Nr. 1 e-Moll op. 38* mindestens ein – heute verschollenes – Stück komponiert: das *Lied-Duett für Piano und Violoncello* Anh. IIa Nr. 10, das unter dem Pseudonym „Karl Würth“ am 5. Juli 1851 durch Brahms und den Cellisten d'Arien in Hamburg aufgeführt wurde.⁵

Zur Entstehung und Publikation der *1. Cellosonate op. 38* findet sich in Brahms' eigenhändigem Werkverzeichnis folgende Eintragung: „I. II. III. 1862 / IV. Juni 1865 (1866 ersch.[ienen])“.⁶ Demnach entstand das ursprünglich viersätzig angelegte Werk⁷ in zwei Schaffensphasen, zwischen denen ein Zeitraum von etwa drei Jahren lag. Näheres zu den Entstehungsumständen der ersten drei Sätze – des Kopfsatzes, des *Allegretto*-Satzes und des später ausgeschiedenen langsamen Satzes⁸ – ist nicht zu ermitteln. In der heute zugänglichen Brahms-Korrespondenz des Jahres 1862 taucht die *1. Cellosonate* nicht auf, und es sind keinerlei Manuskriptquellen des Werkes erhalten. Überliefert ist lediglich eine Fotografie der ersten Notenseite der autographen Kopfsatz-Partitur, die im Jahr 1865 als Stichvorlage diente, aber bereits 1862 als Reinschrift des ersten Satzes existiert zu haben scheint.⁹ Nach Kalbeck soll Brahms die drei Sätze „in Münster am Stein und in [Hamm bei] Hamburg“ komponiert haben,¹⁰ wo der Komponist sich etwa vom 10. bis zum 29. Juni 1862 bzw. von Mitte Juli 1861, mit kürzeren und längeren Zeiten der Abwesenheit, bis zur Abreise nach Wien am 8. September 1862 aufhielt.¹¹ Es ist jedoch anzunehmen, dass Kalbeck seine Ortsangaben nicht etwa heute unbekannteren Quellen entnahm, sondern nur zwei der hauptsächlichsten Aufenthaltsorte jenes Jahres anführte, so dass diese Informationen wenig aussagekräftig sind. Bedeutsamer ist dagegen mit Blick auf das Entstehungsjahr 1862 Kalbecks Hinweis auf die Ähnlichkeit zwischen dem Seitenthema des ersten Satzes (T. 58 ff.) und dem Beginn des *Klavierquintetts f-Moll op. 34*, dessen verschollene Frühfassung als Streichquintett ebenfalls aus jenem Jahr stammte.¹²

Etwas greifbarer sind die Entstehung des Finalsatzes und die Vollendung des Werkes im Jahr 1865. Brahms' präzise Datierung des vierten Satzes im eigenhändigen Werkverzeichnis auf „Juni 1865“ lässt den Schluss zu, dass in diesem Fall Kalbecks Ortsangabe „Lichtental [bei Baden-Baden]“ tatsächlich zutrifft, denn dort verbrachte Brahms (abgesehen von einem kurzen Aufenthalt in Basel) den ganzen Sommer von Anfang Mai bis Ende Oktober 1865.¹³ Wohl unmittelbar nach der Komposition des Finales im Juni 1865 ließ Brahms diesen neuen Satz sowie das *Allegretto* und möglicherweise auch noch den langsamen Satz von einem Kopisten abschreiben.¹⁴ Offenbar wiesen die Manuskripte dieser Sätze (im Gegensatz zu demjenigen des Kopfsatzes) so starke Arbeitsspuren auf, dass weder aus ihnen gespielt noch nach ihnen gestochen werden konnte. Spätestens bis zum 22. Juli 1865 dürften die Abschriften sowie außerdem eine (abschriftliche oder autographe) Violoncellostimme vorgelegen haben, denn an diesem Tag schrieb Brahms in einem Brief an den Verleger Jakob Melchior Rieter-Biedermann: „Nächstens denke ich in Mannheim ein neues ‚Sextett‘ [op. 36] zu probieren und eine ‚Violoncell-Sonate‘ [op. 38]“.¹⁵ Auch wenn bislang nicht festzustellen war, ob die geplante Probe in Mannheim

¹ 1897 erschien bei N. Simrock in Berlin eine Bearbeitung der *Violinsonate Nr. 1 G-Dur op. 78* als Cellosonate, die gelegentlich Brahms zugeschrieben wurde, jedoch nachweislich von Paul Klengel stammt (*BraWV*, S. 331; *Bozarth, Posthumous Compositions*, S. 78–81).

² Gustav Jenner: *Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler. Studien und Erlebnisse*, Marburg 1905, S. 45.

³ *BraWV*, S. 659; *Bozarth, Paths*, S. 186–188.

⁴ Brahms' Mutter schrieb 1865 in ihrem letzten Brief an den Sohn, auf dessen Kindheit zurückblickend: „du bekamst Cello Unterricht“ (Kurt Hofmann: *„Sehnsucht habe ich immer nach Hamburg...“ Johannes Brahms und seine Vaterstadt. Legende und Wirklichkeit*, Reinbek 2003, S. 26). Brahms selbst äußerte sich 1894 gegenüber Richard Heuberger: „Ich habe zwar selbst einmal geigt, aber mein Instrument war das Cello. Auf dem habe ich Konzerte gespielt.“ (*Heuberger*, S. 73) Max Kalbeck gibt eine weitere Äußerung von 1895 gegenüber dem Cellisten Julius Klengel wieder: „Als Knabe habe auch ich Cello gespielt und es sogar bis zu einem Romberg'schen Konzert gebracht.“ (*Kalbeck IV/2*, S. 383)

⁵ *BraWV*, S. 659; *Kalbeck II/1*, S. 70; *Hofmann, Chronologie*, S. 21 f.; zu d'Arien siehe *Kalbeck III/1*, S. 46.

⁶ *Orel*, S. 536.

⁷ Zum Problem des verschollenen langsamen Satzes aus *op. 38* und zur möglichen Übernahme in *op. 99* siehe den Beginn der Einleitung zur *2. Cellosonate op. 99*, S. XVII f.

⁸ Zur Frage der Reihenfolge der drei Sätze von 1862 siehe Quellengeschichte, S. 127.

⁹ Siehe Beschreibung der Quelle [A⁺], S. 124.

¹⁰ *Kalbeck III/1*, S. 190.

¹¹ *Hofmann, Zeittafel*, S. 52–56.

¹² *Kalbeck III/1*, S. 190; *JBG, Klavierquintett*, S. XI f., 84 f.

¹³ *Kalbeck III/1*, S. 191; *Hofmann, Zeittafel*, S. 66–68.

¹⁴ Siehe Quellengeschichte, S. 127.

¹⁵ *Briefwechsel XIV*, S. 115.

zustandekam und mit welchen Musikern Brahms sie durchzuführen gedachte, ist aus dieser Äußerung auf die Existenz einer spielbaren Reinschrift von Partitur und Stimme und damit auf die zumindest vorläufige Fertigstellung des Werkes zu schließen.

Publikation und Widmung

Nachdem Brahms seinem Vater schon am 8. August 1865 in einem Brief angekündigt hatte, „zum Winter“ werde neben dem *Streichsextett Nr. 2 G-Dur op. 36* unter anderem auch „eine Cello-Sonate“ erscheinen,¹⁶ bot er dem Verleger Peter Joseph Simrock in Bonn am 6. September das *Streichsextett*, die *Chöre op. 41, 42 und 44* sowie die *e-Moll-Sonate* an: „Sollte Ihnen überhaupt mein Brief recht kommen, so kann ich ihn noch etwas verlängern, indem ich melde, daß noch mancherlei gern zu Ihnen in Kost und Logis käme. Eine Violoncell-Sonate z. B., die durchaus unschwer für beide Instrumente zu spielen ist.“¹⁷ Simrock muss hierauf ablehnend reagiert haben, denn am 16. September bot Brahms sämtliche genannten Werke in einem fast gleichlautenden Brief dem Verlag Breitkopf & Härtel an.¹⁸ Bereits am 18. September antworteten die Leipziger Verleger und erklärten sich „ohne alle Umschweife gern bereit, sowohl das ‚Sextett‘ als die ‚Sonate für Pianoforte und Cello‘ zu übernehmen.“¹⁹ Daraufhin sandte Brahms am 22. September zwar die Stichvorlage des *2. Streichsextetts* nach Leipzig, nicht aber die der *1. Cellosonate*, da er zuvor „übrige Sachen noch letzte Revue passieren lassen“ wollte.²⁰ Wie es scheint, hielt Brahms inzwischen eine nochmalige Überarbeitung der *Cellosonate* für notwendig und könnte auch zu diesem Zeitpunkt noch den langsamen Satz aus dem Werk entfernt haben. Denkbar wäre allerdings auch, dass er die Sonate vorerst noch zurückhielt, um einen sofortigen Stich des *Sextetts* sicherzustellen, an dessen baldigem Erscheinen ihm besonders gelegen war.²¹ Es kam jedoch anders, denn am 29. September baten Breitkopf & Härtel überraschend darum, von ihrer Zusage zur Übernahme des *2. Streichsextetts* wieder entbunden zu werden.²² Vermutlich am 2. Oktober schrieb Brahms einen ausführlichen Antwortbrief, in dem er sein Unverständnis zum Ausdruck brachte und auf dem Erscheinen des Werkes bei Breitkopf & Härtel bestand.²³ Diesen Brief sandte Brahms jedoch vorerst nicht ab, sondern schrieb ebenfalls am 2. Oktober nochmals an Simrock, äußerte sich auch ihm gegenüber gekränkt über die zurückliegende Ablehnung des *Streichsextetts* und bot ihm noch einmal die *Violoncellsonate* sowie die *Frauenchöre op. 44* an.²⁴ Sollte Brahms insgeheim darauf gehofft haben, Simrock werde das *Streichsextett* doch noch übernehmen, so ging diese Hoffnung in Erfüllung. Am 5. Oktober traf Simrocks (nicht erhaltene) Zusage für die Sonate und das Sextett ein, und noch am selben Tag sandte Brahms seinen liegengeliebenen Brief an Breitkopf & Härtel ab, allerdings nicht ohne in einer Nachschrift anzudeuten, dass er das Werk nun auch anderweitig veröffentlichen könnte. Die Leipziger Verleger verstanden den Wink und

schickten am 7. Oktober das Manuskript des *Streichsextetts* zurück,²⁵ worauf Brahms am 10. Oktober die Stichvorlagen beider Werke an Simrock sandte: „Herzlich dankend für Ihren letzten Brief, der mich doch recht erfreute, übersende ich hier Sextett und Cello-Sonate mit der Bitte, das Sextett doch allsogleich in die Druckerei zu besorgen, auf daß wir es den Winter gebrauchen können.“²⁶

Sehr wahrscheinlich gab Simrock, dem Wunsch des Komponisten entsprechend, zuerst das *2. Streichsextett op. 36* in die verlagseigene Stecherei. Da Brahms, der schon im Oktober 1865 um exemplarmäßige Korrekturabzüge beider Opera gebeten hatte,²⁷ die (nicht erhaltenen) Abzüge des *Sextetts* (Partitur, Stimmen und Arrangement für Klavier zu vier Händen: insgesamt 206 Notenseiten) am 28. Dezember 1865 zurücksandte und sich zugleich für den Verzug entschuldigte,²⁸ ist als Zeitpunkt der Fertigstellung des Stichs etwa Anfang Dezember anzunehmen. Der anschließende Stich der weit weniger umfangreichen *1. Cellosonate op. 38* (Partitur und Stimme: zusammen 32 Seiten) war bereits vor Weihnachten abgeschlossen,²⁹ worauf Brahms die (ebenfalls verschollenen) Korrekturabzüge bis zum 10. Januar 1866 an den Verleger zurückschickte. Dieses Datum ergibt sich daraus, dass die Rücksendung nach eigener Mitteilung von Oldenburg aus erfolgte,³⁰ wo sich Brahms vom 1. bis zum 10. Januar 1866 aufhielt.³¹

Nach dem zügigen Stich und der raschen Korrektur verzögerten sich jedoch Druck und Erscheinen der *1. Cellosonate* um mehrere Monate. Auf Brahms' Nachfrage vom 26. Mai 1866³² bat Simrock am 29. Mai um Nachsicht dafür, „daß es mir durch eine Störung in meiner Druckerei noch nicht möglich war, Ihre Sonate bis heute fertig zu liefern“, und kündigte eine Zusendung in

¹⁶ *Briefwechsel Familie*, S. 113.

¹⁷ *Briefwechsel IX*, S. 45.

¹⁸ *Briefwechsel XIV*, S. 116–118.

¹⁹ Ebenda, S. 118.

²⁰ Ebenda, S. 119.

²¹ Siehe Brahms' Briefe an Breitkopf & Härtel vom 22. September 1865 (*Briefwechsel XIV*, S. 119) und an Simrock vom 10. Oktober 1865 (*Briefwechsel IX*, S. 48).

²² Vollständig in: *Ehrmann*, S. 186; nur Inhaltsangabe in: *Briefwechsel XIV*, S. 120.

²³ Vollständig in: *Ehrmann*, S. 186–189; nicht in: *Briefwechsel XIV*.

²⁴ *Briefwechsel IX*, S. 46 f.

²⁵ Begleitbrief vollständig in: *Ehrmann*, S. 189 f.; gekürzt in: *Briefwechsel XIV*, S. 120.

²⁶ *Briefwechsel IX*, S. 47 f.

²⁷ Siehe die Briefe an Simrock vom 10. und 21. Oktober 1865 (ebenda, S. 48 f.).

²⁸ Ebenda, S. 49.

²⁹ „Die Sonate könnte freilich längst da sein, fertig gedruckt war sie schon Weihnacht“, schrieb Brahms im März 1866 an Josef Gänsbacher und kann damit nur die gedruckten Vorabzüge gemeint haben (*A-Wgm.*, Briefe, Brahms an Gänsbacher 7; mit Datierung [wohl durch den Empfänger]: „24/3 1866“).

³⁰ „Die Violoncell-Sonate wird Ihnen seinerzeit von Oldenburg zugekommen sein, und ich also wohl beide Werke bald anschauen können.“ (Brahms an Simrock, April 1866; *Briefwechsel IX*, S. 50)

³¹ *Hofmann, Zeittafel*, S. 72.

³² *Briefwechsel IX*, S. 50 f.

„8–10 Tage[n]“ an.³³ In der ersten Junihälfte 1866 war die Erstauflage der Sonate wohl gedruckt, doch wurde die Auslieferung nun durch den Preußisch-Österreichischen Krieg (9. Juni bis 26. Juli 1866) verhindert, so dass auch Brahms weiter auf seine Freixemplare warten musste. Am 18. Juni fragte der Komponist aus Zürich noch einmal nach,³⁴ worauf der Verleger am 20. Juni antwortete, er werde die *Cellosonate* schicken, „sobald Sendungen nach der Schweiz ausgeführt werden können“.³⁵ Erst nach Ende des Krieges, frühestens Ende Juli, dürfte Brahms also seine „üblichen 6 Exemplare“³⁶ des Werkes erhalten haben, von denen eines noch heute in seinem Nachlass vorhanden ist.³⁷ Spätestens Anfang August 1866 gelangte die Sonate auch in den Handel. Zwar erschien die früheste nachgewiesene Verlagsanzeige erst Ende November in den *Signalen für die musikalische Welt*,³⁸ doch bereits am 9. August 1866 wurde die *e-Moll-Cellosonate* in einer redaktionellen Anzeige der *Signale* unter den „Novitäten der letzten Woche“ erwähnt.³⁹ Ebenfalls noch vor der ersten Verlagsanzeige war Anfang Oktober in der *Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung* eine kurze Besprechung innerhalb einer „Uebersicht neu erschienener Musikwerke“ zu lesen.⁴⁰

Acht Jahre nach Erscheinen der *Violoncellosonate op. 38* fiel Brahms auf, dass dieses Werk wie auch das *Horntrio Es-Dur op. 40* entgegen sonstiger Gewohnheit noch nicht in vierhändiger Klavierbearbeitung erschienen war, und so schrieb er am 25. November 1874 an Fritz Simrock: „Falls Sie diese noch nicht 4 händig haben, würde ich Sie [sic!] ganz gern selbst setzen.“⁴¹ Dass Simrock auf dieses Angebot nicht einging, ist wohl nur damit zu erklären, dass sein Lektor Robert Keller bereits mit der Bearbeitung jener Stücke befasst war. Spätestens im Juni 1875 erfuhr Brahms von Kellers Beschäftigung mit dem *Horntrio* und schrieb darauf an Simrock, es sei ihm recht, „daß Herr Keller sich an op. 40 amüsiert.“⁴² Schon zuvor dürfte Keller sein Arrangement der *Cellosonate* fertiggestellt haben, denn beide Bearbeitungen kamen noch im Sommer 1875 kurz nacheinander heraus.⁴³

Die *Violoncellosonate op. 38* ist „Herrn Dr. Josef Gänsbacher freundschaftlich gewidmet“. Der in Wien geborene Gänsbacher (1829–1911), Sohn des Komponisten und Wiener Domkapellmeisters Johann Baptist Gänsbacher, hatte eine umfassende musikalisch-praktische Ausbildung erhalten (Gesang, Cello, Klavier) und übte neben seiner ausgiebigen Lehr- und Konzerttätigkeit zunächst einen juristischen Brotberuf aus, bevor er sich 1868 ganz der Musik widmen und später als Professor am Konservatorium einer der angesehensten Gesangslehrer Wiens werden sollte.⁴⁴ Nach Kalbeck lernte Brahms Gänsbacher schon während seines ersten Wien-Aufenthalts im Winter 1862/63 kennen und verdankte ihm seine Wahl zum Chormeister der Wiener Singakademie im Mai 1863.⁴⁵ Zudem vermittelte Gänsbacher den Verkauf mehrerer Schubert-Autographe aus Wiener Privatbesitz an Brahms, darunter desjenigen des Liedes *Der Wanderer* (D 489). Mit Bezug auf diesen Manuskriptkauf teilt Kalbeck mit, die Widmung der *I. Cello-*

sonate sei auch ein „Dank für ehrliche Maklerdienste“ gewesen, was ein Brief von Brahms an Gänsbacher von September 1865 tatsächlich nahelegt. In diesem Schreiben bestätigte Brahms dankend den Erhalt des *Wanderer*-Autographs, teilte dann mit, es werde „zum Winter ein Haufen neuer Sachen“ erscheinen (genannt werden das *Streichsextett op. 36* und die *Paganini-Variationen op. 35*), und kündigte dem Freund schließlich die Widmung der *Cellosonate op. 38* an: „Erschrick auch nicht u. nimm nicht übel wenn ich deinen Namen auf die Violoncell-Sonate setze die ich nächstens verschicke.“⁴⁶ Die unmittelbare Aufeinanderfolge des Dankes und der Widmungskündigung deutet darauf hin, dass letztere tatsächlich eine Art Gegengabe für Gänsbachers „Maklerdienste“ darstellte. In der (nur spärlich und einseitig) erhaltenen Korrespondenz zwischen Brahms und Gänsbacher wird die *I. Cellosonate* noch dreimal erwähnt: Anfang Oktober 1865 schrieb Brahms, neben dem *Streichsextett op. 36* und dem *Horntrio op. 40* stehe den Wiener Quartettvereinigungen Hellmesberger und Laub auch die *Violoncellosonate op. 38* für Novitätenaufführungen zur Verfügung.⁴⁷ Im März 1866 antwortete Brahms offenbar auf Gänsbachers Nachfrage: „Die Sonate könnte freilich längst da sein, fertig gedruckt war sie schon Weihnacht. Ich habe mich indeß so lange nicht um Simrock gekümmert, daß ich glaubte, die Sachen wären längst in aller Herrn Länder u. könnten nur mich nicht finden. Ich werde einmal schreiben, vielleicht

³³ *Simrock-Brahms Briefe*, S. 42.

³⁴ *Briefwechsel IX*, S. 52.

³⁵ *Simrock-Brahms Briefe*, S. 43.

³⁶ So in einem Brief an Simrock vom 28. Dezember 1865 über das *Streichsextett op. 36* (*Briefwechsel IX*, S. 49). Dass Brahms in dieser Zeit gewöhnlich sechs Freixemplare seiner Neuerscheinungen erhielt, ist auch den Briefen an Simrock vom 8. November 1860, 1. Januar 1861 und 21. April 1862 (*Briefwechsel IX*, S. 29, 31, 37) zu entnehmen.

³⁷ *A-Wgm*, Nachlass Brahms; siehe Beschreibungen der Quellen E_{II} und E-St_{II}, S. 124.

³⁸ *Signale*, Jg. 24, Nr. 50 (30. November 1866), S. 888: Anzeige des bei Simrock „soeben“ herausgekommenen *Horntrios op. 40* sowie der „früher“ erschienenen Brahms'schen Opera 16, 18, 25, 26, 36 und „Op. 38. Sonate (in G [sic!]) für Pianoforte u. Violoncello. 1 Thlr. 18 Sgr.“

³⁹ *Signale*, Jg. 24, Nr. 38 (9. August 1866), S. 638.

⁴⁰ *AmZ*, Jg. 1, Nr. 40 (3. Oktober 1866), S. 323.

⁴¹ *Briefwechsel IX*, S. 188.

⁴² *Briefwechsel IX*, S. 195.

⁴³ Plattennummern 7692 (*op. 38*) und 7700 (*op. 40*); siehe *BraWV*, S. 138, 147.

⁴⁴ Personenartikel in: *MGG1; MGG2P; Oesterreichisches Musiklexikon*, hrsg. von Rudolf Flotzinger, Bd. 2, Wien 2003, S. 538.

⁴⁵ *Kalbeck III/1*, S. 13, 72–77.

⁴⁶ *A-Wgm*, Briefe, Brahms an Gänsbacher 5; mit Datierung (wohl durch den Empfänger): „Ende Sept. 1865“; Faksimile-Abbildung des betreffenden Briefausschnitts in: *Ulrichs*, nach S. 12. Brahms' Ankündigung, die *Violoncellosonate* „nächstens“ zu „verschie[n]“, kann sich nur auf die geplante Absendung der Stichvorlage an Breitkopf & Härtel bezogen haben, die jedoch letztlich unterblieb (siehe oben).

⁴⁷ *A-Wgm*, Briefe, Brahms an Gänsbacher 6; mit Datierung durch den Empfänger: „erhalten 8. Okt. 1865“; gekürzt in: *Kalbeck III/1*, S. 199.

fehlt's wo.“⁴⁸ Nachdem Brahms endlich seine Exemplare erhalten hatte, fragte er im August 1866 seinerseits nach: „Hast du denn die Sonate nachträglich bekommen?“⁴⁹ Diese Frage lässt darauf schließen, dass nicht Brahms selbst ein Exemplar an den Widmungsträger sandt, sondern den Verleger hiermit beauftragt hatte. In Gänsbachers Musikaliennachlass ist heute kein Exemplar des Erstdrucks mehr vorhanden, jedoch immerhin eine spätere, auf 1892–1895 zu datierende Ausgabe.⁵⁰

Frühe Aufführungen und Rezeption

Schon im Juli 1865 hatte Brahms, wie oben erwähnt, eine Probe der *Violoncellosone op. 38* in Mannheim geplant, deren Zustandekommen jedoch nicht zu belegen ist. Die erste bekannte Aufführung des Werkes fand am 3. Mai 1866 in privatem Kreis durch Theodor Billroth (Klavier) und Ferdinand Thieriot (Cello) in Zürich statt. In einem Brief an Brahms vom 4. Mai berichtete Billroth, „teils Künstler, teils Dilettanten“ hätten bei ihm gestern das *Streichsextett op. 36* gespielt, und fuhr fort: „Ich spielte auch mit Thieriot Ihre neue Cellosone, die auch ein kleines Juwel ist, sowohl was die Erfindungen als was den sicheren und doch so zierlichen Bau in allen Einzelheiten betrifft.“⁵¹ Da die *Cellosone* zu diesem Zeitpunkt noch nicht erschienen war, ist fraglich, aus welchen Noten hier gespielt wurde. Am wahrscheinlichsten ist wohl die Annahme, dass Brahms im Januar 1866 von Simrock zwei Vorabzüge von Partitur und Stimme erhalten und nur je einen für die Korrektur an den Verlag zurückgesandt, den jeweils anderen dagegen als vorläufiges Handexemplar aufbewahrt hatte. Als sich Brahms etwa vom 19. April 1866 an für einige Tage in Zürich aufhielt und dort in Billroths musikalischem Kreis verkehrte,⁵² könnte er dem Freund und enthusiastischen Verehrer seiner Musik jene zusätzlichen Vorabzüge von Partitur und Stimme überlassen haben, aus denen bei der Privataufführung am 3. Mai musiziert werden konnte. Die früheste öffentliche Darbietung der *I. Cellosone* ist für den 12. Februar 1867 in Basel nachgewiesen;⁵³ weitere Aufführungen innerhalb der ersten Jahre fanden am 8. März 1867⁵⁴ und am 1. März 1868⁵⁵ in Leipzig, in der zweiten Hälfte der Saison 1868/69 in Aachen⁵⁶ und am 14. Januar 1871 wiederum in Leipzig⁵⁷ statt. Bis zum Todesjahr von Brahms sind Aufführungen in nahezu allen großen Städten Mitteleuropas zu belegen, darüber hinaus auch in Boston (1876), Baltimore (1881) und St. Petersburg (1883).

Erstauulich spät erklang das Werk zum ersten Mal öffentlich in Wien. Die früheste nachgewiesene Aufführung fand zu Beginn des Jahres 1874 in einer Trio-Soirée des Wiener Pianisten Anton Door statt.⁵⁸ Dass der Konzertgeber gemeinsam mit dem Cellisten David Popper tatsächlich die Wiener Erstaufführung der *e-Moll-Cellosone* spielte, geht aus zwei Konzertbesprechungen hervor: In der *Allgemeinen Deutschen Musik-Zeitung* hieß es am 17. April 1874, Door habe „die hochinteressante Brahms'sche Cellosone (E-moll) mit dem reizenden Menuett in erster Aufführung“ gebracht; die *Signale* hatten bereits im März berichtet:

„Diese Sonate war bisher nicht bekannt in Wien und überraschte um so mehr durch ihren edlen Gehalt, durch den stimmungsvollen ersten Satz, durch das reizende Menuett, das wiederholt wurde, und durch das wogende Finale, das jedoch gegen die vorderen Sätze etwas abfällt. Die Herren Popper und Door trugen die Ehre wiederholten Hervorrufs auf den anwesenden Componisten über.“⁵⁹

Diese zeitgenössischen Rezensionen bestätigen im wesentlichen Anton Doors eigene, 1903 publizierte Erinnerungen an die Vorbereitung seiner Aufführungen u. a. dieses Werkes in der Saison 1873/74:

„Ich bat Brahms schriftlich um die Freundlichkeit, mindestens einer Probe beizuwohnen, um uns wegen der Tempi und der Auffassung seine Direktive zu geben. Er sagte bereitwilligst zu, kam aber nicht bloss zu einer, sondern zu allen Proben und entwickelte dabei einen solchen Feuereifer, dass ich ihn gar nicht wiedererkannte. Manches, wie z. B. die Cellosone, deren Existenz er ganz vergessen zu haben schien, wirkte auf ihn wie eine Novität. Er äusserte auch wiederholt, dass, wenn sie durch mich nicht aus dem Staub der Archive gezogen worden wäre, sie weiter gemodert hätte, und er freute sich über ihren ungeahnten Erfolg.“⁶⁰

Nach Kalbeck soll es dagegen Robert Hausmann gewesen sein, der die Sonate mit einer Wiener Aufführung am 7. März 1885 (mit Marie Baumayer) „recht eigentlich erst zu den verdienten Ehren [brachte], die ihr alle früher in Wien konzertierenden Virtuosen schuldig blieben, wenn sie sich überhaupt mit dem als undankbar verschrienen tiefgründigen Jugendwerke des Meisters be-

⁴⁸ *A-Wgm*, Briefe, Brahms an Gänsbacher 7; mit Datierung (wohl durch den Empfänger): „24/3 1866“.

⁴⁹ *A-Wgm*, Briefe, Brahms an Gänsbacher 8; mit Datierung (wohl durch den Empfänger): „20. Aug. 1866“.

⁵⁰ *A-Imf*, Signatur: A-Ik 8936; siehe Beschreibungen der Quellen E₃Gän und E-St₃Gän, S. 125.

⁵¹ *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 180 f.

⁵² Siehe Billroths Brief an Wilhelm Lübke vom 22. April 1866 (*Billroth Briefe*, S. 57 f.).

⁵³ „Zweite Triosoire der Herren v. Bülow, Abel u. Kahnt“, es spielten Moritz Kahnt (Cello) und Hans von Bülow (Klavier); *Signale*, Jg. 25, Nr. 14 (22. Februar 1867), S. 224.

⁵⁴ „Musikalische Abendunterhaltung des Conservatoriums für Musik“, Emil Hegar (Cello) und Carl Reinecke; *Signale*, Jg. 25, Nr. 18 (15. März 1867), S. 295.

⁵⁵ Neunte musikalische Matinée des Leipziger Zweigvereins des Allgemeinen Deutschen Musikvereins im Blüthner-Saal, Ferdinand Thieriot (Cello) und Fritz Stade; *NZfM*, Bd. 64, Nr. 11 (6. März 1868), S. 90.

⁵⁶ Innerhalb der „Kammermusik-Soiréen der Herren Breunung und Gebrüder Wenigmann“; *Signale*, Jg. 27, Nr. 41 (24. Juni 1869), S. 645.

⁵⁷ „Soirée für Kammermusik im Saale des Gewandhauses“, Emil Hegar (Cello) und Carl Reinecke; *Signale*, Jg. 29, Nr. 4 (16. Januar 1871), S. 52. Das *BraWV* (S. 137) nennt diese (mindestens) fünfte öffentliche Darbietung als „erste Aufführung“.

⁵⁸ *NZfM*, Bd. 70, Nr. 11 (13. März 1874), S. 109.

⁵⁹ *AMz*, Jg. 1, Nr. 3 (17. April 1874), S. 30; *Signale*, Jg. 32, Nr. 16 (März 1874), S. 243. Auch Eduard Hanslick lernte die Sonate erst durch diese Aufführung kennen und lobte sie als „Meisterwerk“, dem allenfalls ein Andante fehle, „welches die volle Schönheit des Violoncells in getragenem Gesang zum Ausdruck brächte.“ (Eduard Hanslick: *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870–1885. Kritiken*, Berlin 1886, S. 115 f.)

⁶⁰ Anton Door: *Persönliche Erinnerungen an Brahms*, in: *Die Musik*, Jg. 2 (1903), 3. Quartalsband, Heft 15, S. 216–221, hier S. 217.

faßten“.⁶¹ Aus den zwar anerkennenden, jedoch nicht überschwenglichen Rezensionen ist eine besondere Wirkung dieses Konzerts allerdings nicht zu belegen.⁶²

Die frühe Rezeption der *Violoncellosone op. 38* zeigt kein einheitliches Bild. Auf der einen Seite stehen jene Kritiker, die die „Kunst der thematischen Arbeit“ bewunderten, wie Selmar Bagge in seiner ausführlichen Rezension der Erstausgabe,⁶³ auf der anderen jene, denen „die gar zu düstere Färbung“ missfiel⁶⁴ oder denen die Komposition nicht brillant genug war.⁶⁵ Während wiederum ein anderer sehr allgemein von „schöner Erfindung u. klarer Structur“ sprach,⁶⁶ lobte Bagge die „Mannigfaltigkeit der periodischen Gestaltung“.⁶⁷ Seine Bemerkung zum Schlusssatz „Das Finale ist ein contrapunktisches Meisterstück, nämlich eine Fuge mit 3 Subjekten“⁶⁸ kehrt in einer Bremer Rezension von 1887 fast wortgetreu wieder⁶⁹ – Zeichen einer offenkundigen Kontinuität der Wahrnehmung. Der Bremer Rezensent nannte die Sonate eine „ernst stilisierte Tonschöpfung“, was gleichfalls einen durchgängigen Tenor bezeichnet, denn der Kritiker einer Leipziger Aufführung aus dem Jahre 1885 sprach von dem Werk als einer „der Gattung der Reflexionsmusik angehörenden, geistreichen Sonate“.⁷⁰ Man empfand die Sonate nicht als eingängig, und die Prophezeiung in der *Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom 3. Oktober 1866, das Werk werde „weit leichteren Eingang [...] finden“ als das *Sextett op. 36*,⁷¹ erfüllte sich vorerst nicht. Von einer Aufführung in Graz 1878 heißt es: „man konnte sich in die Eigenart des ersten und letzten Satzes nicht recht einfinden, desto mehr aber in die des zweiten (Menuett), der allgemein ansprach“.⁷² Der Kritiker der bereits erwähnten Münchener Aufführung von 1875 beanstandete bei

grundsätzlichem Wohlwollen, dass das Violoncello „zu sehr duettierend statt dominierend“ geführt sei und „in der tiefen Cellolage nicht günstig“ klinge,⁷³ womit er ein Problem berührte, das durch entsprechend klangersensible Ausführung lösbar ist.

Zur frühen Rezeption der *Violoncellosone e-Moll* gehört auch ein Titelblattentwurf Max Klingers, der auf Anregung Fritz Simrocks wohl im Februar/März 1885 entstand.⁷⁴ Nachdem Brahms unter anderem diesen Entwurf zur Ansicht erhalten hatte, äußerte er sich am 9. März 1885 allgemein anerkennend gegenüber Simrock⁷⁵ und lobte noch in späteren Jahren insbesondere das Blatt zur *1. Cellosonate* mehrfach in Briefen an Simrock⁷⁶ und Klinger.⁷⁷ Der letztlich nicht ausgeführte Entwurf gelangte nach Mai 1892 endgültig in den Besitz von Brahms⁷⁸ und befindet sich heute im Brahms-Archiv der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg.⁷⁹

Violoncellosone Nr. 2 F-Dur opus 99

Entstehung

Zur Vorgeschichte der *Violoncellosone Nr. 2 F-Dur op. 99* existieren in der Brahms-Literatur mehrere, zum Teil kontrovers diskutierte Vermutungen. Max Kalbeck bezeichnete es 1914 als „keineswegs undenkbar“, dass der zweite Satz (*Adagio affettuoso*) auf den ursprünglich für die *1. Cellosonate op. 38* komponierten, jedoch vor der Publikation aus dem Werk ausgeschiedenen langsamen Satz zurückgegangen sein könnte und dass der präexistente Satz als Ausgangspunkt der neuen Cellosonate gedient haben mag.⁸⁰ Diese Vermutung wurde in den folgenden Jahrzehnten immer wieder aufgegriffen,⁸¹ ab

⁶¹ Kalbeck IV/1, S. 32.

⁶² *Signale*, Jg. 43, Nr. 24 (März 1885), S. 373; *NZfM*, Bd. 81, Nr. 41 (9. Oktober 1885), S. 413.

⁶³ *AmZ*, Jg. 2, Nr. 1 (2. Januar 1867), S. 4–6, hier S. 4.

⁶⁴ *NZfM*, Bd. 67, Nr. 4 (20. Januar 1871), S. 32 (.....t. [= Johannes Schucht?]); Besprechung der Leipziger Aufführung vom 14. Januar 1871.

⁶⁵ Ebenda, Bd. 76, Nr. 14 (26. März 1880), S. 147 (–i–); Besprechung einer Aufführung durch Julius Klengel (Cello) und Carl Muck am 14. März 1880 in Leipzig.

⁶⁶ *AmZ*, Jg. 10, Nr. 52 (29. Dezember 1875), Sp. 822 (Friedrich von Stetter); Besprechung einer Aufführung durch David Popper (Cello) und Sophie Menter am 6. November 1875 in München.

⁶⁷ Ebenda, Jg. 2, Nr. 1 (2. Januar 1867), S. 5.

⁶⁸ Ebenda, S. 6.

⁶⁹ *NZfM*, Jg. 54, Nr. 31 (3. August 1887), S. 357 (Dr. Vopel; gezeichnet auf S. 366); Besprechung einer Aufführung durch Wilhelm Kufferath (Cello) und David Bromberger am 8. Februar 1887 in Bremen.

⁷⁰ Ebenda, Jg. 52, Nr. 48 (27. November 1885), S. 484 (P. S.); Besprechung einer Aufführung durch Julius Klengel (Cello) und Willy Rehberg am 21. November 1885 in Leipzig.

⁷¹ *AmZ*, Jg. 1, Nr. 40 (3. Oktober 1866), S. 323; ungezeichnete Kurzbesprechung der Erstausgabe.

⁷² *NZfM*, Bd. 74, Nr. 6 (1. Febr. 1878), S. 57 (Wilh. Kienzl); Besprechung einer Aufführung durch A. Torgler (Cello) und Fr. Stadler in Graz.

⁷³ *AmZ*, Jg. 10, Nr. 52 (29. Dezember 1875), Sp. 822; vgl. oben, Anm. 66.

⁷⁴ Siehe hierzu Kersten, Klinger, Hauptband, S. 55–57; Jan Brachmann: *Ins Ungewisse hinauf... Johannes Brahms und Max Klinger im Zwiespalt von Kunst und Kommunikation*, Kassel u. a. 1999 (= *Musiksoziologie*, Bd. 6), S. 36–38.

⁷⁵ „Kl.[inger] aber grüßen Sie doch schön von mir und sagen ihm, wie ich entzückt bin, daß mein Komponieren solche Früchte trägt!“ (*Briefwechsel XI*, S. 91)

⁷⁶ 4. Juni 1889 und 22. Mai 1892 (*Briefwechsel XI*, S. 218 f.; *Briefwechsel XII*, S. 68). In seiner Anmerkung zum ersten der beiden Briefe ordnete Max Kalbeck den Entwurf irrtümlich der *Violoncellosone Nr. 2 F-Dur op. 99* zu (siehe auch Kalbeck IV/1, S. 34), was in der Literatur verschiedentlich aufgegriffen wurde (siehe etwa *Brahms-Phantasien. Johannes Brahms – Bildwelt, Musik, Leben*. Katalog zur Ausstellung der Kunsthalle zu Kiel der Christian-Albrechts-Universität, hrsg. von Jens Christian Jensen, Kiel [1983], S. 35; *Ulrichs*, S. 63–65).

⁷⁷ März 1886 und 29. Dezember 1893 (*Johannes Brahms an Max Klinger*, Leipzig 1924, S. 5 und 7).

⁷⁸ Im bereits erwähnten Brief an Simrock vom 22. Mai 1892 äußerte Brahms ausdrücklich den Wunsch, u. a. dieses Blatt zu besitzen, und sei es als Fotografie (*Briefwechsel XII*, S. 68). Am 24. Mai antwortete Simrock, Klinger habe die Skizzen damals zurückerhalten, werde sie ihm aber gewiss überlassen, wenn er von seinem Interesse erfahre (*Simrock-Brahms Briefe*, S. 226).

⁷⁹ *D-Hs*, Brahms-Archiv, Signatur: BRA:Db2. Abb. in: Kersten, Klinger, Bildband, S. 31; Otto Biba, Renate und Kurt Hofmann, Jürgen Neubacher und Mitarbeiter: „... in meinen Tönen spreche ich.“ *Für Johannes Brahms 1833–1897*, Katalog zur Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1997, S. 306.

⁸⁰ Kalbeck IV/1, S. 33; zum ursprünglich vorhandenen langsamen Satz siehe Einleitung zur *1. Cellosonate op. 38*, S. XIII.

⁸¹ Siehe beispielsweise Ehrmann, S. 192, 378; Walter und Paula Rehberg: *Johannes Brahms. Sein Leben und Werk*, Zürich 1947, S. 437; Heinz Becker: *Brahms*, Stuttgart 1993 (*The New Grove. Die großen Komponisten*), S. 121.

Ende der 1980er Jahre jedoch verschiedentlich in Zweifel gezogen.⁸² Daraufhin unternahm Mitte der 1990er Jahre zwei speziell diesem Problem gewidmete Studien den Versuch, Kalbecks Hypothese mit werkanalytischen und quellenphilologischen Beobachtungen zu stützen.⁸³ Ausgehend hiervon scheinen neuerdings einige Musikforscher der Annahme einer Wiederverwendung des gestrichenen langsamen Satzes wieder zuzuneigen,⁸⁴ doch bleibt festzuhalten, dass die bislang vorgebrachten Argumente keinesfalls hinreichen, um einen solchen Zusammenhang zwischen den beiden Cellosonaten eindeutig zu belegen. Noch mehr ins Reich der Spekulation gehört die jüngst aufgestellte These, eine unmittelbare Anregung für die *F-Dur-Cellosonate* könne von Anton Bruckners 1885 uraufgeführtem *F-Dur-Streichquintett* ausgegangen sein.⁸⁵

Durchaus plausibel erscheint dagegen die Möglichkeit einer persönlichen Anregung durch den Cellisten Robert Hausmann, auf die ebenfalls Max Kalbeck aufmerksam machte.⁸⁶ Zum einen sind noch andere Fälle bekannt, in denen sich Brahms von ausgezeichneten Spielern zu Kompositionen für ihr Instrument anregen ließ; die späte Klarinetten-Kammermusik beispielsweise entstand nach dem Eindruck des Spiels von Richard Mühlfeld.⁸⁷ Zum anderen liegen im Fall der 2. *Cellosonate* tatsächlich Hinweise auf eine Anregung durch Hausmann vor. Der 1852 geborene Cellist studierte ab 1869 an der Berliner Musikhochschule, unterrichtete dort von 1876 an selbst und wurde 1879 Mitglied des Joachim-Quartetts.⁸⁸ Bereits 1872 fand eine erste Begegnung mit Brahms statt,⁸⁹ doch scheinen sich nähere persönliche und künstlerische Beziehungen erst elf Jahre später entwickelt zu haben. Am 5. September 1883 spielte Brahms anlässlich einer Hausmusik bei Rudolf von Beckerath in Wiesbaden seine *Cellosonate Nr. 1 op. 38* wohl erstmals mit Hausmann,⁹⁰ der bei dieser Gelegenheit sein Exemplar des Werkes vom Komponisten signieren ließ.⁹¹ Laut Kalbeck besuchte Hausmann Brahms im Sommer 1884 in Müzzuschlag und bat ihn, „er möge doch sein von den Komponisten im allgemeinen so wenig beachtetes Instrument mit einer Gabe bedenken und, wenn kein Konzert, so doch wenigstens ein Seitenstück zu der herrlichen e-moll-Sonate schaffen“, was ihm von Brahms „halb und halb versprochen“ worden sei.⁹² Indirekt bestätigt wird diese Darstellung durch das im Herbst 1884 im Freundeskreis umlaufende Gerücht, Brahms schreibe ein Cellokonzert,⁹³ dessen Quelle nur eine entsprechende Andeutung Hausmanns gewesen sein kann. Am 7. März 1885 fand in Wien eine Aufführung der *e-Moll-Sonate* durch Hausmann und Marie Baumayer statt,⁹⁴ die nach Kalbeck „den Meister an sein gegebenes Wort“ erinnert habe.⁹⁵ Doch musizierte auch der Komponist selbst seine 1. *Cellosonate* in den Jahren 1884–1886 noch mehrfach mit Hausmann,⁹⁶ so dass der Eindruck von dessen Cellospiel, das sich durch „großen Ton“ und „intensive, eindringende musikalische Empfindung“ ausgezeichnet haben soll,⁹⁷ ohnedies nicht verblasste. Tatsächlich mag Brahms seine 2. *Cellosonate* also auf Anregung Hausmanns geschrieben haben, mit dem er das Stück denn auch zum ersten Mal spielte.⁹⁸

Wann Brahms mit der Komposition der *Cellosonate F-Dur* begann, ist unbekannt. Abgeschlossen wurde das Werk jedoch nachweislich im Sommer 1886 während des Schweizer Aufenthalts in Hofstetten bei Thun, der vom 27. Mai bis zum 5. Oktober dauerte.⁹⁹ In Brahms' Taschenkalender von 1886 ist die „V=Cellosonate Fdur“ gemeinsam mit einer Reihe weiterer Werke unter August eingetragen,¹⁰⁰ die erhaltene autographe Partitur weist die Schlussdatierung „Thun, im Sommer 86.“ auf.¹⁰¹ Zumindest die Partiturreinschrift des Kopfsatzes muss Brahms allerdings bis zum 8. August 1886 fertiggestellt haben, denn an diesem Tag schickte er die jeweils ersten Sätze der *Cellosonate F-Dur op. 99*, der *Violinsonaten A-Dur op. 100* und *d-Moll op. 108* sowie des *Klaviertrios c-Moll op. 101* an Theodor Billroth und schrieb dazu: „ich weiß nichts anderes, als Dir einiges von meinem Schreibtisch zu schicken. Ein paar ‚erste Kapitel‘ – die

⁸² Ivor Keys: *Johannes Brahms*, London 1989, S. 220; Bozarth, *Paths*, S. 188 f.; Christian Martin Schmidt: *Reclams Musikführer Johannes Brahms*, Stuttgart 1994, S. 151.

⁸³ Notley, *Cello Sonata* (es handelt sich um eine überarbeitete Fassung von: Notley, *Chamber Music*, Kapitel 5, S. 138–172, mit Anhang B, S. 268–270); Ulrichs.

⁸⁴ David Brodbeck: *Medium and Meaning: New Aspects of the Chamber Music*, in: *The Cambridge Companion to Brahms*, hrsg. von Michael Musgrave, Cambridge 1999, S. 98–132, hier S. 295, Anmerkung 3; Laurence Wallach: *Sonata No. 1 for Piano and Cello in E Minor. Opus 38*, in: *The Complete Brahms. A Guide to the Musical Works of Johannes Brahms*, hrsg. von Leon Botstein, New York 1999, S. 90–93, hier S. 91. Gegen Notley und Ulrichs argumentiert jedoch Christiane Wiesenfeldt: *Zwischen Beethoven und Brahms. Die Violoncello-Sonate im 19. Jahrhundert*, Kassel u. a. 2006, S. 209–214.

⁸⁵ Margaret Notley: *Lateness and Brahms. Music and Culture in the Twilight of Viennese Liberalism*, New York 2007, S. 190–195 (vgl. bereits Notley, *Chamber Music*, S. 28–36, 140 f., 208 f.).

⁸⁶ Kalbeck IV/1, S. 31–33.

⁸⁷ Siehe Einleitung zu den *Klarinettensonaten op. 120* im vorliegenden Band, S. XXV ff.

⁸⁸ Hausmann, S. 22 f.

⁸⁹ Ebenda, S. 23.

⁹⁰ Stephenson, *Beckerath 2000*, S. 46 f.

⁹¹ Das noch vorhandene Partiturrexemplar enthält am Fuß der letzten Notenseite die von Brahms stammende Bleistifteintragung: „am 5^½ September / in herzlichster Dankbarkeit. J. Br.“; siehe Beschreibung der Quelle E₁Hau, S. 124 f.

⁹² Kalbeck IV/1, S. 33.

⁹³ „Ist es wahr, daß Sie ein Cellokonzert schreiben“, fragte Elisabeth von Herzogenberg den Komponisten in einem Brief vom 4. Dezember 1884 (*Briefwechsel II*, S. 43).

⁹⁴ Siehe Einleitung zu *op. 38*, S. XVI f.

⁹⁵ Kalbeck IV/1, S. 33.

⁹⁶ Am 16. September 1884 (*Fellinger, Klänge 1997*, S. 26; dass *op. 38* gespielt wurde, wird nicht ausdrücklich vermerkt, ist aber anzunehmen); in den Tagen vor dem Konzert am 7. März 1885 (ebenda, S. 27); am 22. und 24. April 1886 (ebenda, S. 50). Alle diese Aufführungen fanden im Hause Fellinger statt, in dem Hausmann während seiner Aufenthalte in Wien stets wohnte (siehe ebenda, S. 26 f.).

⁹⁷ Kalbeck IV/1, S. 32.

⁹⁸ Siehe unten im Abschnitt „Frühe Proben und Aufführungen“.

⁹⁹ Hofmann, *Zeittafel*, S. 196.

¹⁰⁰ Fromme's *Wiener Taschen-Kalender für das Jahr 1886*, Exemplar aus dem Besitz von Brahms, A-Wst, Signatur: Ia 79559. Angeführt sind außerdem die Lieder *op. 105 Nr. 1, 2* und *5* sowie *op. 107 Nr. 1*, der Chor *op. 104 Nr. 5*, die *Violinsonaten op. 100* und *op. 108* sowie das *Klaviertrio op. 101*.

¹⁰¹ Siehe Beschreibung der Quelle A, S. 129 f.

ich – so zu meiner Aufmunterung – ins Reine schrieb! Möglicherweise ist es Dir eine kleine Zerstreuung. [...] NB. Möchtest Du mir durch eine Karte sagen, daß meine Rolle angekommen ist!¹⁰² Billroth gab Brahms am 11. August tatsächlich nur eine kurze Eingangsbestätigung¹⁰³ und schrieb erst am 18. August ausführlich über die vier Kopfsätze, äußerte sich jedoch über diejenigen der *Cellosonate* und der *Violinsonate op. 108* nur knapp.¹⁰⁴

Unmittelbar nach der Sendung an Billroth vom 8. August 1886 dürfte Brahms die übrigen Sätze der vier Werke ins Reine geschrieben haben, sofern diese Reinschriften nicht ebenfalls bereits existierten. Hierfür könnte sprechen, dass der Komponist zu dieser Zeit schon an Abschriften seiner neuen Werke dachte, wie aus einer Karte an seinen Kopisten William Kupfer vom selben Tag zu ersehen ist: „Lieber Hr. Kupfer. Möchten Sie mir gefälligst nach ‚Thun in der Schweiz‘ sagen, wann Sie in Wien sein werden u. Zeit zum Schreiben haben. Einstweilen fröhliche Sommerreisen mit Strauß wünschend Ihr J. Brahms.“¹⁰⁵ Hintergrund dieser Anfrage war der Umstand, dass Kupfer nicht nur als Kopist, sondern hauptsächlich als Cellist tätig war und als solcher unter anderem in der von Eduard Strauß geleiteten Kapelle mitspielte, die immer wieder längere Konzertreisen unternahm.¹⁰⁶ In seiner (nicht erhaltenen) Antwort muss Kupfer mitgeteilt haben, dass er nur noch bis zum 15. September zur Verfügung stehe, worauf Brahms umgehend, am 13. August 1886, an Billroth schrieb:

„Die Umstände des Einpackens und Schickens meiner Sachen mußte ich Dir ja jedenfalls zumuten. Deshalb darf ich mich wohl entschließen, Dich, wie folgt, zu bitten: Ich hätte gern möglichst viel von den Sachen kopiert. Mein Abschreiber, W. Kupfer, IV., Alleegasse 26, II. Stock, Tür 16, bleibt aber nur bis zum 15. September in Wien. Möchtest Du ihn durch eine Karte zu Dir bestellen und ihm (entweder alles oder) einstweilen ganz nach Belieben eines oder das andere geben, am liebsten die A-Dur- [*op. 100*] oder die Cellosonate [*op. 99*]. Im Fall Du nach St. Gilgen abfährst, bitte ich, ihm alles zu geben; er möchte soviel wie möglich kopieren, nur kopieren, keine Stimmen ausschreiben! Wenn er dann (mit der Straußkapelle) abreist, soll er mir alles hierher senden, rekommandiert. Verzeih tausendmal oder noch mehr, daß Dir so zu Deinen Geschäften noch andere kommen, aber man überlegt eben nie zu rechter Zeit und nie richtig.“¹⁰⁷

Billroth erfüllte diese Bitte, was er Brahms in seinem bereits genannten Brief vom 18. August mitteilte: „Kupfer ist für morgen zitiert; ich werde ihm alles übergeben.“¹⁰⁸

Vom 19. August 1886 an befanden sich also die ersten Sätze der vier Kammermusikwerke *op. 99, 100, 101* und *108* bei William Kupfer, der umgehend mit der Abschrift begonnen haben dürfte. Es ist anzunehmen, dass die vier Wochen bis zu seiner Abreise ausreichten, um diese Arbeit abzuschließen, so dass Brahms vermutlich Mitte September seine Manuskripte samt Abschriften zurück erhielt. Handelte es sich hierbei (wünschgemäß) vorerst nur um Partiturabschriften der vier Kopfsätze, so ließ Brahms seinen Kopisten zumindest im Fall der *Cello-*

sonate zu einem späteren, nicht genau bestimmbareren Zeitpunkt auch die übrigen Sätze noch abschreiben und beauftragte ihn zusätzlich mit einer vollständigen Abschrift der Cellostimme:

„Lieber Hr. K. Mit diesem sende ich eine Rolle ab u. bitte mir sogleich durch eine Karte mitzuteilen daß sie angekommen ist! Dann bitte ich Alles zu copiren; von der Sonate die Partitur u. die V=C: Stimme extra. Lassen Sie die Sachen dann bei sich liegen, ich denke bald nach Wien zu kommen. Die V=C. Stimme dürften Sie gern zu Ihrem Plaisir auch copiren – aber sonst versteht es sich doch sehr von selbst daß Sie Niemanden von den Sachen sehen lassen!?! Mit frdl. Gruß Ihr J. Br.“¹⁰⁹

Dieser undatierte Brief wirft zwei Fragen auf, die vorerst nicht mit Sicherheit zu beantworten sind. Zum einen ist unklar, ob er vor oder nach Kupfers Konzertreise geschrieben wurde.¹¹⁰ Brahms' Hinweis auf seine baldige Rückkehr nach Wien (am 5. Oktober 1886) scheint eine spätere Datierung auf Ende September/Anfang Oktober nahelegen, doch wäre auch denkbar, dass er dem Kopisten die übrigen Sätze der *Cellosonate* bereits Ende August oder Anfang September schickte, also wöglichlich noch vor Erhalt der Abschriften der vier Kopfsätze, und zu dieser Zeit eine frühere Rückkehr nach Wien plante. Zum anderen ist dem Schreiben nicht eindeutig zu entnehmen, welchen Inhalt die angekündigte Sendung hatte. Sicher ist immerhin, dass es sich bei der „Sonate“ um die *Cellosonate* handelte. Im Fall der früheren Datierung dürfte Brahms nur die autographen Reinschriften der Sätze 2–4 geschickt haben, da sich diejenige des Kopfsatzes schon bei Kupfer befand. Träfe dagegen die spätere Datierung zu, so müsste Brahms außerdem das Autograph (oder die bereits vorliegende Abschrift) des ersten Satzes als Vorlage für die Stimmenausschrift nochmals beigelegt haben. Kupfers (sämtlich verschollene) Partitur- und Stimmenabschriften der *F-Dur-Cellosonate* sind also nach derzeitiger Kenntnis

¹⁰² Billroth-Brahms Briefwechsel, S. 396.

¹⁰³ Ebenda, S. 397.

¹⁰⁴ Ebenda, S. 400; siehe unten im Abschnitt „Frühe Rezeption“. Ferner schrieb Billroth in diesem Brief über die fünf kleineren Vokalwerke, die Brahms in diesem Sommer komponiert und dem Freund inzwischen ebenfalls zugesandt hatte (siehe oben, Anmerkung 100, sowie Billroth-Brahms Briefwechsel, S. 398).

¹⁰⁵ Postkarte, adressiert „Herrn W. Kupfer / Wien IV. / Heugasse 62. III. Thür 11“, gestempelt „THUN / 8 VIII 86–2“, „ZÜRICH / 8 VIII 86–10“ und „WIEN / 10/8 / 9.F / WIEN“ (A-Wgm, Briefe, Brahms an Kupfer 2).

¹⁰⁶ Biba, Kupfer, S. 42.

¹⁰⁷ Billroth-Brahms Briefwechsel, S. 398. Brahms notierte hier eine andere Anschrift Kupfers als auf seiner Karte vom 8. August (siehe oben, Anmerkung 105); offenbar hatte ihm der Kopist in seiner Antwort die Adressänderung mitgeteilt, die Brahms auch in seinem Taschenkalender (unter Juni 1886) vermerkte: „NB W. Kupfer / IV, Heug. 62. III. 11. / Alleeg. 26 Thür 16“ (Fromme's Wiener Taschen-Kalender für das Jahr 1886, Exemplar aus dem Besitz von Brahms, A-Wst, Signatur: Ia 79559).

¹⁰⁸ Billroth-Brahms Briefwechsel, S. 401.

¹⁰⁹ A-Wgm, Briefe, Brahms an Kupfer 1; auszugsweise zitiert in: Biba, Brahms in Wien, S. 79 f. (Nr. 272).

¹¹⁰ Es war weder festzustellen, wann diese Tournee der Strauß-Kapelle endete, noch zu verifizieren, dass sie tatsächlich stattfand.

nicht genauer als auf den Zeitraum von Ende August bis Anfang Oktober 1886 zu datieren – mit Ausnahme der Abschrift des Kopfsatzes, die wohl zwischen 19. August und 15. September angefertigt wurde. Ob Kupfer von Brahms' Erlaubnis Gebrauch machte, die Cellostimme noch einmal für sich selbst zu kopieren, ist unbekannt, allerdings durchaus wahrscheinlich.

Frühe Proben und Aufführungen

Spätestens nach seiner Rückkehr nach Wien am 5. Oktober 1886 muss Brahms von Kupfer sein Autograph der *F-Dur-Cellosonate* mit der vollständigen Partitur- und Stimmenabschrift zurückerhalten haben.¹¹¹ Um eine erste praktische Erprobung des neuen Werkes in die Wege zu leiten, veranlasste er bereits in den nächsten Tagen eine briefliche Anfrage Richard Fellingings bei Robert Hausmann in Berlin, ob dieser nicht etwa bald in Wien zu konzertieren beabsichtige.¹¹² Hausmann plante zwar erst für November ein Konzert, erklärte sich aber jederzeit zum Kommen bereit, sofern Brahms es wünsche.¹¹³ Tatsächlich hielt er sich daraufhin bereits im Oktober drei Tage in Wien auf, um die neue *Cellosonate* mit dem Komponisten zu spielen und im privaten Kreis erstmals aufzuführen. Nach einer Probe am Vormittag des 20. Oktober in Brahms' Wohnung erklang das Werk am Abend bei Fellingings (gemeinsam mit den weiteren Novitäten *op. 100* und *op. 101*, bei denen Marie Soldat als Geigerin mitwirkte), „in Gegenwart von Hanslick, Dömpke, Billroth und den dazugehörigen Franz- und Oser- und einigen sonstigen Freunden. Brahms war herrlich aufgelegt und alles in Begeisterung.“¹¹⁴ Am folgenden Tag fand eine weitere Aufführung im Haus von Anna Franz statt.¹¹⁵ Vor diesen Privatkonzerten hatte Brahms die nunmehr vollständige *Cellosonate* (vermutlich die Abschrift) noch einmal Theodor Billroth überlassen, der sich in einem Brief vom 17./18. Oktober ausführlicher über das Werk äußerte.¹¹⁶

Bevor Hausmann am 22. Oktober nach Berlin zurückkehrte, vereinbarte Brahms mit ihm, die neue *Cellosonate* am 24. November in Wien gemeinsam zur öffentlichen Uraufführung zu bringen.¹¹⁷ Um das Werk in der Zwischenzeit nochmals studieren zu können, bat der Cellist gegen Ende Oktober in einem (verlorenen) Brief um Zusendung der Noten, worauf ihm Brahms noch im Oktober antwortete:

„Das wird ja ein edler Wettstreit, denn auch ich denke, wie ich üben sollte um Ihnen keine Schande zu machen. Aber Recht haben Sie, das ist die einzige Art, wie wir uns – gegenseitig danken können; ich wenigstens werde es nicht anders versuchen, da ich weiß, wie solcher Versuch Ihrerseits bei mir aufgenommen würde! Indem ich nun ausdrücklich sage: daß Sie es nicht nöthig haben, schicke ich die Sonate! Und wenn ich Sie bitte den Clavierpart zu Frau v. Herzogenberg zu bringen, so ist das mein Schade – denn wo bleibe ich hernach! Wenn die Sonate nicht das Glück hat Fr. v. H. zu gefallen, so kann sie dies durch Stillschweigen auf's Schönste aussprechen!“¹¹⁸

Brahms hatte es demnach vor Hausmanns Abreise versäumt, ihm zur Vorbereitung der Uraufführung zu-

mindest die Cellostimme mitzugeben, und legte nun sogar zusätzlich den Klavierpart bei. Seine verklausulierte Erlaubnis, die Sonate in Berlin mit Elisabeth von Herzogenberg zu spielen, legt die Vermutung nahe, dass Hausmann diese Möglichkeit in seinem Schreiben angedeutet hatte – wohl auf Anregung der Herzogenbergs selbst, die nach Hausmanns Bericht neugierig auf das Werk waren.¹¹⁹ Ohne Zweifel schickte Brahms von Partitur und Stimme die Abschriften nach Berlin, die den derzeit gültigen Notentext enthielten, denn im Zuge der ersten Proben und Aufführungen nahm Brahms gewöhnlich noch Änderungen vor, die er in der Regel nicht in ältere Handschriften übertrug.¹²⁰ Ihm selbst stand also zum Üben nur noch sein teilweise überholtes Autograph zur Verfügung, in dem er nun weitere Änderungen vornahm, die er später zum Teil in den Abschriften nachgetragen

¹¹¹ Wohl auf die Bezahlung dieser (und der übrigen) Abschriften bezieht sich die Notiz im Taschenkalender (eingetragen unter September 1886): „Kupfer 50 fl.“ (*Fromme's Wiener Taschen-Kalender für das Jahr 1886*, Exemplar aus dem Besitz von Brahms, A-Wst, Signatur: Ia 79559).

¹¹² Dieser Brief Richard Fellingings an Robert Hausmann vom 10. Oktober 1886 ist erhalten; in einem weiteren Schreiben vom 13. Oktober eröffnete Fellinginger dem Cellisten, dass Brahms eine neue Sonate komponiert habe, und ermunterte ihn, möglichst umgehend nach Wien zu kommen (*A-Wgm*, Sammlung Fellinginger).

¹¹³ *Fellinginger, Klänge 1997*, S. 51 f.

¹¹⁴ Ebenda, S. 52 f. Zur Vorbereitung dieses Privatkonzerts siehe *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 405–411; *Briefwechsel VII*, S. 250; Fritz Callomon: *Some Unpublished Brahms Correspondence*, in: *The Musical Quarterly*, Jg. 29 (1943), S. 32–44, hier S. 40; Christiane Wiesenfeldt: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Eduard Hanslick*, in: *Musik und Musikforschung. Johannes Brahms im Dialog mit der Geschichte*, hrsg. von Wolfgang Sandberger und Christiane Wiesenfeldt, Kassel u. a. 2007, S. 275–348, hier S. 312 f.

¹¹⁵ *Hofmann, Chronologie*, S. 260. Einen detaillierten Bericht über die Proben und Aufführungen am 20./21. Oktober 1886 gab Maria Fellinginger in einem Brief vom 14. [recte: 24.] Oktober 1886 an Bertha von Gasteiger (überliefert in maschinenschriftlicher Abschrift in *A-Wgm*, Sammlung Fellinginger; auszugsweise veröffentlicht in: Ingrid Fuchs: *Brahmsiana in der Sammlung Fellinginger. Unbekannte Dokumente von der Hand Maria Fellingingers und Bertha von Gasteigers zu den letzten zehn Lebensjahren von Johannes Brahms*, in: *Spätphase(n)? Johannes Brahms' Werke der 1880er und 1890er Jahre. Internationales musikwissenschaftliches Symposium Meiningen 2008*, hrsg. von Maren Goltz, Wolfgang Sandberger und Christiane Wiesenfeldt, München 2010, S. 204–232, hier S. 214 f.).

¹¹⁶ *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 407 f; siehe unten im Abschnitt „Frühe Rezeption“.

¹¹⁷ *Fellinginger, Klänge 1997*, S. 54.

¹¹⁸ *Hausmann*, S. 34. Elisabeth von Herzogenberg äußerte sich in einem Brief an Brahms vom 2. Dezember 1886 über die neue Sonate (*Briefwechsel II*, S. 130 f.).

¹¹⁹ Am 26. Oktober 1886 hatte Heinrich von Herzogenberg an Brahms geschrieben: „Hausmann, der Liebe, kam in einer Stimmung wie nach der Konfirmation aus Wien zurück. Sie müssen ihm schöne Dinge vorgesetzt haben! Am meisten schwärmt er von der ganzen Cello-Sonate und einem Intermezzo aus der Geigen-Sonate. Heut abend kommt er zu uns und wird uns noch viel zu erzählen haben.“ (*Briefwechsel II*, S. 129)

¹²⁰ So weicht beispielsweise die Druckfassung der Takte 123–125 des I. Satzes (Klav., o. Sys.) vom Autograph ab, wurde jedoch nicht in diesem, sondern offenbar erst in der Abschrift (oder noch im Korrekturabzug) geändert; siehe Editionsbericht, S. 154.

haben muss,¹²¹ zum anderen Teil offenbar wieder verwarf.¹²²

Bereits am 22. November 1886 kam Hausmann nach Wien, um die *F-Dur-Cellosonate* vor der Uraufführung noch mehrere Male mit Brahms proben und spielen zu können. Nach einer ersten Probe am 22. November bei Fellingings¹²³ dürfte am 23. November zumindest eine weitere Probe stattgefunden haben, bevor die Sonate abends auf einer Privatsoirée bei Billroth gespielt wurde.¹²⁴ Am Mittag des 24. November hielten Brahms und Hausmann noch eine Generalprobe vor geladenem Publikum ab,¹²⁵ ehe sie das Werk am Abend im Kleinen Musikvereinsaal erstmals öffentlich vortrugen.¹²⁶ Vier Wochen später, am 22. Dezember 1886, fand die zweite öffentliche Aufführung der neuen Sonate durch den Cellisten David Popper und Brahms in Budapest statt.¹²⁷

Noch vor dem Erscheinen der *F-Dur-Cellosonate* in der zweiten Aprilhälfte 1887¹²⁸ sind zwei weitere Aufführungen durch Robert Hausmann nachgewiesen. Am 23. März stellte er die neue Sonate mit Heinrich Barth im Saal der Berliner Musikhochschule vor;¹²⁹ am 6. April spielte er mit Max Pauer in der Londoner Prince's Hall, Piccadilly, die englische Erstaufführung des Werkes.¹³⁰ Um diese Konzerte zu ermöglichen, hatte Brahms seinen Verleger am 7. März eigens für Hausmann um Vorabzüge von Partitur und Stimme gebeten, die noch heute im Nachlass des Cellisten vorhanden sind.¹³¹ Der Pianist Willy Rehberg teilt in seinen Brahms-Erinnerungen mit, er habe die Opera 99, 100 und 101 schon vor ihrer Veröffentlichung mit Henri Petri (Violine) und Alwin Schröder (Cello) in Konzerten

von Amalie Joachim „zum ersten Mal in Deutschland“ gespielt.¹³² Dies konnte jedoch nur für die letzteren beiden Werke verifiziert werden, die bereits am 14. und 17. April 1887 in Berlin und Leipzig erklangen.¹³³ Entsprechend erwähnt Rehberg auch nur die „abgeschriebene Stichvorlage“ der *Violinsonate op. 100* und den „bereits fertiggestellten Korrekturabzug“ des *Klaviertrios op. 101*, die Simrock offenbar für diese Konzerte zur Verfügung gestellt hatte; beide Quellen befanden sich noch 1933 in Rehbergs Besitz und sind heute verschollen. Für die *Cellosonate op. 99* ist dagegen keine Darbietung durch Rehberg vor der Publikation bekannt, doch scheint er immerhin der erste gewesen zu sein, der das Werk nach dessen Erscheinen öffentlich spielte: am 12. Juni 1887 mit Julius Klengel in einem Konzert des Zweigvereins des Allgemeinen Deutschen Musikvereins im Leipziger Blüthner-Saal.¹³⁴ Während der folgenden Saison 1887/88 war die Novität nicht weniger als vierzehnmals in elf Städten zu hören; für die weiteren neun Saisons zu Brahms' Lebzeiten konnten nur noch jeweils eine bis vier Aufführungen ohne Beteiligung des Komponisten nachgewiesen werden.¹³⁵

Brahms selbst brachte die *Cellosonate F-Dur* in den folgenden Jahren noch einige Male privat und öffentlich zu Gehör. Am 29. Mai 1887 spielte er in einer Sonntagsmatinée bei Josef Viktor Widmann in Bern mit den Brüdern Friedrich Hegar (Violine) und Emil Hegar (Cello) die im Vorjahr komponierten Kammermusik-Opera 99, 100 und 101.¹³⁶ Sehr wahrscheinlich meinte Widmann dieses Hauskonzert, als er in seinen 1898 publizierten Brahms-Erinnerungen festhielt, jene Werke seien „alle

¹²¹ Hierzu gehören vermutlich die beiden Änderungen in den Takten 107–111 (Klav.) und 112 (Vc.) des 1. Satzes, die im Autograph nur angedeutet wurden, im Druck aber berücksichtigt sind; siehe Editionsbericht, S. 153 f.

¹²² Dies betrifft folgende Fälle, in denen die im Autograph ursprünglich bereits wiedergegebenen Druckfassungen von Brahms geändert wurden: 1. Satz, T. 56^{3.2.1}–57^{2.2.2} (Klav., u. Sys.), 67^{3.1.1tr}–3.2.3tr (Klav., u. Sys.), 85^{1.2.2tr}–2.1.3tr (Klav., o. Sys.), 171 (Vc.), 179³ (Klav., u. Sys.); 2. Satz, T. 58^{2.1.1tr}–2.1.3tr (Klav., o. Sys.), 64^{1.1} (Klav., u. Sys.); siehe Editionsbericht, S. 152–154, 156.

¹²³ Fellingner, *Klänge* 1997, S. 54.

¹²⁴ Ebenda; *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 411–415; *Spies*, S. 303 f.; *Briefwechsel XI*, S. 133 f.

¹²⁵ Unter den Zuhörern befand sich vermutlich William Kupfer, den Brahms am 23. November mit folgender Karte eingeladen hatte: „Wenn Sie Zeit haben, kommen Sie doch morgen Mittwoch 12 Uhr in den Bösendorfer-Saal. Wir probieren dann die Sonate, und Sie hören sie behaglicher als im Konzert. Ihr J. Br.“ (*Kalbeck IV/2*, S. 551, hier irrtümlich datiert auf den 28. November) Auch Richard Heuberger dürfte mit der von ihm erwähnten Probe am 24. November „vormittags“ die Generalprobe im Bösendorfersaal gemeint haben (*Heuberger*, S. 32).

¹²⁶ Rezensionen: *Deutsche Zeitung*, 27. November 1886, Morgenausgabe (Theodor Helm); *Wiener Salonblatt*, 28. November 1886 (Hugo Wolf), Wiederabdruck in: *Hugo Wolfs musikalische Kritiken*, hrsg. von Richard Batka und Heinrich Werner, Leipzig 1911, S. 307 f., auch in: *Wolf, Kritiken*, Textband, S. 171 f., hierzu Kommentarband, S. 102 f.; *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung*, 30. November 1886 (Dr. H.[ans] P.[aumgartner]); *Neue Freie Presse*, 7. Dezember 1886, Morgenblatt, S. 1 f. (Eduard Hanslick), redigierter Wiederabdruck: *Zwei neue Sonaten von Brahms [op. 99, 100]*, in: *Hanslick, Aus dem Tagebuche*, S. 209 f., auch eingearbeitet in: Brahms' neueste Instru-

mental-Compositionen, in: Eduard Hanslick: *Musikalisches und Literarisches (Der „Modernen Oper“ V. Theil.) Kritiken und Schilderungen*, Berlin 1890, S. 149–156, hier S. 149–151; *Signale*, Jg. 45, Nr. 2 (Januar 1887), S. 20, Rezension datiert auf den 8. Dezember 1886. Siehe auch Richard Heuberger's Tagebucheintragen zu diesem Konzert (*Heuberger*, S. 32, 156) sowie Hausmanns Brief vom 28. November, in dem er Brahms für die „unvergeßliche Freude“ der gemeinsamen Uraufführung dankte (*Hausmann*, S. 34 f.).

¹²⁷ Ankündigung (datiert Pest, 16. November 1886): *Signale*, Jg. 45, Nr. 9 (Januar 1887), S. 133; Rezensionen in den Budapester Tageszeitungen *Fővárosi Lapok*, *Pesti Napló*, *Pester Lloyd* und *Egyetértés* vom 23. Dezember 1886 (siehe unten, S. XXV, Anmerkungen 175–178).

¹²⁸ Siehe unten im Abschnitt „Publikation“.

¹²⁹ Rezensionen: *NBMZ*, Jg. 41, Nr. 13 (31. März 1887), S. 101 f. (–ck.); *AMz*, Jg. 16, Nr. 13 (1. April 1887), S. 123 (Otto Lessmann).

¹³⁰ Laut Beschreibung des Programmzettels in: Colin Coleman, *Catalogue X*, Surrey, May 2006, Nr. 28.

¹³¹ Siehe *Briefwechsel XI*, S. 145, sowie den folgenden Abschnitt „Publikation“ und die Beschreibungen der Quellen E_{VO} und E-St_{VO}, S. 130.

¹³² *Rehberg, Brahms-Erinnerungen*, S. 26.

¹³³ Siehe *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 18, Nr. 17 (21. April 1887), S. 211 f.

¹³⁴ Rezensionen: *NZfM*, Jg. 54, Nr. 25 (23. Juni 1887), S. 276 (Bernhard Vogel); *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 18, Nr. 27 (30. Juni 1887), S. 331 (M. Krause).

¹³⁵ Diese Aufführungszahlen basieren auf der in der Kieler Forschungsstelle der *JBC* vorhandenen Datenbank zur zeitgenössischen Brahms-Rezeption, für die u. a. die *Signale für die musikalische Welt*, die *Allgemeine (Deutsche) Musik-Zeitung* und die *Neue Zeitschrift für Musik* ausgewertet wurden, sowie auf einer ergänzenden Durchsicht des *Musikalischen Wochenblatts*.

¹³⁶ *Briefwechsel VIII*, S. 55, Anmerkung 3.

drei zuerst in meinem Hause gespielt“ worden.¹³⁷ Dass dies bereits im Sommer 1886 geschehen sei, wurde zwar ausgehend von Widmanns Angabe gelegentlich unterstellt,¹³⁸ ist jedoch nicht nachzuweisen und angesichts der Entstehungs- und Quellengeschichte der *Cellosonate* auch kaum denkbar. Für Clara Schumann spielte Brahms das Werk am 25. Juni 1887 mit Hugo Becker sowie am 22. und 23. September 1887 mit Robert Hausmann;¹³⁹ ebenfalls mit Hausmann musizierte er es am 3. April 1888 bei Fellingens.¹⁴⁰ Drei öffentliche Aufführungen fanden am 26. März 1891 in Frankfurt¹⁴¹ (mit Becker), am 8. Oktober 1892 in Berlin¹⁴² und am 30. Januar 1893 in Meiningen¹⁴³ (jeweils mit Hausmann) statt. Die beiden Cellisten Hugo Becker und Robert Hausmann, mit denen Brahms die *Cellosonate* am häufigsten spielte, teilten später einzelne Details zur Temponahme des Komponisten mit. Von Hausmann ist folgende Bemerkung zum *Adagio affettuoso* überliefert: „Brahms beschleunigte das Tempo in den Takten 38 und 39, nahm die Takte 40 und 41 meno adagio und verzögerte, zusammen mit dem diminuendo, die Takte 42 und 43 dann so, daß die Reprise ab Takt 44 wieder das Anfangstempo des Satzes erhielt.“¹⁴⁴ Hugo Becker hielt über das Finale (und das vorangehende *Allegro passionato*) fest: „Brahms nahm diesen Satz, ‚Allegro molto‘ (in Halben!) im Gegensatz zu dem vorhergehenden, den er trotz des ‚appassionato‘ in gemäßigterem Tempo spielte, sehr rasch.“¹⁴⁵

Publikation

Brahms' Hauptverleger Fritz Simrock muss spätestens Mitte Oktober 1886 von den im Sommer vollendeten neuen Kammermusikwerken erfahren und sich umgehend interessiert geäußert haben. Der Komponist aber reagierte am 18. Oktober 1886 nicht nur zurückhaltend, sondern eröffnete dem Verleger zudem, zwei der Werke dem Verlag Peters überlassen zu wollen:

„Auf Proben zu den neuen Stücken kann ich Sie, vorläufig wenigstens, nicht einladen. Sie kommen ja nur einzeln und zufällig daran. Daß das dieser Tage und mit der Cello-Sonate passiert, werden Sie wissen. Nun aber, nehmen Sie es nicht übel, aber wenn ich von den Sachen mehrere herausgebe, so löse ich endlich mein uraltes Wort bei Peters ein. Und zwar denke ich, ihm die 2 nächsten opera [*op. 99, 100*] zu geben, damit Sie wieder lustig mit *op. 1* [gemeint: *op. 101*] anfangen können.“¹⁴⁶

Wie es scheint, wurde Brahms daraufhin in mehreren (nicht erhaltenen) Briefen von Simrock gedrängt, seine Absicht bezüglich Peters fallenzulassen, worauf der Komponist jedoch vorerst nicht einging.¹⁴⁷ Dennoch gab der Verleger nicht nach, ließ es sich von Brahms auch nicht ausreden, eigens zur Uraufführung der *Cellosonate* am 24. November 1886 nach Wien zu kommen,¹⁴⁸ und hatte mit seinem Werben letztlich Erfolg. Am 17. Januar 1887 kündigte Brahms die Zusendung der Opera *99–101* an, freilich nicht ohne die „Affäre Peters“ noch einmal zu erwähnen: „Ich denke Ihnen Ende der Woche die beiden Sonaten und das Trio zu schicken. Bei der Gelegenheit hätte die Affäre Peters so schön aus der Welt ge-

schaftt werden können; es ist Ihre Schuld, daß sie leben bleibt und so weiter zottelt!“¹⁴⁹ Am 23. Januar 1887 sandte er die drei Werke schließlich ab:

„Heute sind die 2 Rollen (3 Stück[e]) abgegangen. Sie haben es doch nicht eilig damit? Ich fände es nämlich nicht hübsch, wenn die Quartett-Vereine die Sachen diesen Winter noch rasch als Novitäten brächten; viel besser, wenn sie nächsten Winter etwas bekannt geworden und in aller Ruhe gebracht werden. Nun, gar so rasch geht's auch wohl nicht!? [...] Also hübsch langsam [op.] 99–101.“¹⁵⁰

Als Stichvorlagen dienten sowohl bei der *Cellosonate* als auch bei den beiden anderen Werken zweifellos die von William Kupfer angefertigten Partitur- und Stimmenabschriften, aus denen auch die ersten Proben und Aufführungen der drei Stücke gespielt worden waren. Dass Brahms die Kopistenabschriften im Zuge der frühen Aufführungen noch einmal überarbeitet hatte, ist zwar nur im Fall des *Klaviertrios op. 101* an der erhaltenen (Partitur-)Stichvorlage selbst zu erkennen,¹⁵¹ doch ist es für die *Violinsonate op. 100* immerhin bezeugt¹⁵² und auch für die *Cellosonate op. 99* anzunehmen.

Ungeachtet Brahms' Mahnung zur Langsamkeit dürfte Simrock die drei Stichvorlagen umgehend mit den notwendigen Anweisungen für die Stecherei versehen und an diese weitergeleitet haben. Dass die drei Werke tatsächlich gemeinsam bei der Stecherei Röder in Leipzig eintrafen, ist aus den dort für jeden Stichauftrag vergebenen Auftragsnummern zu schließen, die hier unmittelbar aufeinander folgen: Für *op. 99* und *op. 101* sind die Nummern 55893 und 55895 nachgewiesen,¹⁵³ so dass

¹³⁷ Widmann, *Erinnerungen 1980*, S. 56.

¹³⁸ Siehe etwa *May 1981 II*, S. 591; *BraWV*, S. 406.

¹³⁹ *Litzmann III*, S. 491, 496.

¹⁴⁰ *Hofmann, Chronologie*, S. 272.

¹⁴¹ Meldungen: *AMz*, Jg. 18, Nr. 15 (10. April 1891), S. 197; *NZfM*, Jg. 58, Nr. 17 (29. April 1891), S. 201; *Signale*, Jg. 49, Nr. 29 (April 1891), S. 456; Nr. 34 (Mai 1891), S. 532.

¹⁴² Meldungen: *AMz*, Jg. 19, Nr. 42 (14. Oktober 1892), S. 502 f.; *Signale*, Jg. 50, Nr. 53 (Oktober 1892), S. 840.

¹⁴³ Meldung: *Signale*, Jg. 51, Nr. 14 (Februar 1893), S. 217.

¹⁴⁴ *Ulrichs*, S. 62, nach persönlicher Mitteilung des Cellisten Enrico Mainardi (1897–1976), dessen Informant Donald Francis Tovey die Sonate mit Hausmann gespielt hatte. Unpräziser ist Toveys Beschreibung dieser Tempomodifikation in seinem Artikel *Brahms* in: *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*, compiled and edited by Walter Willson Cobbett, with Supplementary Material edited by Colin Mason, Second Edition, Volume I (A–H), Reprint London 1964, S. 158–185, hier S. 178.

¹⁴⁵ Hugo Becker und Dago Rynar: *Mechanik und Ästhetik des Violoncellspiels*, Wien und Leipzig 1929, S. 210 f.

¹⁴⁶ *Briefwechsel XI*, S. 129 f.

¹⁴⁷ Siehe Brahms' Schreiben an Simrock vom 23. und 30. Oktober sowie 1. November 1886 (*Briefwechsel XI*, S. 130–132).

¹⁴⁸ Siehe Brahms' Briefe an Simrock vom 1. und 17. November 1886 (*Briefwechsel XI*, S. 132–134); *Heuberger*, S. 32.

¹⁴⁹ *Briefwechsel XI*, S. 140.

¹⁵⁰ Ebenda.

¹⁵¹ *D-Hs*, Brahms-Archiv, Signatur: BRA:Ab6.

¹⁵² Nach *Rehberg, Brahms-Erinnerungen*, S. 26, enthielt die „abgeschriebene Stichvorlage“ der *Violinsonate* „viele Korrekturen von seiner [Brahms'] Hand“.

¹⁵³ Sie stehen jeweils oben rechts auf den ersten Seiten des Hausmann-Vorabzugs (*op. 99*) bzw. der Stichvorlage (*op. 101*).

sich für *op. 100* die Nummer 55894 ergibt. In Leipzig begann man wohl unverzüglich,¹⁵⁴ also gegen Ende Januar 1887, mit dem Stich und beschäftigte dabei offenbar mehrere Stecher parallel, denn noch im Februar erhielt Simrock Vorabzüge aller drei Werke, die er sowohl von seinem Lektor Robert Keller als auch von Brahms korrigieren ließ. Zumindest für eines der Werke ist dieser Ablauf aus einem Schreiben von Brahms an Keller vom 1. März 1887 zu rekonstruieren, das sich auf den von Keller bereits revidierten und nunmehr Brahms vorliegenden Korrekturabzug des *Klaviertrios op. 101* bezog.¹⁵⁵ Vermutlich schon vorher waren die Korrekturabzüge der beiden anderen Stücke durchgesehen und an die Stecherei zurückgesandt worden, was im Fall der *Cellosonate* indirekt nachweisbar ist. Anfang März 1887 scheint sich Robert Hausmann bei Simrock nach dem Erscheinungszeitpunkt des Werkes erkundigt zu haben, das er möglichst bald wieder aufzuführen wünschte. Simrock muss diese Anfrage Brahms mitgeteilt und zugleich die Möglichkeit angedeutet haben, dem Cellisten zuliebe den Druck der Sonate zu beschleunigen. Darauf schrieb Brahms am 7. März 1887 an Simrock: „Hausmanns wegen brauchen wir uns natürlich nicht zu übereilen, und es ist weit besser und praktischer, Sie lassen ihm jetzt gleich ein Exemplar abziehen, daß er sich mit seinem Klavierspieler behaglich einspielt.“¹⁵⁶ Tatsächlich erhielt Hausmann daraufhin Vorabzüge von Partitur und Stimme, die er nicht nur für seine Aufführungen der *Cellosonate* vor deren Publikation, sondern offenbar zeit lebens benutzte, so dass sie noch heute in seinem Musikaliennachlass vorhanden sind.¹⁵⁷ Abgesehen von einigen verbliebenen Stecherfehlern und redaktionellen Unregelmäßigkeiten, die von Simrocks Lektor Robert Keller mit violetter Tinte berichtigt wurden, entsprechen diese vor Mitte März entstandenen Vorabzüge bereits dem Erstdruck; die erste Korrektur durch den Lektor und den Komponisten muss demnach schon früher erfolgt und in den Druckplatten umgesetzt worden sein. Für eine Datierung dieser ersten Korrektur (wie auch derjenigen von *op. 100*) auf Februar spricht, dass Brahms sich in seinen erwähnten Schreiben an Keller und Simrock vom 1. bzw. 7. März noch auf die Korrekturabzüge des Trios, aber nicht mehr auf diejenigen der beiden Sonaten bezog. Sehr wahrscheinlich erhielt Simrock von der Stecherei zusammen mit dem Vorabzug für Hausmann noch einen zweiten, identischen Abzug, in den Keller die in jenem Exemplar vorgenommenen Änderungen ebenfalls eintrug und der anschließend als zweite Korrektur an Röder zurückging. Anders wäre nicht zu begründen, weshalb sämtliche Korrekturen des Hausmann-Abzugs auch im Erstdruck berücksichtigt sind.

Die *Cellosonate op. 99* kam gemeinsam mit der *Violinsonate op. 100* und dem *Klaviertrio op. 101* in der zweiten Aprilhälfte 1887 in den Handel. Die Werke waren jedenfalls noch nicht herausgekommen, als Brahms am 17. April an Simrock schrieb: „Wenn die neuen Sachen erscheinen, sorgen Sie ja noch dafür, daß Frau Schumann und Ed.[uard] Marxsen sogleich ein Exemplar bekommen! Falls Sie hierher an Hanslick und Kal-

beck schicken, so müssen Sie auch eines an Dömpke daran wenden.“¹⁵⁸ Auch aus dem nächsten Brief an den Verleger vom 22. April ist nicht eindeutig zu schließen, ob Brahms bereits Druckexemplare erhalten hatte: „Ehe Sie abreisen, möchten Sie dafür sorgen, daß Exemplare der neuen Sachen an Grimm in Münster, Schubring in Dessau und Herzogenbergs kommen? Bitte recht sehr; hierher würde ich namentlich für Fuchs bitten! Überhaupt werden sich die Sachen ganz leicht und nett – verschenken.“¹⁵⁹ Die früheste nachgewiesene Anzeige der drei „soeben“ erschienenen Werke findet sich in der letzten von fünf April-Nummern der *Signale*.¹⁶⁰ Erste Reaktionen von Freunden auf den Erhalt der Noten trafen im Mai ein: „Simrock schickte mir in Deinem Namen die neuen Werke“, schrieb Clara Schumann am 7. Mai.¹⁶¹ „Morgen spiele ich Ihre Sonate [*op. 100*] mit Joachim [...]; nachher kommt die Cello-Sonate dran“, teilte Elisabeth von Herzogenberg am 16. Mai mit.¹⁶² In einem Brief Hans von Bülow vom 23. Mai heißt es: „Seit beinahe 14 Tagen habe ich ausschließlich mit Op[.] 99 ff. verkehrt, selbige in Wiesbaden wie hier [Frankfurt] mit verschiedenen unzureichenden Cellisten aber erträglicheren Armgeigern einstudiert [...] Verlasse Dich darauf, die 3 neuen opera sind keine ‚posthumes‘.“¹⁶³ Diesen Brief Bülow schickte Brahms am 29. Mai an Simrock und schrieb dazu nicht ohne Genugtuung: „Inliegend von Bülow für Sie; wenn Sie wünschen, kann ich mehr von der Sorte schicken. Es scheint, wir haben uns mit den neuen Sachen nicht gerade blamiert?“¹⁶⁴

Von allen drei Werken fertigte Robert Keller in Simrocks Auftrag Arrangements für Klavier zu vier Händen an, die bereits sechs Monate nach den Originalausgaben im Oktober 1887 erschienen.¹⁶⁵

Frühe Rezeption

Sowohl Brahms' Freundeskreis als auch die musikalische Öffentlichkeit reagierten auf die *F-Dur-Cellosonate* zunächst überrascht. Theodor Billroth, der am 10. August 1886 die jeweils ersten Sätze der vier Kammermu-

¹⁵⁴ Neben der Auftragsnummer findet sich auf der Stichvorlage zu *op. 101* die in der Stecherei notierte Anweisung „Sofort“.

¹⁵⁵ *The Brahms-Keller Correspondence*, hrsg. von George S. Bozarth in Zusammenarbeit mit Wiltrud Martin, Lincoln und London 1996, S. 101. Brahms sandte den Korrekturabzug zum *Klaviertrio* am 7. März 1887 zurück, wie aus seinem Schreiben an Simrock von diesem Tag hervorgeht (*Briefwechsel XI*, S. 145).

¹⁵⁶ *Briefwechsel XI*, S. 145.

¹⁵⁷ Siehe Beschreibungen der Quellen E_{V0} und E-St_{V0}, S. 130.

¹⁵⁸ *Briefwechsel XI*, S. 153.

¹⁵⁹ Ebenda.

¹⁶⁰ *Signale*, Jg. 45, Nr. 34 (April 1887), S. 544.

¹⁶¹ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 314.

¹⁶² *Briefwechsel II*, S. 157.

¹⁶³ *Hans von Bülow. Die Briefe an Johannes Brahms*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Tutzing 1994, S. 61.

¹⁶⁴ *Briefwechsel XI*, S. 155.

¹⁶⁵ Anzeige: *Signale*, Jg. 45, Nr. 57 (Oktober 1887), S. 912. Plattennummern fast aufeinanderfolgend: 8803, 8804, 8818 (*BraWV*, S. 407, 409, 412).

sik-Opera 99–101 und 108 im Manuskript erhalten hatte, äußerte sich am 18. August über den Kopfsatz u. a. der *Cellosonate* auffallend knapp: „Sehr verwandt sind die D-Moll-Violin- und die F-Dur-Cellosonate. Brüder, fast Zwillinge, doch beide gleich kräftig.“¹⁶⁶ Im Oktober lernte Billroth auch die übrigen Sätze kennen und schrieb nun etwas ausführlicher über das Werk, dessen Kopfsatz ihm erkennbar weiterhin Schwierigkeiten bereitete:

„Der Anfang der Cellosonate ist fast gefährlich à la Rubinstein. Doch die Gefahr ist bei Dir nicht groß. Du weißt in der Folge noch mehr durch ruhige Schönheit zu fesseln als durch die leidenschaftliche Erregung des Anfangs. Ich gestehe, der erste Satz kam mir früher etwas bedenklich vor insofern, als ich mich fragte: Wie soll das so weiter gehen? Doch Du weißt immer den richtigen Weg zum rein Musikalischen zu finden; der gemütliche letzte Satz beruhigt über die Aufgeregtheit des leidenschaftlichen Jünglings, der im ersten Satz seine ganze leidenschaftliche Liebe dem sympathisch miterregten Hörer offenbart. – Das Stück scheint auf den ersten Blick schwer; einmal erfaßt, dürfte seine richtige Wiedergabe doch bald gelingen.“¹⁶⁷

Für Billroth war also die Sonate nach dem „gefährlichen“ Kopfsatz-Beginn nur durch die „ruhige Schönheit“ der Fortsetzung und insbesondere den „gemütlichen“ letzten Satz genießbar. Gewissermaßen umgekehrt erging es Elisabeth von Herzogenberg, die das Werk im November 1886 zweimal mit Hausmann aus dem Manuskript gespielt hatte. Aus ihrem Brief an Brahms vom 2. Dezember geht hervor, dass sie gerade der erste Satz am meisten beeindruckte, während ihr das Finale nach den ersten drei Sätzen zu belanglos vor-

„Der erste Satz hat mich bis jetzt am allermeisten gepackt. Wie mächtig komprimiert ist dieses Stück, und wie flutet es dahin, wie aufregend ist die knappe Durchführung, wie überraschend die vergrößerte Wiederkehr des ersten Themas! Daß wir in den wohligen warmen Klängen des Adagios schwelgten und beim herrlichen Zurückfinden ins Fis dur, das so wunderbar klingt, so ganz besonders, brauche ich nicht erst zu sagen. Das Scherzo mit seiner gedrungenen Kraft und Energie (bei dem ich Sie immer prusten und schnurren höre!) möchte ich wohl von Ihnen hören. Das wird kein anderer Mensch treffen, es so zu spielen, wie ich mir's denke, aufgeregt ohne Hast, legato und doch innerlich so unberuhigt und vorwärtstreibend. Ich möchte so gern daran üben dürfen und den letzten Satz dann auch recht verstehen lernen mit seinem quasi-lyrischen Thema – ich hatte fast das Gefühl, als stäche er in der Stimmung allzusehr ab von dem großen Stile der anderen Sätze.“¹⁶⁸

Noch ausführlicher – und noch etwas kritischer – hatte sich Elisabeth von Herzogenberg bereits am 17. November 1886 in einem Brief an Clara Schumann geäußert:

„Ich habe in diesen Tagen die Brahms'sche Cellosonate mit Hausmann musicirt, welcher sie in etwa 10 Tagen in Wien mit Brahms spielt. Der erste Satz (f dur) hat schöne fortstürmende Leidenschaft, in den Themen ist die erste Sonate glaub' ich, viel bedeutender, aber Zug u. Energie u. eine höchst schwungvolle Durchführung lassen das Interesse keinen Augenblick erlahmen, der zweite Satz (fis

dur!) ist schön u. vollklingend, wohlthuend in der Stimmung, warme Klänge u. weite Lagen, äußerst knapp in der Form, nach dem ersten Theil ein winziger phantasieartiger Mittelsatz u. sehr schöne Rückkehr, dritter Satz sehr rhythmisch bewegt u. unruhig, 6/8 tact, sehr fließend, sehr gedrungen u. kräftig, aber Ähnliches hat Brahms schon bedeutender gefaßt. Der letzte Satz lyrisches Thema (aber Sehr rasch!)



gequälter Mittelsatz, B moll, das Klavier aber angenehm fließend behandelt. Hausmann hat ein paar schrecklich klingende Begleitungsfiguren, ist aber immer nur selig u. begeistert. Im ganzen können wir uns des Gefühls nicht erwehren als wäre in diesem Stück, ähnlich wie wir das im C dur Trio empfinden nicht grade die Erfindung das stärkste u. das thut einem so leid, Leuten gegenüber die, wie Herm. Levi, darauf schon längst herum reiten u. denen man so ungern auch in der Stille u. theilweise Recht giebt.

Man ist eben einem Meister wie B. gegenüber anspruchsvoll; grade wie man ihn verehrt kann er einem nicht leicht genug thuen u. gewisse Dinge wie meisterliches Handhaben der Form, Fluß u. schönes kluges Fortspinnen sind ja bei ihm selbstverständlich, aber noch nicht alles, wonach das Herz begehrt.“¹⁶⁹

Auch die Kritik reagierte auf die beiden ersten Ausführungen der neuen *Cellosonate* eher reserviert und zum Teil offen ablehnend. Dass Hugo Wolf das Werk nach der Uraufführung am 24. November 1886 im *Wiener Salonblatt* als „Tohuwabohu“ abtat, verwundert allerdings nicht, denn Wolf äußerte sich als Rezensent zu meist feindselig über Brahms.¹⁷⁰ Ebenfalls kaum aussagekräftig ist es, dass der Kritiker der *Wiener Abendpost* Hans Paumgartner, der generell ein distanzierteres Verhältnis zu Brahms' Musik hatte, einem eigentlichen Urteil mit der Wendung auswich: „Dieser eigenartigen, von originellen Blitzen durchzuckten Composition hoffen wir baldigst wieder zu begegnen.“¹⁷¹ Doch auch ein Rezensent wie Theodor Helm, der Brahms prinzipiell wohlwollend gegenüberstand, hatte Schwierigkeiten mit dem ersten Satz, „in welchem freilich dem nicht vorbereiteten Hörer manche Mittelglieder unklar bleiben“.¹⁷² Und selbst der Brahms nahestehende Eduard Hanslick gab in seiner vergleichenden Besprechung der beiden neuen Sonaten *op. 99* und *op. 100* zwischen den Zeilen zu erkennen, dass ihm die *Violinsonate* besser gefiel:

¹⁶⁶ Billroth-Brahms Briefwechsel, S. 400.

¹⁶⁷ Ebenda, S. 407 f. (Brief vom 17./18. Oktober).

¹⁶⁸ Briefwechsel II, S. 131.

¹⁶⁹ Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Mus. Nachl. K. Schumann 5, Brief von Elisabeth von Herzogenberg an Clara Schumann vom 17. November 1886.

¹⁷⁰ *Wiener Salonblatt*, 28. November 1886; zitiert nach Wiederabdruck in: Wolf, *Kritiken*, Textband, S. 172.

¹⁷¹ *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung*, 30. November 1886.

¹⁷² *Deutsche Zeitung* (Wien), 27. November 1886, Morgenausgabe, S. 3 f.

„Von beiden ist die Violin-Sonate die lichtere, populäre; sie singt sich unmittelbar ins Herz der Hörer ein, als die Violoncell-Sonate, deren aufgeregtes und musikalisch verwickeltes Wesen uns langsamer, aber ebenso sicher und nachhaltig erobert. Die Brahms'schen Sachen sind uns ja nicht alle von Anfang an so lieb gewesen – aber geworden sind sie es alle.“¹⁷³

Nur der ungenannte Kritiker der *Signale* äußerte sich vorbehaltlos positiv:

„Das aus vier Sätzen bestehende Werk fesselt durch kräftiges Colorit, Reichthum an Melodik, kunstvolle Durchführung und knappe Form. Wechselnd im Charakter der einzelnen Sätze tritt das Ganze dem Zuhörer doch wie aus einem Guß geschaffen entgegen.“¹⁷⁴

Die zweite Aufführung am 22. Dezember 1886 durch Brahms und David Popper in Budapest stieß bei der lokalen Kritik auf deutliche Ablehnung. Max Schütz nannte das Werk im *Pester Lloyd* eine zwar „gedankenreiche Arbeit von intimen Schönheiten“, die sich jedoch „nicht jedem Hörer und wohl auch nicht bei dem ersten Anhören willig erschließen“.¹⁷⁵ Für den anonymen Rezensenten der Tageszeitung *Fővárosi Lapok* wirkte die Sonate „nicht so sehr durch ihre Invention, als durch ihre schöne Bearbeitung.“¹⁷⁶ Eine solche mochte der Kritiker des Blattes *Egyetértés* der neuen *Cellosonate* nicht zugestehen, die „nicht zu den gelungensten Werken“ von Brahms gehöre, da sie „nicht einmal die Formenschönheit“ aufweise, welche ansonsten „die grösste Tugend“ des Komponisten sei.¹⁷⁷ Ebenfalls negativ urteilte der ungenannte Berichterstatter von *Pesti Napló*: „Ein desto schwereres und undankbareres Werk [als das *Klaviertrio op. 101*] ist die neue Sonate für Violoncello, die den edlen Charakter des Cellos vorzustellen kaum Gelegenheit bietet und die nicht einmal durch die Kunst David Poppers einen grösseren Anklang beim Publikum finden konnte.“¹⁷⁸

Bereits 1887 aber hatte sich die Musikkritik mit der *F-Dur-Cellosonate* angefreundet; von diesem Jahr an erschienen in überregionalen Musikzeitschriften fast nur noch positive Besprechungen des Werkes.¹⁷⁹ Nach der Berliner Aufführung am 23. März 1887 durch Hausmann und Heinrich Barth referierte Otto Lessmann in der *Allgemeinen Deutschen Musik-Zeitung* den Bericht eines ungenannten Korrespondenten:

„Mir wird über das Werk geschrieben, dass es in Bezug auf Frische und Reichthum der Erfindung ein würdiges Geschwister der vierten Sinfonie ist und dass formell die Sonate sich in höchster Vollkommenheit entwickelt. In Bezug auf poetischen Gehalt steht das Andante oben an.“¹⁸⁰

Bernhard Vogel schrieb in der *Neuen Zeitschrift für Musik* nach der Darbietung durch Julius Klengel und Willy Rehberg am 12. Juni 1887 in Leipzig:

„Die Fdur-Sonate von Brahms (Op. 99) theilt mit seinen kammermusikalischen Compositionen der Jüngstzeit, der Violinsonate und dem Cmoll-Trio, die gleichen Vorzüge: sie ist klar und kühn im Aufbau, edel und anheimelnd im Themenmaterial, in den leidenschaftlichen Sätzen straff gezügelt, im Finale voll frohen Behagens. Den bedeutendsten Höhepunkt erblicken wir im Durchführungstheil des ersten Allegro.“¹⁸¹

In seiner Rezension desselben Konzerts für das *Musikalische Wochenblatt* stellte M. Krause *op. 99* über *op. 100* und neben *op. 101* und fuhr fort:

„Ein gewisser heller Zug, der alle die letzten Werke des Meisters auszeichnet, berührt von Vornherein sympathisch, nach Seite der Bedeutsamkeit des Gedankenmaterials und der bewundernswerthen Knappheit und Schlagfertigkeit in ihrer Verwendung ist die Sonate ein ganz einziges Werk.“¹⁸²

Noch enthusiastischer äußerte sich der Kritiker „-o-“ im selben Blatt nach einer Leipziger Aufführung durch Alwin Schröder und Willy Rehberg am 28. Januar 1888 über die „hochbedeutende“ und „an wundervollen Momenten überreiche Brahms-Sonate, ein geniales Werk voll Sonnenschein und Frühlingsduft“.¹⁸³ Emil Krause schließlich rühmte die *Cellosonate* in der vierten Folge seiner Artikelserie *Johannes Brahms als Instrumentalcomponist* in der *Neuen Zeitschrift für Musik* unter den *Opera 99–101* als „anscheinend die herrlichste dieser drei Compositionen“.¹⁸⁴

Klarinettensonaten Nr. 1 f-Moll und Nr. 2 Es-Dur opus 120 Nr. 1 und 2

Entstehung

Die späte Klarinetten-Kammermusik von Brahms – das *Klarinettentrio op. 114*, das *Klarinettenquintett op. 115* und die beiden *Klarinettensonaten op. 120 Nr. 1 und 2* – verdankt ihre Entstehung der Begegnung des Komponisten mit Richard Mühlfeld, dem 1. Klarinettenisten der Meininger Hofkapelle. Nachdem Brahms möglicherweise schon bei seinem ersten Besuch in Meiningen im Oktober 1881 auf den hervorragenden Bläser aufmerksam geworden war,¹⁸⁵ kam es erst während eines erneuten Aufenthalts im März 1891 zu einer näheren persönlichen

¹⁷³ *Neue Freie Presse*, 7. Dezember 1886, Morgenblatt; zitiert nach Wiederabdruck in: *Hanslick, Aus dem Tagebuche*, S. 210.

¹⁷⁴ *Signale*, Jg. 45, Nr. 2 (Januar 1887), S. 20, Rezension datiert auf den 8. Dezember 1886.

¹⁷⁵ *Pester Lloyd*, 23. Dezember 1886; zitiert nach *Notley, Chamber Music*, S. 165, Anmerkung 36; siehe auch *Koch*, S. 68.

¹⁷⁶ *Fővárosi Lapok*, 22. [recte: 23.?] Dezember 1886; zitiert nach *Koch*, S. 66.

¹⁷⁷ *Egyetértés*, 23. Dezember 1886; zitiert nach *Koch*, S. 69.

¹⁷⁸ *Pesti Napló*, 23. Dezember 1886; zitiert nach *Koch*, S. 68.

¹⁷⁹ Eine Ausnahme ist etwa die herablassende Rezension einer Aufführung durch Robert Hausmann und Franz Mannstädt in Berlin am 14. November 1896, deren Autor Eugenio von Pirani auch bei anderen Gelegenheiten gegen Brahms polemisierte (*NZfM*, Jg. 63, Nr. 49 [2. Dezember 1896], S. 546; siehe beispielsweise auch Piranis Artikel *Brahmscultus in Berlin*, in: *NZfM*, Jg. 63, Nr. 5 [29. Januar 1896], S. 49 f.).

¹⁸⁰ *AMz*, Jg. 14, Nr. 13 (1. April 1887), S. 123.

¹⁸¹ *NZfM*, Jg. 54, Nr. 25 (23. Juni 1887), S. 276. Ähnlich äußerte sich Vogel auch in seinem Buch *Johannes Brahms*, Leipzig 1888, S. 33, sowie in: *NZfM*, Jg. 61, Nr. 49 (5. Dezember 1894), S. 549.

¹⁸² *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 18, Nr. 27 (30. Juni 1887), S. 331.

¹⁸³ Ebenda, Jg. 19, Nr. 7 (9. Februar 1888), S. 79 f.

¹⁸⁴ *NZfM*, Jg. 58, Nr. 12 (25. März 1891), S. 134.

¹⁸⁵ *Goltz/Müller*, S. 30 mit Anm. 45.

und musikalischen Bekanntschaft, die Brahms tief beeindruckte: „man kann nicht schöner Klarinette blasen, als es der hiesige Herr Mühlfeld tut“, schrieb er in diesen Tagen an Clara Schumann.¹⁸⁶ Angeregt vom Spiel des Meininger Klarinettenisten komponierte Brahms im Sommer 1891 mit dem *Trio op. 114* und dem *Quintett op. 115* seine ersten beiden Klarinettenwerke, die im Dezember desselben Jahres von Mühlfeld uraufgeführt wurden.¹⁸⁷

Auch der Entstehung der beiden *Klarinettensonaten op. 120* im Sommer 1894 ging eine persönliche Begegnung mit Richard Mühlfeld voraus. Dieser hielt sich vom 27. April bis zum 9. Mai 1894 in Wien auf,¹⁸⁸ wurde von Brahms und seinem Kreis „ungemein herzlich willkommen“ geheißen¹⁸⁹ und ließ sich als Klarinettenist in etlichen Privatkonzerten bei den Familien Fellingner, Franz und Wittgenstein (und vermutlich anderen) hören.¹⁹⁰ Brahms, der bei diesen Gelegenheiten mehrfach selbst mit Mühlfeld musizierte,¹⁹¹ war vom unvergleichlichen Spiel des Klarinettenisten von neuem berührt, was ein an dessen Abreisetag an Helene Freifrau von Heldburg (die Ehefrau des Meininger Herzogs Georg II.) gerichteter Brief erkennen lässt: „Desto mehr aber möchte ich von Mühlfeld erzählen, wie schöne, ernstliche Freude er mir u. wie Vielen hier gemacht hat u. wie lieb er uns geworden ist, als Mensch u. als Künstler. Einen förmlichen Schwärmbrief müßte ich schreiben, wollte ich Ihnen einen Begriff davon machen, wie man ihn hier verhältelt u. ganz eigentlich ins Herz geschlossen hat.“¹⁹²

Wenige Tage später, am 17. Mai 1894, fuhr Brahms in den Sommeraufenthalt nach Ischl.¹⁹³ Zweifellos aufs neue angeregt durch die Begegnung mit Mühlfeld dürfte er schon bald mit der Komposition der beiden *Klarinettensonaten* begonnen haben. Wann die Werke (vorläufig) abgeschlossen wurden, ist nicht exakt zu bestimmen. Max Kalbeck nennt den Juli als Monat der Fertigstellung,¹⁹⁴ gibt aber hierfür ebensowenig einen Nachweis wie für die Behauptung, die *1. Sonate f-Moll* sei zwar zuerst entstanden, doch habe im Manuskript die *2. Sonate Es-Dur* ursprünglich die Nummer 1 getragen.¹⁹⁵ In den autographen Partituren und Stimmen findet sich noch keine Numerierung; diese wurde erst nachträglich in den abschriftlichen Stichvorlagen mit Bleistift ergänzt.¹⁹⁶

Die frühesten erhaltenen musikalischen Quellen sind Skizzen zur *Klarinettensonate Nr. 1 f-Moll*, die wohl in die erste Zeit des Ischler Sommeraufenthalts ab 17. Mai 1894 zu datieren sind. Es handelt sich um Verlaufsskizzen in Particellform der Takte 1–68¹ des 1. Satzes sowie der Takte 1–12 und 17–28 des 3. Satzes, notiert mit Tinte bzw. Bleistift auf der vorderen Außenseite eines (inzwischen getrennten) Doppelblattes, auf dessen Innenseiten Brahms zuvor Motive zu neuen Klavierstücken festgehalten hatte.¹⁹⁷ Wohl nur dieser Aufzeichnungen wegen bewahrte Brahms das Skizzenblatt auf, auch wenn die geplanten Stücke unausgeführt blieben.

Im Anschluss an diese (und vermutlich weitere, jedoch verschollene) Skizzen entstanden im Verlauf des Sommers 1894 die ersten vollständigen Niederschriften der beiden Sonaten, die in den autographen Partituren

überliefert sind. Auch sie enthalten keine Hinweise auf den Zeitpunkt des Abschlusses der Komposition; die Widmung und Datierung auf der letzten Notenseite der *Klarinettensonate Nr. 2 Es-Dur* („Hrn. Richard Mühlfeld / dem Meister seines schönen Instrumentes / in herzlich dankbarer / Erinnerung! / J. Brahms. / Ischl im Sommer 95.“) trug Brahms erst im August 1895 ein, als er Mühlfeld die Manuskripte schenkte.¹⁹⁸ Spätestens in der zweiten Augushälfte 1894 dürfte Brahms die Werke aber abgeschlossen haben, denn am 23. August dieses Jahres deutete er in einer Karte an Eusebius Mandyczewski erstmals an, „nächster Zeit“ mit Richard Mühlfeld „Neues“ versuchen zu wollen.¹⁹⁹ Am 26. August schrieb Brahms an Mühlfeld selbst, den er in Berchtesgaden vermutete:

„Es wäre doch möglich daß Sie bei der Gelegenheit ein wenig nach Östreich hineinschauten u. vielleicht auch unser liebes Ischl zu sehen Lust hätten. In diesem Falle nun bitte ich recht sehr, es mich gewiß vorher wissen zu laßen, damit ich mich danach einrichten kann u. nicht et-

¹⁸⁶ Brief vom 17. März 1891 (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 447).

¹⁸⁷ *BraWV*, S. 460, 463.

¹⁸⁸ Siehe Brahms' Karte an Richard Fellingner, die vermutlich an Mühlfelds Anreisetag geschrieben wurde (*Briefwechsel VII*, S. 291), sowie den am Tag der Abreise des Klarinettenisten von Brahms an Helene Freifrau von Heldburg gerichteten Brief (*Briefwechsel (Neue Folge) XVII*, S. 131).

¹⁸⁹ Schreiben von Brahms an Mühlfeld vom 18. April 1894 (*Fellinger, Mühlfeld*, S. 83).

¹⁹⁰ Die drei mit Brahms befreundeten Wiener Familien sind genannt in: Kalbeck IV/2, S. 349f. Hauskonzerte bei Fellingners fanden nachweislich am 1., 4., 5., 6. und 8. Mai 1894 statt (siehe Schreiben von Brahms an Maria Fellingner vom 28. April 1894 [*Briefwechsel VII*, S. 291] und an Helene von Heldburg vom 2. Mai 1894 [*Briefwechsel (Neue Folge) XVII*, S. 130f.] sowie *Hofmann, Chronologie*, S. 295). Richard Mühlfeld wurde in diesen Tagen allein bzw. mit dem Cellisten Robert Hausmann von Maria Fellingner fotografiert (Abb. in: *Fellinger, Klänge 1997*, S. 57, 61); eine weitere Aufnahme von Mühlfeld, Hausmann, Brahms und sieben Personen des Wiener Brahms-Kreises entstand am 7. Mai 1894 (Brahms' 61. Geburtstag) bei Viktor von Miller zu Aichholz (Abb. in: Alfred Orel: *Johannes Brahms. Sein Leben in Bildern*, Leipzig 1937, Abb. 32; zur Datierung siehe Leon Botstein: *The Compleat Brahms*, New York und London 1999, S. 101); möglicherweise wurde also auch im Hause Miller musiziert.

¹⁹¹ Genannt werden Brahms' *Klarinetten trio op. 114*, „Stücke“ von Schumann und ein Klarinettenkonzert von Weber (*Hofmann, Chronologie*, S. 295).

¹⁹² *Briefwechsel (Neue Folge) XVII*, S. 131.

¹⁹³ *Hofmann, Zeittafel*, S. 222; in Brahms' Taschenkalender von 1894 findet sich im Mai die Eintragung: „17 – Ischl.“ (*Wiener Briefstaschen-Kalender für das Jahr 1894*, Exemplar aus dem Besitz von Brahms, A-Wst, Signatur: Ia 79559)

¹⁹⁴ Kalbeck IV/2, S. 358; übernommen in: *BraWV*, S. 479.

¹⁹⁵ Kalbeck IV/2, S. 359, 378.

¹⁹⁶ Siehe Quellenbeschreibung, S. 135f., 139f.

¹⁹⁷ Siehe Quellenbeschreibung S. 135, Abbildung und Transkription im Anhang, S. 116–119.

¹⁹⁸ In der zweiten Augushälfte 1895 erwähnte Brahms in einem Brief aus Ischl an Clara Schumann einen zurückliegenden Besuch Mühlfelds (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 593f.); wohl anlässlich dieser Begegnung hatte die Schenkung stattgefunden.

¹⁹⁹ *Brahms-Mandyczewski Briefwechsel*, S. 363.

wa gar ausgeflogen bin. Gar schön wäre es wenn Sie Ihre B-Clarinetten mitbrächten und es nicht gar zu eilig hätten.“²⁰⁰

Zur Zeit dieses Briefes lagen wohl nicht nur die autographen Partituren, sondern auch die Klarinettenstimmen bereits vor, denn nach seinem Hinweis auf die Komposition neuer Klarinettenwerke – *op. 114* und *115* verwenden die A-Klarinette, konnten also nicht gemeint sein – musste Brahms jederzeit mit einem Besuch Mühlfelds rechnen. Um keine Zeit durch die Beauftragung eines Kopisten zu verlieren, hatte Brahms die Stimmen ausnahmsweise selbst nach den Partituren ausgeschrieben. Da sich der Klarinetist jedoch nicht im nahen Berchtesgaden, sondern in Meiningen aufhielt, kam es erst gegen Ende September zu den ersten Proben und Privataufführungen der beiden Sonaten.

Frühe Proben und Aufführungen

Auf Brahms' Schreiben vom 26. August 1894 muss Mühlfeld umgehend seine Bereitschaft erklärt haben, auch von Meiningen aus nach Ischl zu kommen, wenn Brahms es wünsche. Darauf antwortete wiederum Brahms am 30. August auf zwei zusammenhängenden Korrespondenzkarten:

[1. Karte:] „Ihr frdl. Brief setzt mich in Verlegenheit u. ich wünschte Sie betrachteten ihn als nicht beantwortet! Zureden, die weite Reise zu machen, darf ich nicht – Ihr frdl. Anerbieten rund abschlagen, kann ich unmöglich – überlegen Sie selbst – falls Sie mir aber die Freude machen, melden Sie es möglichst zeitig! Die Reise ist weit, die Ruhe thut so wohl, in M. ist es so behaglich, ohne Clarinette spaziert es sich so hübsch – mehr guter Rath geht nicht auf das Papier! Ihr J. Br.“

[2. Karte:] „All den schönen Gründen gegen die Reise muß ich wohl den wichtigsten und vermutlich ausschlaggebenden nachtragen: Ich war nicht so übermütig, ein Konzert für Sie zu schreiben! Wenn alles gut geht, handelt es sich um zwei bescheidene Sonaten mit Klavier!!!“²⁰¹

In seiner (nicht erhaltenen) Antwort scheint der Klarinetist dennoch seine Absicht bekräftigt zu haben, bald die Reise nach Ischl zu unternehmen, denn Anfang September 1894 berichtete Brahms in einem Brief an Clara Schumann:

„Jedenfalls aber mache ich mir selbst nächstens ein Pläsier. Ich erwarte den Besuch des Klarinetisten Mühlfeld, und werde 2 Sonaten mit ihm probieren. Es ist also möglich, daß wir Deinen Geburtstag [am 13. September] musikalisch begehen (ich sage nicht: feiern!). Ich wollte, Du wärst dabei, denn er bläst sehr schön. Wenn Du ein wenig in F moll und Es dur phantasierst – kommst Du wohl so beiläufig auf die Sonaten. Ich würde sie dir schicken, spielen könntest Du sie sehr behaglich, aber die Klarinette muß transponiert werden, und das würde Dir allen Spaß verderben!“²⁰²

Am 8. September schrieb die Freundin, sie lasse sich „die Feier am 13. gern gefallen, freilich lieber noch, könnte ich sie anders als nur im Geiste hören.“²⁰³ Mühlfeld jedoch scheint seinen Besuch inzwischen wieder verschoben zu haben, so dass Brahms am 11. September melden musste: „Mit der Musik an Deinem Geburtstage

wird es nichts und hier in Ischl überhaupt nicht mehr. Da Mühlfeld aber begierig auf die beiden Sonaten ist, so wird er wohl bald nach Wien kommen, sie zu probieren.“²⁰⁴ Wenig später kündigte der Klarinetist offenbar an, dass er nun doch für einige Tage nach Berchtesgaden reisen könne, worauf Brahms am 16. September Clara Schumann (und in den folgenden Tagen auch anderen) mitteilte, er werde am 18. September Ischl verlassen und über Berchtesgaden nach Wien zurückkehren.²⁰⁵

Nach Mühlfelds Ankunft in Berchtesgaden am 19. September 1894²⁰⁶ wurden die neuen Werke wohl noch am selben sowie am folgenden Tag in der „Villa Pointleben“ der mit Brahms befreundeten Wienerin Anna Franz erstmals geprobt.²⁰⁷ Am 21. September fand eine weitere Probe, am 22. September eine erste Privataufführung bei Prinzessin Marie von Sachsen-Meiningen (der Tochter von Herzog Georg II.) in der „Villa Felicitas“ statt.²⁰⁸ In den folgenden drei Tagen dürften die Sonaten noch mehrfach gespielt worden sein, bevor Brahms und vermutlich auch Mühlfeld am 25. September von Berchtesgaden abreisten.²⁰⁹

Im November 1894 erklangen die beiden Werke mindestens sieben weitere Male privat in Frankfurt, auf Schloss Altenstein und in Meiningen. Brahms lud am 14. Oktober Joseph Joachim zu einem Treffen bei Clara Schumann in Frankfurt ein, um beiden Freunden mit Mühlfeld die neuen Sonaten vorzustellen.²¹⁰ Joachim antwortete hochofreut am 15. Oktober und schlug eine

²⁰⁰ Fellingner, *Mühlfeld*, S. 84.

²⁰¹ Ebenda, S. 84–86.

²⁰² *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 563. Der Brief trägt die Datierung „August“, wurde aber vermutlich Anfang September geschrieben; am 4. September traf er bei Clara Schumann ein (siehe *Schumann F., Erinnerungen*, S. 226).

²⁰³ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 563.

²⁰⁴ Ebenda, S. 564.

²⁰⁵ Ebenda, S. 565. Entsprechende Mitteilungen gingen am 17. September auch an Karoline Brahms (*Briefwechsel Familie*, S. 282) und Fritz Simrock (*Briefwechsel XII*, S. 150) sowie am 18. September an Mandyczewski (*Brahms-Mandyczewski Briefwechsel*, S. 364) und Viktor von Miller zu Aichholz (*Fellingner, Mühlfeld*, S. 86). In seinen Taschenkalender trug Brahms unter September 1894 ein: „17^h [sic!] nach Berchtesgaden / (Mühlfeld Sonaten mit Clar. / 25^h Abends Wien.“ (*Wiener Briefaschen-Kalender für das Jahr 1894*, Exemplar aus dem Besitz von Brahms, A-Wst, Signatur: Ia 79559)

²⁰⁶ Das Datum ergibt sich aus Brahms' Briefen an Mandyczewski und Miller vom 18. September (siehe vorige Anm.).

²⁰⁷ In *Hofmann, Chronologie*, S. 295, ist die erste Probe mit „20. [?] September“ datiert, doch ist anzunehmen, dass sich Brahms und Mühlfeld die neuen Werke ohne Verzug vornahmen; in *Hofmann, Altenstein*, S. 20, ist denn auch richtig der 19. September genannt. – In diesen Tagen entstand eine Fotografie von Brahms und Mühlfeld vor dem Eingang der Berchtesgadener Villa von Anna Franz (A-Wgm, Signatur: PH 5542c; Abbildungen: *Goltz/Müller*, Umschlag; *Grassi 2001*, S. 191).

²⁰⁸ *Hofmann, Chronologie*, S. 296. Über dieses Privatkonzert erschien in der *AMz* (Jg. 21, Nr. 39 [28. September 1894], S. 505) eine vom 23. September 1894 datierende Pressenotiz, durch welche die Öffentlichkeit erstmals von den neuen Werken erfuhr (siehe unten im Abschnitt „Frühe Rezeption“, S. XXXI).

²⁰⁹ *Hofmann, Zeittafel*, S. 222; Brahms' Eintragung im Taschenkalender (siehe oben, Anm. 205).

²¹⁰ *Briefwechsel VI*, S. 293.

Zusammenkunft am 12. November vor,²¹¹ worauf Brahms am 17. Oktober an Clara Schumann, Mühlfeld und nochmals Joachim schrieb, um diesen Termin nach Möglichkeit zu fixieren.²¹² Unterstützt durch den Meininger Hofkapellmeister Fritz Steinbach, der eigens seine Konzertplanung umstellte, erklärte Mühlfeld umgehend telegraphisch seine Bereitschaft;²¹³ auch Clara Schumann sagte zu und bat Brahms zugleich, er möge ihr vorab das Manuskript der Sonaten schicken, damit sie sich auf das Hören der neuen Werke vorbereiten könne.²¹⁴ Mühlfeld muss seine Zusage mit der Bitte verbunden haben, Clara Schumanns Flügel nach seiner Klarinette stimmen zu lassen, denn am 21. Oktober forderte Brahms ihn auf, seine Stimmgabel nach Frankfurt zu schicken.²¹⁵ Wohl am selben Tag kündigte er Clara Schumann die Zusendung sowohl der Stimmgabel als auch der Noten an,²¹⁶ deren Empfang die Freundin am 25. Oktober bestätigte: „vor allem Dank für die soeben erhaltenen Sonaten – ich habe gleich geliebäugelt mit der F moll – wie schön muß die Klarinette gleich in den ersten Takten klingen, besonders der zweite Takt und wieder der 4.! – Hab’ Dank.“²¹⁷ Der rekonstruierten Quellengeschichte zufolge muss Brahms die autographen Partituren nach Frankfurt vorausgeschickt haben, denn die Kopistenabschriften entstanden vermutlich erst zwischen Ende November 1894 und Anfang Januar 1895.²¹⁸

Am 8. November reiste Brahms von Wien ab²¹⁹ und kam am Tag darauf in Frankfurt an.²²⁰ Am 10. November traf auch Mühlfeld ein²²¹ und spielte noch am selben Abend mit Brahms beide *Klarinettensonaten* in Clara Schumanns Haus. Deren Enkelsohn Ferdinand Schumann schrieb darüber in sein Tagebuch:

„Abends brachte Brahms Herrn Mühlfeld zu Tische mit, der Künstler war soeben aus Meiningen gekommen. Zum ersten Male hörten wir die neu componirten Clarinettensonaten. Brahms saß am Clavier, meine Großmutter zu seiner Rechten und wandte um. Nach jedem Satz sprach sie ihr Entzücken aus; Brahms frug dann: „Noch weiter?“ und spielte dann auf beglücktes Nicken hin weiter. Anwesend war noch meine Tante Marie Schumann, meine Schwester Julie und Herr und Frau Professor Stockhausen. Zum ersten Male erklangen in Frankfurt diese Sonaten. Nach der Musik war Abendtafel.“²²²

An den drei folgenden Tagen fanden vor jeweils wechselnden Zuhörerkreisen weitere Aufführungen statt: Am 11. und 13. November erklangen die Sonaten nochmals bei Clara Schumann; am 12. November gab deren Schwiegersohn Louis Sommerhoff eine Soirée, auf der die beiden Werke ebenfalls gespielt wurden.²²³

Ob Brahms während des Frankfurter Aufenthalts seine neuen Sonaten auch mit Joachim in der Fassung für Viola spielte, ist unbekannt. Nachdem er dem Freund am 14. Oktober 1894 in Aussicht gestellt hatte, im Fall der Verhinderung Mühlfelds eine Violastimme mitzubringen (die wohl also zu dieser Zeit bereits existierte),²²⁴ machte er am 17. Oktober kein Hehl daraus, dass er die Werke lieber in Klarinettenfassung spielen wolle, „denn ich fürchte, als Bratschen-Sonaten sind die beiden Stücke sehr ungeschickt und unerfreulich. Das erinnert mich an den heimlichen Ärger, den ich hatte, als

Du mir einmal ganz einfach und beiläufig sagtest, Du habest mein Klarinetten-Quintett als Violinsonate gespielt. Weshalb gibt man sich denn Mühe, einigermaßen vernünftig zu schreiben?“²²⁵ Die *Klarinettensonaten* wurden allerdings von Brahms selbst aus freien Stücken zu Violasonaten (und wenig später außerdem zu Violinsonaten) umgearbeitet; es wäre darum plausibel, wenn er die Gelegenheit der Begegnung mit Joachim zu einer Erprobung auch der Alternativfassung genutzt hätte.

Von Frankfurt aus schrieb Brahms am 11. November an Helene Freifrau von Heldburg, um eine weitere Aufführung der Sonaten vor dem Meininger Herzogspaar anzubieten:

„Mühlfeld bläst so lieblich auf seiner Clarinette u. erzählt dazu so lockend von Schloß Altenstein, daß ich nothwendig ein wenig fantasiren muß. Ich denke am Mittwoch [den 14. November] nach Wien, Mühlfeld nach Meiningen zu fahren. Wenn Sie mir mit einem Wort die Erlaubniß geben, so möchte ich gern den Umweg machen u. Ihr schönes Schloß besuchen. Eine Entschuldigung wäre ja, daß seine Hoheit eigentlich noch nicht unser Zuhörer war u. daß ich gleich nach dem letzten Ton auch den letzten Blick auf Ihre Herrlichkeit werfe u. davon gehe. Aber schön wäre das Intermezzo u. so ertheilen Sie vielleicht gütig die Erlaubniß dazu
Ihrem tief ergebenen
J. Brahms.“²²⁶

Brahms und Mühlfeld wurden daraufhin umgehend per Telegramm auf Schloss Altenstein (den Landsitz des Herzogs von Meiningen) eingeladen,²²⁷ wohin sie am 14. November von Frankfurt aus reisten,²²⁸ um bereits am selben und nochmals am folgenden Tag die beiden *Klarinettensonaten* vor dem Herzogspaar zu spielen.²²⁹ Nach Mühlfelds Abreise am 16. November blieb Brahms

²¹¹ Ebenda, S. 294.

²¹² Siehe *Briefwechsel VI*, S. 295; *Fellinger, Mühlfeld*, S. 87; *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 566 f.

²¹³ Siehe die Briefe von Fritz Steinbach an die Intendanz der Meininger Hofkapelle vom 19. Oktober 1894 (*Goltz/Müller*, S. 30, Anm. 43) und von Brahms an Clara Schumann vom selben Tag (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 568).

²¹⁴ Brief vom 19. Oktober 1894 (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 567 f.).

²¹⁵ *Fellinger, Mühlfeld*, S. 87.

²¹⁶ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 568 f. (Brief datiert „Ende Oktober 1894“)

²¹⁷ Ebenda, S. 569 f.

²¹⁸ Siehe Quellengeschichte, S. 143–145.

²¹⁹ *Hofmann, Zeittafel*, S. 224; Brahms’ Eintragung im Taschenkalender unter November 1894: „8 – Frankfurt (Joachim Mühlfeld / Schloß Altenstein – Meiningen“ (*Wiener Briestaschen-Kalender für das Jahr 1894*, Exemplar aus dem Besitz von Brahms, A-Wst, Signatur: Ia 79559).

²²⁰ *Schumann F., Erinnerungen*, S. 226.

²²¹ Ebenda.

²²² Ebenda; *Hofmann, Chronologie*, S. 297.

²²³ Ebenda; *Hofmann, Chronologie*, S. 297.

²²⁴ *Briefwechsel VI*, S. 293; siehe Quellengeschichte, S. 143.

²²⁵ Ebenda, S. 295.

²²⁶ *Briefwechsel (Neue Folge) XVII*, S. 133.

²²⁷ *Schumann F., Erinnerungen*, S. 227.

²²⁸ Ebenda, S. 228.

²²⁹ *Hofmann, Chronologie*, S. 297 f.

noch einige Tage auf Schloss Altenstein²³⁰ und fuhr am 19. November nach Meiningen, wo am selben Abend die vorerst letzte Aufführung der Sonaten bei einem von der Gesellschaft „Künstlerklausur“ zu Ehren von Brahms veranstalteten Festabend stattfand.²³¹

Am 21. November 1894 kehrte Brahms nach Wien zurück²³² und dürfte bald darauf seinen Kopisten William Kupfer mit einer Abschrift der Partituren, Klarinetten- und Violastimmen beauftragt haben, um die vielfach überarbeiteten Autographe noch vor den Wiener Aufführungen im Januar durch neue Reinschriften zu ersetzen.²³³

Am 7. Januar 1895 spielten Brahms und Mühlfeld beide Sonaten in einem internen Vortragsabend des Wiener Tonkünstlervereins²³⁴ – gleichsam als Generalprobe für die öffentlichen Uraufführungen in zwei Konzerten des Rosé-Quartetts im Wiener Bösendorfersaal. Ursprünglich war nur die Aufführung der *Sonate Es-Dur* innerhalb des 4. Kammermusik-Abends des Rosé-Quartetts am 8. Januar 1895 geplant,²³⁵ doch war dieses Konzert bereits Anfang Januar ausverkauft, so dass sich Brahms auf Bitten Rosés bereiterklärte, in einem Außerordentlichen Kammermusik-Abend am 11. Januar auch die *Sonate f-Moll* noch zu spielen.²³⁶ Am 10. Januar erklangen beide Werke außerdem in einem Privatkoncert im Hause Fellingner.²³⁷

Von Ende Januar bis Mitte Februar 1895 absolvierten Brahms und Mühlfeld eine letzte Serie von sechs Aufführungen,²³⁸ die am 27. Januar in Leipzig (Kleiner Saal des Gewandhauses),²³⁹ am 14. Februar in Mannheim

(Großer Saal des Hoftheaters; gespielt wurde nur die *Sonate f-Moll*),²⁴⁰ am 15. Februar in Frankfurt (Kleiner Saal des Saalbaues),²⁴¹ am 18. Februar in Rüdesheim (Privatkoncert im Hause Beckerath),²⁴² am 21. Februar in Merseburg (Königlicher Schlossgarten-Pavillon; gespielt wurde nur die *Sonate Es-Dur*)²⁴³ und am 25. Februar in Meiningen (Kasino) stattfanden.²⁴⁴ Zusätzlich hätten die *Klarinettensonaten* am 24. Januar in einem Joachim-Quartettabend in Berlin erklingen sollen,²⁴⁵ doch musste Mühlfeld unmittelbar vor dem Konzert wegen einer Erkrankung absagen, worauf das Programm geändert wurde.²⁴⁶

Publikation

Bereits am 17. September 1894 erwähnte Brahms in einem Brief an Fritz Simrock die neuen Sonaten und kündigte spaßhaft an, er werde sie – wenn überhaupt – nicht ihm, sondern Max Abraham vom Verlag C. F. Peters in Leipzig zur Veröffentlichung anbieten:

„Ist Ihnen übrigens aufgefallen, daß ich als Komponist deutlich Adieu gesagt habe? Das letzte der Volkslieder [WoO 33, erschienen in sieben Heften im Juni 1894] und dasselbe in meinem op. 1 stellen die Schlange vor, die sich in den Schwanz beißt, sagen also hübsch symbolisch – daß die Geschichte aus ist. Wenn ich nun auch für meinen Spaß einmal was schreibe – überhaupt nichts verschwöre – so werde ich bestens dafür sorgen, daß die Verleger nicht verführt werden. So denke ich, in Berchtesgaden zwei Sonaten mit Mühlfeld zu musizieren und freue mich darauf. Nun, zwei Klarinettensonaten wünschen Sie

²³⁰ Siehe hierzu *Hofmann, Altenstein*, S. 23–27.

²³¹ *Hofmann, Chronologie*, S. 298; Notiz über die Aufführung in: *Signale*, Jg. 52 (1894), Nr. 61 (Dezember), S. 1000.

²³² *Hofmann, Zeittafel*, S. 224.

²³³ Siehe Quellengeschichte, S. 143–145.

²³⁴ *Rechenschafts-Bericht des Ausschusses des Wiener Tonkünstler-Vereines für das X. Vereinsjahr vom 1. November 1894 bis 1. November 1895*, Wien [1895], S. 11; *Heuberger*, S. 75 f.

²³⁵ Siehe Brahms' Briefe an Fritz Simrock vom 26. November und 18. Dezember 1894 (*Briefwechsel XII*, S. 156, 160).

²³⁶ Ankündigung des zweiten Konzerts in: *Neue Freie Presse*, 3. Januar 1895, Morgenblatt, S. 6; Abbildungen der Programmzettel beider Konzerte in: *Johannes Brahms und die Familie Müller-Aichholz in Gmunden und Wien (Dokumente einer großen Freundschaft). Gedenkausstellung zum 100. Todestag des Komponisten Johannes Brahms*, hrsg. vom Kammerhofmuseum der Stadt Gmunden, Gmunden 1997, Heft 2, S. 152 f.; Rezensionen beider Konzerte in: *Neue Freie Presse*, 15. Januar 1895, Morgenblatt, S. 2 (Eduard Hanslick), redigierter Wiederabdruck in: *Hanslick, Fünf Jahre Musik*, S. 312–314; *Signale*, Jg. 53, Nr. 8 (Januar 1895), S. 117; *NZfM*, Jg. 62, Nr. 18 (1. Mai 1895), S. 212 (F. W.); *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 26, Nr. 30 (18. Juli 1895), S. 382 (Theodor Helm, gezeichnet S. 539); weitere Rezensionen aus den Zeitungen *Die Presse* (Wien), *Wiener Tageblatt*, *Deutsche Zeitung* (Wien), *Montags-Revue* (Wien), *Wiener Allgemeine Zeitung* und *Münchener Allgemeine Zeitung* werden in *Goltz/Müller*, S. 239, jeweils auszugsweise zitiert.

²³⁷ *Hofmann, Chronologie*, S. 299; siehe auch Brahms' Brief an Maria Fellingner vom 7. Januar 1895 (*Briefwechsel VII*, S. 296 f.).

²³⁸ In seinen Taschenkalender für 1895 trug Brahms diesbezüglich unter Januar „27. u. 31. Leipzig (2000 Mk.)“ und unter Februar „Frankfurt / Mannheim / Merseburg / Meiningen.“ ein (*Wiener Briefaschen-Kalender für das Jahr 1895*, Exemplar aus dem Besitz von Brahms, A-Wst, Signatur: Ia 79559).

²³⁹ *Hofmann, Chronologie*, S. 300; Rezensionen: *AMz*, Jg. 22, Nr. 5 (1. Februar 1895), S. 75 (B.); *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 26, Nr. 7 (7. Februar 1895), S. 82 f. (F.); *Signale*, Jg. 53, Nr. 9 ([7.] Februar 1895), S. 131 (ungezeichnet [Eduard Bernsdorf]), siehe hierzu *Schumann F., Erinnerungen*, S. 233; *NZfM*, Jg. 62, Nr. 8 (20. Februar 1895), S. 89 f. (Bernhard Vogel); weitere Rezensionen aus drei Leipziger Tageszeitungen werden in *Goltz/Müller*, S. 240, jeweils auszugsweise zitiert.

²⁴⁰ *Hofmann, Chronologie*, S. 301; Rezensionen: *Neue Badische Landeszeitung*, 15. Februar 1895 (W. B.); *Frankfurter Journal*, 16. Februar 1895 (August Gluck), jeweils auszugsweise zitiert in: *Goltz/Müller*, S. 241, 242 f.

²⁴¹ *Hofmann, Chronologie*, S. 301 f.; *Schumann F., Erinnerungen*, S. 235; Hugo Heermann: *Lebenserinnerungen*, Heilbronn 1994, S. 47 f.; Rezensionen: *AMz*, Jg. 22, Nr. 8 (22. Februar 1895), S. 115; *Signale*, Jg. 53, Nr. 20 (März 1895), S. 308; *NZfM*, Jg. 62, Nr. 18 (1. Mai 1895), S. 215; *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 26, Nr. 19 (2. Mai 1895), S. 246 (–n.); vier weitere Rezensionen aus Lokalzeitungen werden in *Goltz/Müller*, S. 241–243, jeweils auszugsweise zitiert.

²⁴² *Hofmann, Chronologie*, S. 303; *Beckerath, Erinnerungen*, S. 88 f.; *Stephenson, Beckerath 2000*, S. 77–81. Anlässlich des Rüdesheimer Hauskonzertes zeichnete Willy von Beckerath auf einer Menükarte (leicht karikierend) Brahms und Mühlfeld beim Musizieren (Abbildung in: *Goltz/Müller*, S. 96; siehe auch die Skizze hierzu in: *Stephenson, Beckerath 2000*, S. 103).

²⁴³ *Hofmann, Chronologie*, S. 304; Kalbeck, S. 392 f.

²⁴⁴ *Hofmann, Chronologie*, S. 304; *Signale*, Jg. 53, Nr. 19 (März 1895), S. 298.

²⁴⁵ Siehe die Briefe zwischen Joachim und Brahms vom 19. und 20. Januar 1895 (*Briefwechsel VI*, S. 296 f.) sowie von Brahms an Simrock vom 20. und 21. Januar 1895 (*Briefwechsel XII*, S. 162 f.).

²⁴⁶ Siehe *Signale*, Jg. 53, Nr. 9 (Januar 1895), S. 137.

doch nicht, und sollte ich den guten Vorsatz vergessen, so darf ich sie gewiß gern an Dr. Abraham zum Abschied geben – Sie haben ja einen in 7 Heften, die noch in 77 Arrangements erscheinen können und werden!“²⁴⁷

Simrock ließ sich hiervon nicht beirren, fuhr Anfang Januar 1895 eigens zur Uraufführung der beiden Werke nach Wien²⁴⁸ und konnte sich die *Klarinettensonaten* schließlich doch für seinen Verlag sichern. Am 17. Februar 1895 kündigte Brahms dem Verleger von Frankfurt aus die Zusendung der Stichvorlagen an:

„Genau am 26sten denke ich Dir von Meiningen aus die beiden Sonaten zu schicken. Sage mir doch dahin (ich fahre übermorgen, Dienstag) über folgendes ein Wort. Wann im März kann Mühlfeld einen exemplarmäßigen Abzug (mit Stimme) haben, und würdest Du ihm, wie ich, einen besondern Spaß daran gönnen. Nebenbei war er von Chappel[l] nicht anständig genug behandelt. Nun wird es hübsch, wenn er sie einige Zeit vor der Herausgabe dort anbieten könnte. Er soll etwa Mitte März wieder dorthin engagiert werden. Also, zu wann, möglichst genau, möchtest und könntest Du ihm ein Exemplar versprechen, und bis wann (meinetwegen möglichst spät) würde die eigentliche Ausgabe kommen? Ich denke auf den Titel zu setzen: für Klarinette oder Bratsche. Letztere aber muß ich in Wien erst resch herichten, schicke sie aber bis oder vor Ende d. M. Da Du Dich für Originalwerke nicht interessierst, sondern nur für deren Arrangements – so sage ich gleich, daß ich denke, nach dem ersten Exemplar gleich eine Ausgabe für Violine herzurichten, wobei denn einiges geändert werden müßte – also eine Ausgabe für sich.“²⁴⁹

Tatsächlich muss Simrock die Stichvorlagen der Partituren und Klarinettenstimmen Ende Februar 1895 erhalten und umgehend an die Stecherei Röder in Leipzig weitergeleitet haben, denn auf den Partituren wurde von Seiten der Stecherei die Anweisung vermerkt, den Stich bis zum 6. März abzuschließen.²⁵⁰ Dass die Violastimmen, wie angekündigt, nach nochmaliger Überarbeitung kurze Zeit später folgten und entsprechend zeitversetzt bei Röder eintrafen, ist aus folgendem Umstand zu schließen: Auf den Stichvorlagen der Partituren und der jeweils zugehörigen Klarinettenstimmen finden sich die von der Stecherei vergebenen laufenden Auftragsnummern 99558 und 99559, während die Violastimmen mit etwas Abstand die Nummern 99573^I und 99573^{II} erhielten.²⁵¹

Brahms' Bitte, rasch exemplarmäßige Vorabzüge für Richard Mühlfeld herstellen zu lassen, um dem Klarinettenisten weitere Aufführungen der neuen Werke bereits vor der Veröffentlichung zu ermöglichen, wurde von Simrock erfüllt. Wohl unmittelbar nach Abschluss des Stichts am 6. März erhielt Mühlfeld diejenigen Vorabzüge der Partituren und Klarinettenstimmen, die noch 1894 in seinem Nachlass vorhanden waren.²⁵² Etwa zeitgleich mit Mühlfeld bekam auch Brahms (heute verschollene) Vorabzüge zur Korrektur, die er am 14. März 1895 an Simrock zurückschickte.²⁵³ In seinem Schreiben von diesem Tag erinnerte der Komponist außerdem an seine Absicht, separate Ausgaben für Violine und Klavier vorzulegen, und bat um die Zusendung weiterer, exemplarmäßiger Vorabzüge, die er als Stichvorlagen der Violinfassung einzurichten wünschte.²⁵⁴ Bereits am 22. März

trafen neue Vorabzüge ein, doch handelte es sich um nicht-exemplarmäßige Revisionsabzüge nach Umsetzung der ersten Korrektur, die Brahms wiederum durchsah und korrigiert an den Verleger zurücksandte.²⁵⁵ Wenig später dürfte Brahms auch die gewünschten exemplarmäßigen Vorabzüge erhalten haben, die noch heute existieren und die im Druckstatus wohl den (verschollenen) Revisionsabzügen entsprachen.²⁵⁶ Spätestens Ende März 1895 trafen zudem Korrekturabzüge der Violastimmen bei Brahms ein, die am 1. April an Simrock zurückgingen;²⁵⁷ sie sind ebenfalls nicht überliefert.

Obwohl in der Stecherei wohl bereits Anfang April 1895 die letzten Plattenkorrekturen ausgeführt wurden,²⁵⁸ ließ Simrock die *Klarinettensonaten* offenbar erst nach Mitte Juni erscheinen.²⁵⁹ Vermutlich erfüllte der Verleger damit Brahms' Wunsch, die Novität etwas später in den Handel zu bringen, um Mühlfeld zuvor einige exklusive Aufführungen zu ermöglichen. Auf die zitierte Bitte des Komponisten vom 17. Februar 1895, die sich nur auf Konzerte in London bezogen hatte,²⁶⁰ muss Simrock so entgegenkommend reagiert haben, dass Brahms bereits eine Tournee für Mühlfeld entwarf und am 1. März an Simrock schrieb:

„Du warst so überaus flott und freundlich, daß es uns schwer wird, angemessen zu danken, aber leicht, bescheiden zu sein. Ursprünglich dachten wir an eine Woche für England. Jetzt greifen wir also etwas weiter, und Mühlfeld versucht, in Holland mit Röntgen und in der Schweiz mit Robert Freund von den Sonaten zu profitieren. Das Genauere kann Dir Mühlfeld jetzt immer selbst schreiben; jedenfalls handelt es sich nur um wenige Wochen.“²⁶¹

Allein aufgrund dieser Briefe wurde verschiedentlich angenommen, Mühlfeld habe sich mit den neuen Werken tatsächlich schon vor ihrer Publikation in England, Hol-

²⁴⁷ *Briefwechsel XII*, S. 151.

²⁴⁸ Siehe die Briefe von Brahms an Simrock zwischen 19. November und 25. Dezember 1894 (*Briefwechsel XII*, S. 154–162) sowie von Simrock an Brahms vom 28. Dezember 1894 (*Simrock-Brahms Briefe*, S. 231); Simrocks Anwesenheit ist erwähnt in: *Heuberger*, S. 76.

²⁴⁹ *Briefwechsel XII*, S. 164 f.

²⁵⁰ Siehe Quellenbeschreibung, S. 135, 139.

²⁵¹ Siehe ebenda, S. 135 f., 139.

²⁵² Siehe Quellenbeschreibung, S. 136, 140.

²⁵³ Siehe Brahms' Brief an Simrock vom 14. März 1895 (*Briefwechsel XII*, S. 167).

²⁵⁴ Ebenda.

²⁵⁵ Siehe Brahms' Brief an Simrock vom 22. März 1895 (ebenda).

²⁵⁶ Siehe Quellengeschichte, S. 145.

²⁵⁷ Siehe Brahms' Brief an Simrock vom 1. April 1895 (*Briefwechsel XII*, S. 169).

²⁵⁸ Siehe Quellengeschichte, S. 145.

²⁵⁹ In der 2. von 2 Juni-Nummern der *Signale* (Jg. 53, Nr. 36, S. 576) wurden die beiden Sonaten als „soeben“ erschienen angezeigt; im *Musikalischen Wochenblatt*, Jg. 26, Nr. 26 (20. Juni 1895), S. 333, wurde mitgeteilt: „Die beiden neuen Sonaten für Clavier und Clarinette von J. Brahms sind soeben bei N. Simrock im Druck erschienen. Den zahlreichen Interessenten wird diese Nachricht hochwillkommen sein.“

²⁶⁰ Brahms' Brief an Simrock vom 17. Februar 1895 (*Briefwechsel XII*, S. 164 f.); siehe oben.

²⁶¹ Brahms' Brief an Simrock vom 1. März 1895 (*Briefwechsel XII*, S. 165 f.).

land und der Schweiz hören lassen,²⁶² doch sind entsprechende Aufführungen weder in den maßgebenden zeitgenössischen Musikzeitschriften²⁶³ noch in Christian Mühlfelds umfassender Dokumentation der Konzerttätigkeit seines Bruders²⁶⁴ nachgewiesen. In London fand die früheste zu belegende Aufführung der *Klarinettensonaten* am 24. Juni 1895, also kurz nach der Veröffentlichung, durch Mühlfeld und Fanny Davies statt;²⁶⁵ in Zürich wurden beide Werke von Mühlfeld und Robert Freund erst am 11. Dezember 1895 gespielt;²⁶⁶ eine Darbietung mit Julius Röntgen in Holland ist nicht bekannt.

Die von Brahms selbst stammende separate Fassung für Violine und Klavier (siehe *JBG*, Serie II, Bd. 8, Anhang) erschien im Juli 1895;²⁶⁷ ein Arrangement für Klavier zu vier Händen von Paul Klengel brachte Simrock im August 1895 heraus.²⁶⁸

Frühe Rezeption

Bereits die erste Privataufführung der beiden *Klarinettensonaten* am 22. September 1894 in Berchtesgaden fand ein öffentliches Echo, indem ein unbekannter Ohrenzeuge eine kurze Mitteilung darüber schrieb, die wenig später in der *Allgemeinen Deutschen Musikzeitung* abgedruckt wurde:

„In aller Eile theile ich Ihnen mit, daß Johannes Brahms in diesem Sommer während seines Aufenthaltes in Ischl zwei Sonaten für Klarinette und Klavier geschrieben hat, die gestern hier zum ersten Male durch den Komponisten und Herrn Mühlfeld aus Meiningen zum Vortrag kamen, und zwar beim Herzog von Meiningen, der mit seiner Gemahlin, der Frau von Heldburg, auf seiner Villa Soletalp am Königssee weilte. Die Sonaten, von denen die erste in Fmoll, die zweite in Es dur steht, sind wundervoll und werden gewaltiges Aufsehen machen.“²⁶⁹

Tatsächlich wurden die ersten öffentlichen Aufführungen ab Januar 1895 durch Brahms und Mühlfeld von der Kritik überwiegend positiv aufgenommen. Nach dem Konzert vom 15. Februar 1895 in Frankfurt schrieb beispielsweise ein mit „-n.“ unterzeichnender Rezensent des *Musikalischen Wochenblatts*, dem Brahms' Schaffen offenbar grundsätzlich sympathisch war, kurz und pauschal lobend: „Klarheit in der Structur, höchste Formvollendung und blühende Erfindung sind die Vorzüge Brahms'schen Schaffens und traten auch in den beiden Clarinettensonaten hervorragend zu Tage.“²⁷⁰ Wortreicher rühmte der Kritiker „F.“ die beiden Werke in derselben Zeitschrift nach der Aufführung am 27. Januar 1895 in Leipzig:

„In den beiden neuen Sonaten [...] hat die Clarinette zu meist die Führung, aber die Gedanken, die sie zu verkünden, die Stimmungen, die sie zu erregen hat, kommen doch nur erst durch die reiz- und wechselvolle harmonische Unterlage, welche das Clavier, wenn es nicht selbständig den melodischen Faden weiter spinnt, enthält, zum rechten Ausdruck und zur vollen Wirkung. Die Musik, welche uns der Meister in seinen beiden Sonaten bescheert hat, verzichtet, wohl absichtlich, auf das Gefallen der grossen Menge; um so herzlicher wird sie aber von allen Denen gewürdigt werden, welche ihre vielen inneren Schönheiten und Herrlichkeiten verstehen; ihnen bietet

sie eine Quelle der reinsten Freuden, ganz besonders aber, wenn die Vortragenden selbst – wie es hier der Fall war – den reichen poetischen Gehalt schlackenlos zu Tage fördern. [...] Welche die werthvollere der beiden Sonaten sei, könnten wir nicht sagen, auch wenn ein solcher Unterschied vorhanden wäre. Den sofort einschmeichelndsten Satz enthält in seinem ländlerartigen Allegretto gracioso die Fmoll-Sonate. In warm-gesättigter Empfindung ergeht sich der langsame As dur-Satz (Andante un poco Adagio), und vollwerthige Theile des Ganzen sind auch die beiden Ecksätze dieser Sonate, der Erste bestechend durch seine blühende Melodik, der Letzte sich durch echt Brahms'schen Humor charakterisierend. Die Es dur-Sonate beginnt mit einem Allegro amabile von bestrickendem Liebreiz in dem 1. Thema, das folgende Allegro appassionato rührt namentlich durch die weiche Cantilene seines Mittelsatzes. Ihm schliessen sich an ein stimmungsvolles Andante mit einigen ebensolchen Variationen und der flotte und wirkungsvolle Schlusssatz.“²⁷¹

Während diese Rezension keiner der Sonaten den Vorzug vor der anderen geben wollte, scheint aus mehreren Quellen hervorzugehen, dass vielen zeitgenössischen Hörern die *Sonate Es-Dur* spontan besser gefiel als ihr Schwesterwerk. So erinnerte sich der Verleger Robert Lienau, der ebenfalls der Leipziger Aufführung vom 27. Januar 1895 beigewohnt hatte, ihm sei die 2. *Sonate* „leichter verständlich“ erschienen.²⁷² Mary Ourousov schrieb in ihrem Tagebuch, nachdem sie im November 1894 zwei der Frankfurter Aufführungen im Kreis von Clara Schumann miterlebt hatte, über die Sonaten: „Schön sind sie, für mich besonders die zweite Es-dur, die mich ganz entzückt hat, – die erste bleibt mir noch fremd.“²⁷³ Ferdinand Schumann hielt nach dem Konzert am 15. Februar 1895 in Frankfurt in seinem Tagebuch fest: „Das Frankfurter Publikum hörte die Clarinettensonaten heute zum ersten Male. Gleich nach dem ersten Satz der ersten Sonate sagte neben mir ein Herr:

²⁶² Kalbeck IV/2, S. 393 f.; *BraWV*, S. 479; Siegfried Kross: *Johannes Brahms. Versuch einer kritischen Dokumentar-Biographie*, Bonn 1997, Bd. 2, S. 1066.

²⁶³ *Signale*, *AMz*, *NZfM* und *Musikalisches Wochenblatt*.

²⁶⁴ Goltz/Müller.

²⁶⁵ *May 1981 II*, S. 644; Robert Pascall: *Frühe Brahms-Rezeption in England*, in: *Internationaler Brahms-Kongress Gmunden 1997. Kongreßbericht*, hrsg. von Ingrid Fuchs, Tutzing 2001, S. 293–342, hier S. 325; Goltz/Müller, S. 160.

²⁶⁶ Rezension in: *Neue Zürcher Zeitung*, 15. November 1895 (A.[dolf] S.[teiner]), auszugsweise zitiert in: Goltz/Müller, S. 247 f.

²⁶⁷ Plattennummern: 10433 und 10434 (*BraWV*, S. 483); allerdings soll bereits am 23. Juni 1895 in Hamburg die Erstaufführung dieser Fassung durch Richard Barth und Max Fiedler stattgefunden haben (*Hofmann, Zeittafel*, S. 267).

²⁶⁸ Plattennummern: 10482 und 10483 (*BraWV*, S. 482). Angezeigt wurde das Arrangement erst im Oktober 1895 (*Signale*, Jg. 53, Nr. 49 [Oktober], S. 784), aber bereits am 23. August war Clara Schumann im Besitz eines Exemplars (siehe *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 595).

²⁶⁹ *AMz*, Jg. 21, Nr. 39 (28. September 1894), S. 505. Nach *Hofmann, Chronologie*, S. 296, fand diese Aufführung allerdings in der „Villa Felicitas“ der Tochter des Herzogs, Prinzessin Marie von Sachsen-Meiningen, statt.

²⁷⁰ *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 26, Nr. 19 (2. Mai 1895), S. 246 (–n.).

²⁷¹ *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 26, Nr. 7 (7. Februar 1895), S. 82 (F.).

²⁷² Robert Lienau: *Erinnerung an Johannes Brahms*, Berlin-Lichterfelde 1934, S. 41.

²⁷³ Zitiert nach *Briefwechsel (Neue Folge) XVII*, S. 103, Anm. 2.

„Das war aber schön“. Die Es dur Sonate schien aber besser zu gefallen.²⁷⁴ In diesem Sinne äußerte sich auch Max Kalbeck über die Publikumsreaktion nach den Uraufführungen am 8. bzw. 11. Januar in Wien.²⁷⁵ Aus Eduard Hanslicks Besprechung dieser Konzerte geht hervor, dass er selbst ähnlich empfunden hatte:

„Entzückend ist der erste Satz der Es-dur-Sonate. Ein Thema, wie vom Himmel gefallen, oder richtiger, aus schönster Jugendzeit herüberduftend, voll süßer Schwärmerei und drängendem Liebesglück! Um dieser Melodie willen, mit welcher die Clarinette ohne jedes Vorspiel anhebt, sich am eigenen Gesang berauschend, ist mir dieser Satz der liebste und die Es-dur-Sonate lieber als die zweite in F-moll.“²⁷⁶

Bei Kritikern, die Brahms' Werk generell skeptisch beurteilten, mussten auch die *Klarinettensonaten* auf Ablehnung stoßen. So fühlte sich Eduard Bernsdorf, der Rezensent der *Signale*, der seit seiner vernichtenden Kritik des 1. Klavierkonzerts op. 15 von 1859 ein beharrlicher Brahms-Gegner war, von der Aufführung in Leipzig am 27. Januar 1895 „nur stellenweise sympathisch berührt“ und fand „im Allgemeinen in den Sachen mehr Schlackenhaftes als Goldhaltiges, mehr Widerhaariges als glatt und ebenmäßig Verlaufendes, überhaupt mehr Steine als Brot“.²⁷⁷ Für den Rezensenten „B.“ der *Allgemeinen Deutschen Musikzeitung*, der dasselbe Konzert besucht hatte, schien in „beiden Sonaten [...] die Reflexion das Uebergewicht über die Erfindungskraft zu haben“.²⁷⁸ Der Kritiker „F. W.“ erhob diesen Vorwurf in noch schärferer Form nach den Wiener Konzerten vom Januar 1895 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* und rügte außerdem in lokalpatriotischer Haltung das Auftreten Mühlfelds:

„Auch zwei Novitäten von J. Brahms wurden uns vorgeführt. Beides Sonaten für Clarinette und Clavier; eine derselben wäre auch genügend gewesen. Diese beiden Sonaten haben das mit den meisten anderen Brahms'schen Werken gemein, daß sie mehr combinirt als componirt sind. Bei dieser Musik ist es fast immer nur der innere Bau, der Interesse verdient; wir möchten für solche Tonproducte den Ausdruck ‚pathologische Musik‘ gebrauchen, denn nur die innere Structur, jener Organismus, der dem Körper sein äußeres, uns sichtbares Leben verleiht, ist hier das Beachtenswerthe. In der Musik tritt aber an die Stelle des äußerlich Sichtbaren die Wirkung auf den Gehörsinn, die nur dann eine vollständige, wenn Melodie, Rhythmus und Wohlklang mit einander vereint, was in Werken von Brahms nur selten der Fall ist. Der Clarinettist, Herr Mühlfeld aus Meiningen, entledigte sich seiner Aufgabe, ohne zu vielem Tadel Anlaß zu geben, nur hörte man von vielen Zuhörern die Bemerkung, daß Wien bessere Clarinettisten besäße und die Mitwirkung des fremden Künstlers nicht unumgänglich nothwendig war.“²⁷⁹

Theodor Helm, der Wiener Korrespondent des *Musikalischen Wochenblatts*, äußerte sich in seiner Uraufführungskritik aus einem anderen Grund skeptisch:

„Was nun die beiden Clavier-Clarinettensonaten anbelangt, so hat Brahms mit denselben [...] ein ganz neues Kunstgenre ins Leben gerufen. Concertstücke für Clarinette mit Begleitung des Claviers gab es besonders in früherer Zeit genug [...]. Aber ein sich durch vier Sätze in regelmässiger Sonatenform aussprechender Dialog zw-

ischen dem Clavier und der Clarinette nach dem Vorbilde der classischen Clavier-Violinsonaten existirte bis zu den jüngsten Manuscript-Schöpfungen von Brahms noch nicht. Nun lässt sich freilich darüber streiten, ob dieses neu geschaffene Kunstgenre ein glückliches sei. [...] Ich gestehe, dass ich mich für die Idee nicht begeistern kann, vielmehr des Klanges der so fortgesetzt solistisch verwendeten Clarinette bald müde werde. [...] Uebrigens müsste man die beiden Neuheiten öfter hören, um über ihren Kunstwerth völlig klar zu werden, man darf ja gerade bei Brahms nie nach dem ersten Eindruck urtheilen.“²⁸⁰

Tatsächlich änderte sich Helms Urteil, nachdem er am 29. Mai 1896 in Leipzig eine weitere Aufführung der *Sonate Nr. 2 Es-Dur* durch Mühlfeld und Eugen d'Albert gehört hatte: „Mir selbst ging diesmal der intime, poetische Reiz der Composition viel besser auf, als bei der vorigen Jahr gehörten Aufführung in Wien, wo zwar auch Hr. Mühlfeld die Clarinette blies, der selbst begleitende Meister Brahms aber sich am Flügel ein wenig gehen liess.“²⁸¹ Entscheidend für den Meinungswechsel des Kritikers dürfte jedoch weniger die Ausführung des Klavierparts als vielmehr die zunehmende Vertrautheit mit den Werken gewesen sein. Eduard Hanslick hatte derartige Entwicklungen vorausgesehen: „Beiden Sonaten steht bei näherer Bekanntschaft ein wachsender Erfolg bevor. Gehören sie auch keineswegs zu den schwerfaßlichen Werken, so liegen doch ihre feinsten Züge nicht gerade auf der Oberfläche.“²⁸²

Richard Mühlfeld spielte die beiden *Klarinettensonaten* vom Sommer 1895 an mit Brahms nur noch privat,²⁸³ mit anderen Pianisten jedoch weiterhin in zahlreichen öffentlichen Konzerten. Bis zu seinem Tod am 1. Juni 1907 verzeichnet die Dokumentation der Konzerttätigkeit Mühlfelds rund 60 weitere Aufführungen eines oder beider Werke. In elf Konzerten und damit am weitaus häufigsten spielte er die Sonaten mit der britischen Pianistin Fanny Davies, mit der er nicht nur die Londoner Erstaufführung am 24. Juni 1895 bestritt,²⁸⁴ sondern auch drei englische Aufführungsserien jeweils im Herbst der Jahre 1905 und 1906 sowie im Frühjahr 1907 absolvierte.²⁸⁵ Ab Herbst 1895 sind auch Aufführungen durch andere Klarinettenisten nachgewiesen. Os-

²⁷⁴ Schumann F., *Erinnerungen*, S. 235.

²⁷⁵ Kalbeck IV/2, S. 373.

²⁷⁶ *Neue Freie Presse*, 15. Januar 1895, Morgenblatt, S. 2; auch in: Hanslick, *Fünf Jahre Musik*, S. 313.

²⁷⁷ *Signale*, Jg. 53, Nr. 9 (Januar 1895), S. 131.

²⁷⁸ *AMz*, Jg. 22, Nr. 5 (1. Februar 1895), S. 75 (B.).

²⁷⁹ *NZfM*, Jg. 62, Nr. 18 (1. Mai 1895), S. 212 (F. W.).

²⁸⁰ *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 26, Nr. 30 (18. Juli 1895), S. 382 (Theodor Helm; der „Musikbrief“ aus Wien in Fortsetzungen ist gezeichnet auf S. 539).

²⁸¹ *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 27, Nr. 24/25 (11. Juni 1896), S. 323.

²⁸² Hanslick, *Fünf Jahre Musik*, S. 314.

²⁸³ So schrieb Brahms in der zweiten Augsthälfte 1895 aus Ischl an Clara Schumann: „Hier haben wir sehr viel nette und lustige Gesellschaft und machen auch so Musik – Mühlfeld war auch hier, also Klarinett-Quintett und Sonaten.“ (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 593 f.)

²⁸⁴ Siehe oben, S. XXXI mit Anm. 265.

²⁸⁵ Siehe im Verzeichnis „Konzertreisen Richard Mühlfelds. 1876–1907“ (in: *Goltz/Müller*, S. 118–181) unter den Städten Cambridge, Chislehurst, London, St. Andrews, Sheffield und Wycombe.

kar Schubert, der wohl als erster nach Mühlfeld beide Sonaten am 7. Oktober 1895 mit Robert Kahn in Berlin spielte,²⁸⁶ nahm die Werke auch in den folgenden Jahren häufiger als andere Klarinettenisten in seine Konzertprogramme auf.²⁸⁷

Brahms ließ neben der Originalfassung für Klarinette und Klavier Alternativfassungen für Viola bzw. Violine und Klavier erscheinen. Er verfolgte damit offenbar die Absicht, seine Werke nicht nur den – verhältnismäßig wenigen – konzertierenden Klarinettenisten zugänglich zu machen, befürchtete allerdings auch, die Originalversion könne im Konzertleben von den Streicherfassungen verdrängt werden. Um dem nach Möglichkeit entgegenzuwirken, sprach er sich gegenüber Simrock dafür aus, den gedruckten Ausgaben stets die Klarinettenstimme beizulegen und die Violastimme nur auf besonderen Wunsch zu liefern; außerdem sollte das Violin-Arrangement etwas später erscheinen: „Kommt dies zugleich heraus, so wird wohl das Original gar nicht bestellt.“²⁸⁸ Wie es scheint, erwies sich diese Befürchtung jedoch als grundlos. Während für die Jahre 1895–1902 nicht weniger als 85 Aufführungen der Originalfassung durch Mühlfeld und andere Klarinettenisten nachgewiesen sind, sind nur jeweils eine einzige öffentliche Darbietung der Versionen für Viola bzw. Violine bekannt.²⁸⁹

Zur Rezeptionsgeschichte der *Klarinettensonaten op. 120* von Brahms gehört auch deren Einfluss auf die folgenden Komponistengenerationen. In seiner Untersuchung „Die Klarinettensonaten im deutschsprachigen Raum von 1900–1950“ konnte Zoltán Garami immerhin 24 Werke ausmachen, die sämtlich mehr oder weniger direkt nach den Brahms’schen Vorbildern entstanden, darunter beispielsweise die Klarinettensonaten von Brahms’ Schüler Gustav Jenner (*op. 5*, komponiert 1899, Richard Mühlfeld gewidmet), Max Reger (*op. 49 Nr. 1 und 2*, 1900; *op. 107*, 1909), Julius Weismann (*op. 72*, 1917/1941), Sigfrid Karg-Elert (*op. 139b*, 1924), Paul Hindemith (1939) und Günter Raphael (*op. 65 Nr. 3*, 1948).²⁹⁰ Auch in dieser Hinsicht also stellten sich Theodor Helms Bedenken nach der Uraufführung, „ob dieses neu geschaffene Kunstgenre ein glückliches sei“, als unbegründet heraus.

Als eine weitere Form der kompositorischen Rezeption sei schließlich Luciano Berios Orchesterfassung der *Klarinettensonate f-Moll op. 120 Nr. 1* erwähnt, die 1986 in Los Angeles uraufgeführt wurde und im selben Jahr bei der Universal Edition in Wien erschien.²⁹¹

Danksagung

Während der Arbeit an der vorliegenden Edition erfuhren die Herausgeber vielfältige Unterstützung.

Folgende Institutionen bzw. ihre Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter gewährten großzügige Arbeitsmöglichkeiten, stellten Ablichtungen von Quellen zur Verfügung, gaben die Erlaubnis zu deren Auswertung und Abbildung und förderten die Arbeit durch weiterführende Informationen: Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck; Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky; Bibliothek der Hochschule für

Künste Bremen; Robert-Schumann-Haus, Zwickau; Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek München; Musikbibliothek in der Münchner Stadtbibliothek am Gasteig; Kammerhofmuseum Gmunden; Musiksammlung im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck; Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien; Wiener Institut für Strauss-Forschung; Library of Congress, Washington; The Pierpont Morgan Library, New York. Wertvolle Hilfe leisteten darüber hinaus Wolfram M. Burgert (Itingen/Schweiz), Dr. Andrea Massimo Grassi (Milano), Dr. Antje Ruhbaum (Berlin) und Dr. Bernd Wiechert (Mainz).

In besonderer Weise wurde die Edition von Dr. Friedrich Bernhard Hausmann (†) in Bonn und Hermann Mühlfeld (†) in Köln gefördert, deren freundliches Entgegenkommen eine Auswertung der überlieferten Spiel-exemplare des Cellisten Robert Hausmann (*op. 38 und 99*) bzw. des Klarinettenisten Richard Mühlfeld (*op. 120 Nr. 1 und 2*) ermöglichte.

Zahlreiche Verbesserungen im Detail verdanken die Noten- und Textteile des vorliegenden Bandes Hinweisen von Dr. Michael Struck, Dr. Katrin Eich, Dr. Jakob Hauschildt und Prof. Dr. Dr. Friedhelm Krummacher (alle Kiel) sowie Martin Fruhstorfer (Leipzig).

Allen genannten Institutionen und Personen sei für ihre Hilfe herzlich gedankt.

Den an der Herstellung des Bandes beteiligten Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des G. Henle Verlages danken wir für die angenehme und fruchtbare Kooperation.

München und Kiel,
im Juli 2010

Egon Voss und Johannes Behr

²⁸⁶ Rezensionen: *AMz*, Jg. 22, Nr. 41 (11. Oktober 1895), S. 520; *Signale*, Jg. 53, Nr. 48 (Oktober 1895), S. 760.

²⁸⁷ Dies ergibt sich aus der in der Kieler Forschungsstelle der JBG vorhandenen Datenbank zur zeitgenössischen Brahms-Rezeption, für welche die Jahrgänge 1853–1902 der *Signale*, der *AMz* und der *NZfM* ausgewertet wurden.

²⁸⁸ Brahms’ Brief an Simrock vom 14. März 1895 (*Briefwechsel XII*, S. 167).

²⁸⁹ Joseph Joachim und Julius Spengel spielten die Violafassung der *Sonate Nr. 2 Es-Dur* am 17. November 1896 in Hamburg; Richard Barth und Max Fiedler brachten die Violinfassungen beider Sonaten am 23. Juni 1895 ebenfalls in Hamburg zu Gehör (*Hofmann, Zeittafel*, S. 267).

²⁹⁰ Zoltán Garami: *Die Klarinettensonaten im deutschsprachigen Raum von 1900–1950*, Diss. masch. Mainz 1984.

²⁹¹ *Johannes Brahms: opus 120 nr. 1 für klarinette (oder viola) und orchester, instrumentiert von luciano berio*, Wien (Universal Edition, UE 18868) 1986; siehe hierzu Lorenz Luyken: *Eine große Enttäuschung? Luciano Berios Orchestrierung der Klarinettensonate op. 120/1 von Johannes Brahms*, in: *Die Tonkunst*, Jg. 2, Nr. 2 (April 2008), S. 206–220.