

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 3 STREICHQUARTETTE

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

JOHANNES BRAHMS

STREICHQUARTETTE

Nr. 1 C-MOLL OPUS 51 NR. 1

Nr. 2 A-MOLL OPUS 51 NR. 2

Nr. 3 B-DUR OPUS 67

HERAUSGEGEBEN VON

SALOME REISER

2004

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

Editionsleitung:
Friedhelm Krummacher, Robert Pascall, Otto Biba, Martin Bente
und die Forschungsstelle Kiel: Michael Struck, Salome Reiser

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,
und des Ministeriums für Bildung, Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Schleswig-Holstein.
Die Peter Klöckner-Stiftung sowie die Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung ermöglichten
die Erstellung einer Datenbank zur Brahms-Rezeption in vier deutschen Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts.

Printed in Germany

INHALT

	<i>Seite</i>
Vorwort	VII
Abkürzungen und Sigel	IX
Einleitung	
Erste Annäherungen an die Gattung	XI
Entstehungsgeschichte der Streichquartette op. 51	XI
Publikationsgeschichte der Streichquartette op. 51	XII
Entstehungs- und Publikationsgeschichte des Streichquartetts op. 67	XIII
Aufführungsgeschichte der Streichquartette op. 51 und 67	XV
Frühe Rezeption der Streichquartette op. 51 und 67	XVII
Danksagung	XXII
Zur Gestaltung des Notentextes	XXV
Streichquartett Nr. 1 c-Moll opus 51 Nr. 1	
Allegro	1
Romanze. Poco Adagio	16
Allegretto molto moderato e comodo	21
Allegro	28
Streichquartett Nr. 2 a-Moll opus 51 Nr. 2	
Allegro non troppo	39
Andante moderato	54
Quasi Minuetto, moderato	61
Finale. Allegro non assai	68
Streichquartett Nr. 3 B-Dur opus 67	
Vivace	80
Andante	94
Agitato (Allegretto non troppo)	100
Poco Allegretto con Variazioni	107
Anhang a/b	
Streichquartett Nr. 3 B-Dur op. 67, Partituraautograph, 2. Satz, S. 26–27, ursprüngliche Fassung der Takte 42–73 unter der Tektur: Abbildung und Transkription	118
Kritischer Bericht	121
Verzeichnis der Abbildungen	216

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 Brahms Gesamtausgabe, auf breiterer Basis gesucht und koordiniert. Sie führte 1981 zur konkreteren Vorbereitung dieses editorischen Vorhabens durch die Verbindung mit dem G. Henle Verlag; 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 der deutschen Akademien der Wissenschaften in Mainz.

Inzwischen wurde nach Erscheinen des thematisch-bibliographischen *Werkverzeichnisses* 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 Brahms Gesamtausgabe. Die Gesellschaft der Musikfreunde hatte die von Brahms' Vertrautem Eusebius Mandyczewski und dessen Schüler Hans Gál besorgte alte Gesamtausgabe (*Sämtliche Werke*) 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 Aufführungsfassungen von Werken anderer Komponisten prüfen und sie in exemplarischen Fällen edieren.

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

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

Ziel der JBG ist die Wiedergabe authentischer Werktexte, die von Schreib-, Kopisten- und Stichfehlern sowie unautorisierten Zusätzen befreit sind und den Intentionen des Komponisten so nahe wie möglich kommen. Die JBG soll für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Schaffen von Brahms eine ebenso verlässliche Grundlage 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 heutiger Orthographie wiedergegeben. Das scheint für die relativ wenigen heute veralteten orthographischen Formen um so mehr gerechtfertigt zu sein, als die älteren Lesarten (*Thal, thun*) schon bald nach Brahms' Tod außer Gebrauch kamen. Unangetastet bleiben dagegen altertümliche Wortformen, die vom Komponisten bewußt gewählt wurden (*trauren, Hülfe*). Sofern notwendig, wird auch die Interpunktion behutsam modernisiert; sinnverändernde Auswirkungen sind dabei ausgeschlossen. Damit sucht die JBG der historischen Stellung der Werke von Johannes Brahms und ihrer heutigen Wirkung gerecht zu werden.

DIE EDITIONSLEITUNG

ABKÜRZUNGEN UND SIGEL

<i>AMz</i>	<i>Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung.</i>	<i>D-B</i>	Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz.
<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/Winterthur 1866 ff.	<i>D-Bhm</i>	Berlin, Universität (vormals: Hochschule) der Künste, Abteilung Musik und Darstellende Kunst.
<i>A-Wgm</i>	Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.	<i>D-Bim</i>	Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung.
<i>A-Wn</i>	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung.	<i>D-Hs</i>	Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky.
<i>A-Wst</i>	Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Musikabteilung.	<i>D-KII</i>	Kiel, Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek.
<i>Billroth Briefe</i>	<i>Briefe von Theodor Billroth</i> , hrsg. von Georg Fischer, Hannover ² 1922.	<i>D-KImi</i>	Kiel, Musikwissenschaftliches Institut der Universität.
<i>Billroth-Brahms Briefwechsel</i>	<i>Billroth und Brahms im Briefwechsel</i> , hrsg. von Otto Gottlieb-Billroth, Berlin und Wien 1935.	<i>D-LÜbi</i>	Lübeck, Brahms-Institut an der Musikhochschule.
<i>Brahms-Groth Briefe</i>	<i>Johannes Brahms – Klaus Groth. Briefe der Freundschaft</i> , neu hrsg. von Dieter Lohmeier, Heide und Kiel 1997.	<i>D-Zsch</i>	Zwickau, Robert-Schumann-Haus.
<i>BraWV</i>	Margit L. McCorkle: <i>Johannes Brahms. Thematisch bibliographisches Werkverzeichnis</i> , München 1984.	<i>GB</i>	Großbritannien.
<i>Briefwechsel I–XVI</i>	<i>Johannes Brahms, Briefwechsel</i> , 16 Bde., Berlin (1906) 1907–1922 (Reprint Tutzing 1974).	<i>Hanslick, Concerte</i>	Eduard Hanslick: <i>Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870–1885</i> , Berlin 1886.
<i>Briefwechsel V</i>	Band V: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim</i> , hrsg. von Andreas Moser, Bd. 1, Berlin ³ 1921.	<i>Hofmann, Erstdrucke</i>	Kurt Hofmann: <i>Die Erstdrucke der Werke von Johannes Brahms. Bibliographie. Mit Wiedergabe von 209 Titelblättern</i> , Tutzing 1975.
<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>Hofmann, Zeittafel</i>	Renate und Kurt Hofmann: <i>Johannes Brahms. Zeittafel zu Leben und Werk</i> , Tutzing 1983.
<i>Briefwechsel VII</i>	Band VII: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Hermann Levi, Friedrich Gernsheim sowie den Familien Hecht und Fellingner</i> , hrsg. von Leopold Schmidt, Berlin 1910.	<i>Horstmann</i>	Angelika Horstmann: <i>Untersuchungen zur Brahms-Rezeption der Jahre 1860–1880</i> , Hamburg 1986 (= <i>Schriftenreihe zur Musik</i> , Bd. 24).
<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>JBG, Doppelkonzert</i>	<i>Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 10: Doppelkonzert a-Moll opus 102</i> , hrsg. von Michael Struck, München 2000.
<i>Briefwechsel X</i>	Band X: <i>Johannes Brahms. Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 2, Berlin 1917.	<i>JBG, Klavierquintett</i>	<i>Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II, Band 4: Klavierquintett f-Moll opus 34</i> , hrsg. von Carmen Debryn und Michael Struck, München 1999.
<i>Briefwechsel XI</i>	Band XI: <i>Johannes Brahms. Briefe an Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 3, Berlin 1919.	<i>JBG, Symphonie Nr. 1</i>	<i>Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 1: Symphonie Nr. 1 c-Moll opus 68</i> , hrsg. von Robert Pascall, München 1996.
<i>Briefwechsel XIII</i>	Band XIII: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Th. Wilhelm Engelmann</i> , hrsg. von Julius Röntgen, Berlin 1918.	<i>Joachim, Briefwechsel III</i>	<i>Briefe von und an Joseph Joachim</i> , hrsg. von Johannes Joachim und Andreas Moser, Bd. III, Berlin 1913.
<i>Briefwechsel XV</i>	Band XV: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Franz Wüllner</i> , hrsg. von Ernst Wolff, Berlin 1922.	<i>Kalbeck I/1</i>	Max Kalbeck: <i>Johannes Brahms</i> , Bd. I, 1. Halbband, Berlin ⁴ 1921 (Reprint Tutzing 1976).
<i>Briefwechsel XVI</i>	Band XVI: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Philipp Spitta und Otto Dessoff</i> , hrsg. von Carl Krebs, Berlin 1920/22.	<i>Kalbeck II/2</i>	Max Kalbeck: <i>Johannes Brahms</i> , Bd. II, 2. Halbband, Berlin ³ 1921 (Reprint Tutzing 1976).
<i>C</i>	Canada.		

<i>Litzmann III</i>	Berthold Litzmann: <i>Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen</i> , Bd. III, Leipzig ⁴ 1920.		hrsg. von Eusebius Mandyczewski und Hans Gál, 26 Bände, Leipzig [1926–1927] (revidierter Reprint Wiesbaden [1965]).
<i>Musikalisches Wochenblatt</i>	<i>Musikalisches Wochenblatt. Organ für Tonkünstler</i> [ab 1872: <i>Musiker</i>] und <i>Musikfreunde</i> .	<i>Schumann-Brahms Briefe II</i>	<i>Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896</i> , hrsg. von Berthold Litzmann, Bd. 2, Leipzig 1927 (Reprint Hildesheim 1989).
<i>NBMZ</i>	<i>Neue Berliner Musikzeitung</i> .		
<i>NZfM</i>	<i>(Neue) Zeitschrift für Musik</i> .	<i>Signale</i>	<i>Signale für die musikalische Welt</i> .
<i>Orel</i>	Alfred Orel: <i>Ein eigenhändiges Werkverzeichnis von Johannes Brahms. Ein wichtiger Beitrag zur Brahmsforschung</i> , in: <i>Die Musik</i> , Jg. XXIX, 2. Halbjahresband, Nr. 8 (Mai 1937), S. 529–541.	<i>Simrock-Brahms Briefe</i>	<i>Johannes Brahms und Fritz Simrock – Weg einer Freundschaft. Briefe des Verlegers an den Komponisten</i> , hrsg. von Kurt Stephenson, Hamburg 1961.
<i>Sämtliche Werke</i>	<i>Johannes Brahms: Sämtliche Werke. Ausgabe der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien</i> ,	<i>US-NYpm</i>	New York, The Pierpont Morgan Library.

EINLEITUNG

Erste Annäherungen an die Gattung

Obwohl das Streichquartett zu den ersten Gattungen gehörte, mit denen sich der junge Johannes Brahms als Komponist auseinandersetzte, gestaltete sich der Weg zur Veröffentlichung seines ersten Quartetttopus doch äußerst langwierig und mühevoll. So berichtete er seinem Jugendfreund und Klavierschüler Alwin Cranz, er habe, „ehe er sein op. 51 veröffentlichte, bereits über zwanzig Streichquartette“¹ komponiert. Diese scheinen für immer verloren, denn Brahms bekannte im Jahr 1885 gegenüber Max Kalbeck: „Das Zeug ist alles verbrannt worden. Die Kisten mit den alten Skripturen standen lange in Hamburg. Als ich vor zwei oder drei Jahren dort war, ging ich auf den Boden – die ganze Kammer war aufs schönste mit meinen Noten tapeziert, sogar die Decke. Ich brauchte mich nur auf den Rücken zu legen, um meine Sonaten und Quartette zu bewundern. Es machte sich sehr gut. Da hab’ ich alles heruntergerissen – besser, ich tu’s, als andere! – und auch das übrige mitverbrannt.“² Robert Schumann hatte bei seinem ersten Zusammentreffen mit Brahms im Oktober 1853 zumindest ein *Streichquartett in h-Moll* (Anhang IIa Nr. 5, Zählung gemäß *BraWV*) kennengelernt,³ das er ebenso hoch schätzte wie die *Klaversonate fis-Moll op. 2* und als durchaus geeignet ansah, die Publikationsreihe des jungen Komponisten zu eröffnen. Aber auch diese erste konkret zu benennende Quartettkomposition vernichtete Brahms, noch bevor sie einer breiteren Öffentlichkeit bekannt werden konnte.⁴

Inwieweit sich für ihn der Umgang mit der Gattung Streichquartett besonders problematisch gestaltete oder die ersten Quartettkompositionen seiner schon in frühen Jahren stark ausgeprägten generellen Selbstkritik zum Opfer fielen,⁵ muß letztlich offen bleiben. Das Bewußtsein von der Größe der Gattungstradition war aber zumindest mit ausschlaggebend dafür, daß es ihm über mehr als zwei Dezennien hinweg unmöglich erschien, eine seiner Quartettkompositionen gelten zu lassen. In welch hohem Maße er sich spätestens während der Arbeit an den *Quartetten op. 51* im Traditionsgefüge des klassischen Streichquartetts verankert sah, macht ein selbstironisches Schreiben an seinen Verleger Fritz Simrock vom 24. Juni 1869 deutlich: „Übrigens hat Mozart sich gar besonders bemüht, sechs schöne Quartette zu schreiben, so wollen wir uns recht anstrengen, um ein und das andre passabel zu machen. Ausbleiben sollen sie Ihnen nicht. Aber wäre ich heute Verleger, ich ließe das Drängen [...]“⁶

Entstehungsgeschichte der Streichquartette op. 51

Von der ersten Erwähnung des *h-Moll-Quartetts* (Anhang IIa Nr. 5) im Herbst 1853 an sollten noch zwei Jahrzehnte bis zur Veröffentlichung der beiden *Streichquartette op. 51* vergehen. Begonnen wurde die Arbeit an beiden Werken jedoch mit Sicherheit erheblich vor

ihrem Publikationsdatum: die am *c-Moll-Quartett* offenbar früher als die am *a-Moll-Quartett*. Ob dabei eine der Kompositionen – oder gar beide – mit einem der Quartette aus der frühen Kompositionsphase in Zusammenhang steht, entzieht sich den heutigen Nachforschungen. Der erste Hinweis auf eine weitere Quartettkomposition nach dem *h-Moll-Quartett* begegnet in einem Brief an Brahms vom 26. Dezember 1865, in welchem sich Joachim nach dem Fortgang der Arbeit an einem „Streichquartett in *c moll*“ erkundigte.⁷ Mit großer Wahrscheinlichkeit handelte es sich dabei bereits um eine Frühform des späteren *op. 51 Nr. 1*. Fast ein dreiviertel Jahr danach, im August 1866, hatte auch Clara Schumann erstmals Kenntnis von einem „Streichquartett in *C-moll*“, das Brahms ihr in Baden-Baden vorspielte.⁸ Weitere Anfragen von Joachim erfolgten im August 1867⁹ und nochmals am 28. September desselben Jahres,¹⁰ wobei nun erstmals die Rede von nicht nur einem, sondern mehreren „Quartette[n]“ war. Im Sommer 1868 machte Brahms Hermann Deiters in Bonn mit den Kompositionen bekannt, worüber dieser später Florence May berichtete.¹¹ Von 1869 an erkundigte sich auch Simrock mehrfach nach den Quartetten.¹² Zu diesem Zeitpunkt war Brahms zumindest mit einem der Werke noch nicht völlig zufrieden, wie einer Tagebuchnotiz Clara Schumanns vom 10. Juni 1869 zu entnehmen ist: „Johannes brachte mir dieser Tage zwei wunderschöne Quartettsätze, 1er und letzter Satz, der Letzte besonders gelungen, höchst geist- und schwungvoll. Am ersten wünschte ich Einiges anders nach meinem Gefühl – vielleicht ändert er es noch, da es ihm

¹ Kalbeck II/2, S. 440.

² Kalbeck I/1, S. 132 f.

³ Vgl. R.[obert] S.[chumann]: *Neue Bahnen*, in: *NZfM*, Bd. 39, Nr. 18 (28. Oktober 1853), S. 158 (f.). Schumann spricht hier von mehreren „Quartetten“, in seinem Tagebuch ist allerdings nur von einem Streichquartett die Rede (vgl. Robert Schumann: *Tagebücher III – Haushaltbücher, Teil 2 1847–1847* [recte: 1847–1856], hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1982, S. 638).

⁴ Vgl. *Briefwechsel V*, S. (13–)14; Kalbeck I/1, S. 131.

⁵ So vernichtete er neben Quartettkompositionen und „Sonaten“ auch „mehrere hundert Lieder“ (Kalbeck II/2, S. 440). Im Jahr 1885 bekannte er außerdem gegenüber Max Kalbeck, „es sei traurig, daß die jungen Leute es so eilig hätten mit der Aufführung und Publikation ihrer unfertigen Sachen“, er sei in seiner Jugend aus „Respekt vor der Druckerschwärze“ anders verfahren (Kalbeck I/1, S. 132). In gleicher Weise äußerte er sich auch gegenüber Robert Freund; siehe dessen *Memoiren eines Pianisten, CXXXIX. Neujaarsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich*, Zürich 1951, S. 21.

⁶ *Briefwechsel IX*, S. (74–)75.

⁷ Vgl. *Briefwechsel VI*, S. 40 (f.).

⁸ Vgl. *Litzmann III*, S. 194.

⁹ Vgl. *Briefwechsel VI*, S. 43 (f.).

¹⁰ Vgl. ebenda, S. (48–)49 (f.).

¹¹ Vgl. Florence May: *Johannes Brahms. Die Geschichte seines Lebens*, München 1911, 2. Teil, S. 136, Anmerkung 2. Deiters selbst hingegen geht in seinem Aufsatz *Johannes Brahms* nicht näher auf die Quartette ein, bestätigt jedoch: „Damals hatte der Verfasser dieser Zeilen die Freude häufigen und anregenden Verkehres mit dem in der Vollkraft seines Schaffens stehenden Künstler.“ (in: Hermann Deiters: *Sammlung musikalischer Vorträge*, Leipzig 1880, S. 321–374, hier S. 327).

¹² Vgl. *Simrock-Brahms Briefe*, S. 46 und (49–)50.

selbst noch nicht ganz recht zu sein schien...¹³ Da Clara Schumann die beiden Sätze nicht mit dem ihr seit 1866 bekannten „Streichquartett in C-moll“ in Verbindung brachte, ist zu vermuten, daß es sich hierbei um die Ecksätze des *a-Moll-Quartetts* handelte. Die Arbeit an beiden Werken scheint sich damals aber dennoch bereits in einem weit fortgeschrittenen Stadium befunden zu haben, wie einem Schreiben an Simrock vom 24. Juni 1869 zu entnehmen ist, in dem sich Brahms erstmals selbst zu den Quartetten äußerte: „Kommen Sie nicht etwa über Baden-Baden, wenn Sie Ihre Frau besuchen? Es ist hier wirklich sehr schön, und zu jener Zeit kommt das Bekkersche (Florentiner) Quartett und spielt Ihnen vielleicht neue Verlagsartikel vor.“¹⁴ Schon in dieser Phase dürfte auch die Opuszahl 51 festgelegt worden sein. Sie korreliert nämlich nicht mit den zur Zeit der Fertigstellung der Quartette im Herbst 1873 vergebenen Opuszahlen, sondern ist in die zweite Hälfte des Jahres 1869 zu datieren.¹⁵ Die Herausgabe zweier Werke unter einer Opuszahl, wie sie sich im Rahmen von Brahms' Kammermusik nur bei *op. 51* findet, knüpft an die klassische Tradition an, mehrere Quartettkompositionen in einem Opus zusammenzufassen.

Ob die Quartettprobe mit den Florentinern im Sommer 1869 wirklich zustande kam und Brahms' „Zweifel“ gegenüber den Werken bestärkte, wie Max Kalbeck vermutete,¹⁶ läßt sich nicht belegen. Die Arbeit an den Quartetten jedenfalls wurde offenbar vorerst unterbrochen; Nachfragen von Joachim am 28. Juni 1870 und von Simrock am 22. Februar 1873 blieben unbeantwortet.¹⁷

Erst im Sommer 1873, während eines Aufenthaltes in Tutzing am Starnberger See, trat die kompositorische Arbeit an beiden Quartetten in ihre Endphase.¹⁸ Dem Vermerk in Brahms' eigenhändigem Werkverzeichnis zufolge („Herbst 73 erschienen [,] angefangen früher [,] zum 2. Mal geschr.[ieben] Tutzing Sommer 1873“) scheint es hier zu einer deutlichen Umarbeitung der Werke gekommen zu sein.¹⁹ Das Ringen um den Gattungsanspruch begleitete Brahms weiterhin, wie er am 17. Juni 1873 gegenüber Simrock bekannte: „Ich gebe mir alle Mühe und hoffe immer, mir soll ein Großes und fürchterlich Schweres einfallen – und immer geraten sie klein und erbärmlich! Ich kann nicht darauf warten!“²⁰

Unterbrochen wurde die Arbeit in Tutzing von Aufenthalt im nahegelegenen München, wo sich Brahms zunächst eines, später beide Werke im Hause des Dirigenten und Brahms-Freundes Hermann Levi vom Walter-Quartett vorspielen ließ. Über die erste dieser Zusammenkünfte berichtete Levi Joseph Joachim am 27. Juni 1873: „Brahms reitet in Tutzing fleißig auf dem Bucephalus. Kürzlich haben wir bei mir ein neues wundervolles Streichquartett probirt; ein zweites ist nahezu fertig.“²¹ Auch hier ist wieder zu vermuten, daß es sich bei dem erst „nahezu“ fertigen Werk um das *a-Moll-Quartett* handelte. Zwischen dem 22. und 25. August zeigte Brahms bei einem Besuch in Baden-Baden Clara Schumann beide, nun offenbar fertiggestellten Werke.²² Nach Tutzing zurückgekehrt, teilte er Simrock am 27. August jedoch mit, er wolle die Kompositionen zunächst ein

weiteres Mal probieren, bevor er sie an ihn übersende.²³ Am 6. September traf er sich daher nochmals mit dem Walter-Quartett, worüber Clara Schumann durch den Gastgeber Hermann Levi unterrichtet wurde: „Brahms kommt heute Abend. Morgen spielen wir ihm seine 2 Quartette vor; ich habe sie gut mit den Leuten studiert.“²⁴ Kurze Zeit später gingen die Werke an Simrock. Der Kompositionsprozeß war damit aber noch nicht abgeschlossen; weitere Eingriffe in den Notentext erfolgten während der Druckkorrektur.²⁵

Publikationsgeschichte der Streichquartette op. 51

Der langwierigen Entstehungsgeschichte steht ein vergleichsweise rascher Publikationsprozeß gegenüber: Am 21. August 1873 bat Simrock, die Stichvorlagen trotz seiner zeitweiligen Abwesenheit sogleich nach Berlin an den Verlag zu schicken. Kurz vor der Abreise bekräftigte er die Dringlichkeit seiner Bitte: Die Quartette und deren vierhändige Klavier-Arrangements sollten „fix heraus“²⁶. Brahms übersandte die abschriftlichen Partituren zu beiden Quartetten (jeweils Quelle AB⁺) sowie die abschriftlichen Stimmen (jeweils Quelle AB-St⁺) als Vorlagen für den Stich offenbar kurz vor dem 15. September 1873.²⁷ Das Arrangement zum *c-Moll-Quartett*

¹³ Litzmann III, S. 229.

¹⁴ Briefwechsel IX, S. (74–)75.

¹⁵ Vgl. Rinaldo *op. 50* (Erscheinungsdatum: August 1869), *Liebeslieder-Walzer op. 52* (Oktober 1869), *Alt-Rhapsodie op. 53* (Januar 1870). Die parallel zur abschließenden Kompositionsphase der Streichquartette im Sommer 1873 in Tutzing entstandenen *Haydn-Variationen* erhielten demgegenüber die Opuszahlen 56a (Orchesterfassung) und 56b (Klavierfassung).

¹⁶ Briefwechsel IX, S. 75, Anmerkung 2.

¹⁷ Vgl. Briefwechsel VI, S. 64, und Simrock-Brahms Briefe, S. (56–)57. Eine Anfrage Klaus Groths vom 19. Juli 1872 erfolgte hingegen offenbar ohne Kenntnis davon, daß Brahms zwischenzeitlich an einer Quartettkomposition arbeitete (vgl. Brahms-Groth Briefe, S. [57–]58 [f.]).

¹⁸ So schrieb Brahms an Theodor Billroth im Juli 1873: „Ich bin im Begriff, nicht die ersten, aber zum ersten Male Streichquartette herauszugeben.“ (Billroth-Brahms Briefwechsel, S. 199[–201]).

¹⁹ Orel, S. 538. Siehe Quellengeschichte, S. 138.

²⁰ Briefwechsel IX, S. 143. Ebenso äußerte er sich Mitte Oktober 1873 auch gegenüber Joachim: „[...] das Warten auf bessere schien allmählich unnütz [...]“ (Briefwechsel VI, S. [91–]92).

²¹ Joachim, Briefwechsel III, S. (115–)116 (f.).

²² Vgl. Clara Schumanns Brief an Joachim vom 29. August 1873: „Ich hatte ein paar schöne Tage als Nachfeier hier durch Johannes, der schöne Sachen brachte. Zwei Streichquartette [...]“ (Litzmann III, S. [297–]298).

²³ Vgl. Briefwechsel IX, S. 145 (f.).

²⁴ Unveröffentlichter Brief vom 5. September 1873, Manuskript D-Zsch. Vgl. auch Clara Schumann an Brahms, 4. September 1873: „[...] wie gern wäre ich am Montag stille, aber gewiß dankbare Zuhörer! Levi schrieb mir, daß Deine Quartette dann gespielt werden. Er schreibt, Du seiest fleißig, verrät mir aber nichts! [...] Sage mir auch, bitte, wie Dir die Quartetten jetzt behagt haben – sie haben sie doch gewiß gut einstudiert?“ (Schumann-Brahms Briefe II, S. 22–25, hier S. 23). Clara Schumann irrte bezüglich des Wochentages (recte: Samstag). Siehe außerdem Anmerkung 97.

²⁵ Zu den einzelnen Korrektorebenen siehe Quellenbewertung, S. 138 f.

²⁶ Simrock-Brahms Briefe, S. 64 (f.).

²⁷ Vgl. Briefwechsel IX, S. 148 f.

folgte erst zwischen dem 28. September²⁸ und 4. Oktober 1873²⁹, das zum *a-Moll-Quartett* (Quelle A-KA⁺) überbrachte Brahms Simrock kurz nach dem 29. Januar 1874³⁰. Nachdem Simrock die Stichvorlagen der Quartettfassung am 23. September in Berlin vorgefunden hatte, sicherte er Brahms zu, „bald“ einen „exemplarmäßigen Stimmen-Abzug“³¹ anfertigen zu lassen, den dieser „zur Revision“³² erbeten hatte. Laut Simrocks Anweisung auf den Titelseiten der Stichvorlagen sollte der Stich beider Werke „bis 1. Oktober fertig“ sein, also im Laufe von nur einer Woche vorgenommen werden.³³ Er erfolgte damit in der Tat äußerst „fix“.³⁴

Noch im Oktober 1873 annoncierte der Verlag das Erscheinen der Quartette in den *Signalen* „binnen 14 Tagen“³⁵. Käuflich zu erwerben waren die Partituren und Stimmen aber wohl erst ab Mitte/Ende November 1873. Die Klavierarrangements folgten vermutlich im Dezember 1873³⁶ (*op. 51 Nr. 1*) bzw. im Frühjahr/Sommer 1874³⁷ (*op. 51 Nr. 2*).

Nach Erscheinen der Quartettfassung kündigte Brahms Simrock am 28. November 1873 an, „ein Fehlerverzeichnis zu den Quartetten“³⁸ schicken zu wollen. Ob es tatsächlich zu einer solchen Liste mit Änderungswünschen kam, ist unbekannt. Im Jahr darauf, am 25. November 1874, fragte er darüber hinaus an: „Helmberger übt grade das *c moll*-Quartett. Kann ich einiges Wenige in den Platten ändern lassen?“³⁹ Spätere Auflagen von Partitur und Stimmen erschienen jedoch ohne bzw. ohne sicher von Brahms autorisierte Eingriffe in den Notentext.⁴⁰

Das Honorar für beide Streichquartette einschließlich der Arrangements sowie der Rechte für alle Länder betrug 1872 Taler 40 Groschen.⁴¹ Vorausgegangen war eine Anfrage des Pariser Verlegers J. Maho, dem Brahms zunächst die Vertriebsrechte für Frankreich und Belgien hatte überlassen wollen,⁴² ehe er sie schließlich ebenfalls auf Simrock übertrug.

Gewidmet sind die *Quartette op. 51* dem Wiener Arzt, Freund und Bratschisten Theodor Billroth,⁴³ dem Brahms auch beide autographen Partituren überließ (jeweils Quelle A₁).⁴⁴ Für Kalbecks Vermutung, Brahms habe Billroth ursprünglich nur das *c-Moll-Quartett* widmen wollen, das *a-Moll-Quartett* hingegen Joachim (da es angeblich auf dessen Lebensmotto *f-a-e* zurückgehe), existiert kein hinreichender Beleg.⁴⁵ Im Gegenteil ließ Brahms Joachim Mitte Oktober 1873 über die Quartette wissen: „Eigentlich habe ich von beiden nicht gemeint, daß sie für Deine Geige seien [...]“.⁴⁶

Entstehungs- und Publikationsgeschichte des Streichquartetts *op. 67*

Im Vergleich zu den *Quartetten op. 51* erweist sich die Entstehungsgeschichte des *B-Dur-Quartetts* als deutlich konziser. Ob allerdings nicht auch in diesem Falle erste Pläne oder sogar konkrete Vorarbeiten in eine frühere Kompositionsphase zurückreichten, läßt sich nicht mehr ermitteln. Brahms selbst gab den Beginn der Komposition in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis mit

„Ziegelhausen/1875“⁴⁷ an und wies sie dadurch als einen der Erträge seines Sommeraufenthaltes aus, den er vom 20. Mai bis Mitte September in dem kleinen Ort in der Nähe von Heidelberg verbracht hatte. Eine zweite Datierung nahm er in seinem Taschenkalender für November 1875 vor; ihr folgte eine weitere Notiz im April 1876.⁴⁸ Die kompositorische Arbeit war indes auch zu diesem Zeitpunkt noch nicht abgeschlossen. Wie bei den *Quartetten op. 51* kam es aber dennoch schon zu Proben und Aufführungen des Werkes in privatem Rahmen. Theodor Billroth wußte spätestens seit dem 8. April 1876 von der Existenz des neuen Werkes und drängte darauf, es in seinem Hause in Wien aufführen zu lassen.⁴⁹ Brahms gab die Anfertigung der Stimmen in Auftrag und teilte Billroth am 3. Mai mit: „Morgen (Donnerstag) früh bekomme ich die Stimmen. Vielleicht kommst Du abends ins Quartett und kannst mit Hellmesberger verabreden? Mir ist jeder Tag recht und jede Stunde für eine etwaige vorherige Probe.“⁵⁰ Das Werk muß daher zwischen dem

²⁸ Vgl. ebenda, S. 148.

²⁹ Vgl. ebenda, S. (149–)151. Datum korrigiert nach dem Briefmanuskript in *D-Hs*.

³⁰ Brahms hatte Simrock sechs Tage vor seiner Abreise am 29. Januar nach Leipzig, wo er mit Simrock zusammentreffen sollte, angekündigt: „Das *a moll*-Quartett zu vier Händen bringe ich mit.“ (Vgl. ebenda, S. [168–]169). Zur Entstehungsgeschichte der Arrangements vgl. den Band „Klavierbearbeitungen (Kammermusik)“ (*JBG*, Serie IIA, Band 3).

³¹ *Simrock-Brahms Briefe*, S. 65 (f.).

³² *Briefwechsel IX*, S. (148–)149.

³³ Siehe Quellenbeschreibung, S. 125 und 129 f.

³⁴ Brahms äußerte sich später über die schnelle Drucklegung erstaunt, wie er Franz Wüllner im Zusammenhang mit den *Haydn-Variationen* vermutlich im November 1873 wissen ließ (vgl. *Briefwechsel XV*, S. 48). Zur Firmkapazität der Stecherei Röder vgl. *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 2, Nr. 45 (3. November 1871), S. (710–)711 (f.).

³⁵ Vgl. *Signale*, Jg. 31, Nr. 41 (Oktober 1873), S. 654. Die *AmZ* annoncierte die Werke am 19. November als „soeben erschienen“ (Jg. 8, Nr. 47 [19. November 1873], Sp. 750).

³⁶ Vgl. *Briefwechsel IX*, S. 164.

³⁷ Annonciert wurde die Drucklegung erstmals im Juni 1874, für beide Werke gemeinsam (vgl. *Signale*, Jg. 32, Nr. 32 [Juni 1874], S. 512).

³⁸ *Briefwechsel IX*, S. 158.

³⁹ Ebenda, S. 188.

⁴⁰ Siehe Quellenbestand, S. 122 f.

⁴¹ *Simrock-Brahms Briefe*, S. 64 (f.). Clara Schumann zeigte sich erstaunt darüber, daß mit einer Quartettkomposition ein Honorar dieser Höhe erzielt werden konnte (vgl. *Schumann-Brahms Briefe II*, S. [25–]26 [f.]).

⁴² Vgl. *Briefwechsel IX*, S. 145 (f.), 147 (f.).

⁴³ Vgl. *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 199–201. Die Widmung erfolgte in Anspielung auf ein Zusammentreffen in Zürich im Juni 1866, bei dem der durch die Anwesenheit des Komponisten nervöse Billroth bei einer Aufführung des *G-Dur-Sextetts op. 36* an der Viola von Karl Eschmann vertreten werden mußte, woran sich Brahms „so gern und mit so besonderem Plaisir“ zurück erinnerte (vgl. ebenda, S. 181, Anmerkung 3).

⁴⁴ Siehe Quellenbeschreibung und -geschichte, S. 128 f. und 138.

⁴⁵ Vgl. *Kalbeck II/2*, S. 444 f. Siehe jedoch Michael Musgrave: *Frei aber froh: A Reconsideration*, in: *19th Century Music*, Bd. 3, Nr. 3 (März 1980), S. 251–258.

⁴⁶ *Briefwechsel VI*, S. (91–)92.

⁴⁷ *Orel*, S. 540.

⁴⁸ In *Hofmann, Zeittafel* (S. 133) irrtümlich wiedergegeben als: „Streichquartett A-Dur (unveröffentlicht)“.

⁴⁹ Vgl. *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 219 f.

⁵⁰ Ebenda, S. 220 (f.).

4. Mai (dem Tag, an dem Brahms die abschriftlichen Stimmen vom Kopisten erhielt) und ungefähr 17. Mai (ab 19. Mai befanden sich die Stimmen bei Joseph Joachim in Berlin)⁵¹ in Brahms' Anwesenheit von Joseph Hellmesberger und „einigen seiner Schüler“⁵² erstmals zu Gehör gebracht worden sein.

Nachdem Brahms Clara Schumann von dem neuen Quartett berichtet und sie wiederum Joseph Joachim darüber in Kenntnis gesetzt hatte, ließ dieser Partitur und Stimmen als Überraschung für sie nach Berlin kommen. Bereits am 21. Mai musizierte er das Werk sodann im Hause Schumann mit seinem Ensemble in einer ersten Durchspielprobe, die tags darauf wiederholt wurde.⁵³ Brahms hatte die Materialien aber nicht nur nach Berlin geschickt, um die Freunde mit seiner neuen Komposition bekannt zu machen. Vielmehr erhoffte er sich insbesondere von Joachim Hinweise zur Spielbarkeit der Instrumentalpartien: „[...] ich [...] wünschte nur, [...] [das Quartett] möchte mir recht schön und deutlich in den Ohren klingen, wenn Du es spielst und – ich möchte es mit recht vielen NB. NB. in Partitur und Stimmen wiederkriegen. Aber Ihr Geiger seit [sic!] ja nicht einmal zum Letzteren zu überreden!“⁵⁴ Joachim vermerkte einige Fingersätze in seiner heute verschollenen Stimme, womit Brahms jedoch keineswegs zufriedengestellt war und Simrock am 1. Juni 1876 auftrag: „Sehr unlieb aber ist mir zu hören, daß Joachim Fingersatz dazu schreibt! Ich lasse ihn recht sehr bitten, doch soviel Noten zu ändern, daß kein Fingersatz nötig ist!!! Sagen Sie ihm doch das; wenigstens kann er mir beides zur Auswahl lassen, i bitt' gar schön!“⁵⁵ Joachim bekräftigte sein Vorgehen in einem Schreiben an den Komponisten vom 3. Juni: „Morgen früh mache ich Dein Quartett in B bei mir vor Zuhörern und will es eben, mit Rappoldi an der Bratsche, dafür probieren. Ich habe nur einige Fingersätze in meine Stimme geschrieben.“⁵⁶

Die einschneidenden kompositorischen Änderungen im 2. Satz, die Brahms wenige Monate später im Partiturautograph noch vornahm,⁵⁷ könnten demgegenüber auf einen Rat Clara Schumanns zurückgegangen sein. Im Anschluß an die Aufführung vom 4. Juni 1876 nämlich hielt sie in ihrem Tagebuch fest: „Das Adagio (zweiter Satz) ist mir für Brahms nicht bedeutend genug.“⁵⁸ Möglicherweise teilte sie Brahms ihre Ansicht mit, als dieser zwischen dem 8. und 12. Juni auf seiner Reise nach Saßnitz in Berlin Station machte und Joachim ihm und Clara Schumann das Werk vorspielte.⁵⁹

Simrock gegenüber deutete Brahms die Existenz des *B-Dur-Quartetts* wohl erstmals am 22. April 1876 an, hielt sich zu diesem Zeitpunkt allerdings noch bedeckt: „Sind denn wirklich endlich die Mendelssohnschen Quartette fertig? Das ist doch endlich einmal ein anständiger Verlagsartikel [...]. Ich bitte sie mir recht bald aus, Sie kriegen sie in gehöriger Verdünnung wieder – als Br. op. 70.“⁶⁰ Am 1. Juni teilte er ihm außerdem mit, daß es mit der Publikation nicht eile;⁶¹ in der Zwischenzeit war er mit den Arbeiten an der *1. Symphonie op. 68* beschäftigt. So bat er Simrock zwar bereits am 21. Juni, die autographe Partitur, von der er nicht wußte, ob sie sich gerade bei Simrock oder bei Joachim befand, „gele-

gentlich“ wieder zurücksenden, da er das Werk nochmals durchsehen wolle.⁶² Zu dieser Durchsicht kam er aber offenbar erst nach Mitte September.⁶³ Am 18. Oktober fragte Brahms erneut bei Joachim an, ob dieser nicht doch Änderungen für den Violinpart vorschlagen wolle: „Die Bitte ist wohl vergebens: Du mögest mir bei schwierigen Passagen, namentlich im ersten Satz einige Noten ändern? Fingersatz ist mir immer nur ein Beweis, daß einiges im Violinsatz faul ist. Aber so ein paar leere Saiten im Verlauf, die erquickten mein Auge und beruhigen mein Gemüt.“⁶⁴ Inwieweit Joachim dem Wunsch des Komponisten diesmal entsprach, ist unbekannt. Am 24. Oktober 1876 jedenfalls sandte Brahms die überarbeitete autographe Partitur (Quelle A⁺) an Simrock mit der Anweisung, die darin von ihm vorgenommenen Korrekturen auch in die noch immer bei Joachim befindlichen Stimmen übertragen zu lassen,⁶⁵ aus

⁵¹ Vgl. *Briefwechsel VI*, S. 117 f., Datum nach dem Briefmanuskript in *D-Hs* korrigiert zu „22. Mai 1876“.

⁵² Vgl. *Briefwechsel IX*, S. 223 (f.).

⁵³ Am 29. Mai 1876 berichtete Clara Schumann Levi davon: „Ein herrliches neues Streichquartett v. Brahms kam dieser Tage, auch zwei prachtvolle Lieder. Da sind wieder göttliche Funken darin.“ (unveröffentlichter Brief, Manuskript *D-Zsch*).

⁵⁴ Brahms an Joachim, 24. Mai 1876 (*Briefwechsel VI*, S. 122 [f.]).

⁵⁵ *Briefwechsel IX*, S. 223 (f.).

⁵⁶ *Briefwechsel VI*, S. (123–)124 f.

⁵⁷ Siehe Quellenbeschreibung, S. 141.

⁵⁸ *Litzmann III*, S. 335.

⁵⁹ Vgl. ebenda. Über dieses Zusammentreffen schrieb Brahms einige Monate später, am 18. Oktober 1876, an Joachim: „Wenn ich nun mit vieler Freude denke, wie schön mein Quartett bei Euch klang, so kann ich nicht lassen anzumerken, daß an der Stelle im Scherzo: [es folgt als Notenbeispiel: 3. Satz, T. 57 f., VI. I/II und Va., auf nur einem System wiedergegeben] ja kein *scherzando* steht! Es darf dort nicht den Charakter ändern und muß ich wohl auch bezeichnen: *poco a poco tempo primo* (etwa zum 3ten Takt). Verzeih, aber Du hast mir wohl gar nicht zugetraut, daß ich's so genau nehme und mir solche Feinheiten denke. Ich wenigstens komme mir immer sehr roh vor, wenn ich ausführe oder ausführen lasse. Beim Schreiben aber habe ich gar allerlei Delikatessen im Sinn!“ (*Briefwechsel VI*, S. 129 f.).

⁶⁰ *Briefwechsel IX*, S. 221. Kalbeck bezog diese Briefstelle auf Brahms' *Vier Gesänge op. 70*, doch erscheint die Vermutung Friedhelm Krummachers zutreffender, daß Brahms hier auf das *B-Dur-Quartett* anspielte, dessen Opuszahl zu diesem Zeitpunkt noch nicht feststand, (Friedhelm Krummacher: *Von „allerlei Delikatessen“. Überlegungen zum Streichquartett op. 67 von Brahms*, in: *Johannes Brahms. Quellen – Text – Rezeption – Interpretation. Internationaler Brahms-Kongreß Hamburg 1997*, hrsg. von Friedhelm Krummacher und Michael Struck in Verbindung mit Constantin Floros und Peter Petersen, München 1999, S. 127–141, hier S. 128). Zur nachträglich hinzugefügten Opuszahl siehe auch Quellenbeschreibung, S. 140.

⁶¹ „Der Stuch aber hat viel Zeit.“ (*Briefwechsel IX*, S. 223 [f.]).

⁶² *Briefwechsel X*, S. (5–)6 (f.).

⁶³ Vgl. Brahms an Simrock, [September 1876]: „Wenn ich meine Sachen von Heinze ausgelöst habe, will ich wenigstens das Quartett einmal beäugeln.“ (ebenda, S. [12–]13). Vermutlich ging Simrocks Anfrage voraus: „[...] wie ist's mit dem Quartett?“ (*Simrock-Brahms Briefe*, S. 83, Brief vom 14. September 1876).

⁶⁴ *Briefwechsel VI*, S. (129–)130.

⁶⁵ Vgl. Brahms an Simrock, [24. Oktober 1876]: „Mit Ihnen und Ihrer Langsamkeit ist es wirklich nicht auszuhalten! Das Quartett immer noch nicht gedruckt, Schuster in Karlsruhe hätte es längst fertig. Vielleicht hilft's, wenn ich hier die Partitur schicke, wonach die Stimmen bei Joachim korrigiert werden müssen, namentlich ist im 2ten und 4ten Satz zu ändern.“ (*Briefwechsel X*, S. 14 [f.]).

denen dieser wenige Tage später zu konzertieren beabsichtigte. Ende Oktober 1876 wandte sich Brahms aber dennoch nochmals an Joachim und richtete diesmal konkrete Fragen an ihn:

„Dein Quartett hat mich an mein Quartett erinnert, aber jetzt kommt die Partitur zu spät, daß Du von einer Anmerkung in Nr. 2 Notiz nehmen könntest. Vielleicht aber sagst Du mir doch ein Wort, ob Dir – vielleicht jetzt die ältere Lesart doch lieber ist?!?! Weiter hörte ich gern (mit einem Wort), wie Du etwa zu Anfang des Scherzo die Viola *b e z e i c h n e n* würdest. Vielleicht bloß die Stimme. Ich geniere mich nicht, Stimmen und Partitur darin abweichen zu lassen.

Weiter: Genieren Dich auf Seite 7 und 8 die Oktaven zwischen Violine 2 und Violon-Cello? Wenn entschieden: so sei so gut und schreibe die zweite Geige in Oktaven mit der ersten! Ich bin nicht recht einig mit mir, ob das schlecht klingt.“⁶⁶

Da der überlieferte Briefwechsel in der Folge eine Lücke von mehreren Monaten aufweist, bleibt einmal mehr unklar, ob und in welcher Weise sich Joachim auf eine kompositorische Diskussion einließ.⁶⁷

Am Tag nach der ersten öffentlichen Aufführung des Werkes durch Joachim in Berlin, die am 31. Oktober 1876 stattfand, schickte Simrock die abschriftlichen Stimmen und möglicherweise auch erst jetzt die autographe Partitur an die Firma Röder,⁶⁸ um den Stich des Werkes innerhalb von acht Tagen vornehmen zu lassen. Die von Brahms gewünschten Korrekturabzüge zu Partitur und Stimmen trafen am 12. November in Wien ein.⁶⁹ Veröffentlicht wurde das *B-Dur-Quartett* wohl noch im November 1876,⁷⁰ wobei Partitur und Stimmen wie im Falle der *Quartette op. 51* gleichzeitig erschienen. Der Druck des vierhändigen Klavierarrangements, dessen Stichvorlage kurz vor dem 15. Dezember 1876 an Simrock ging,⁷¹ erfolgte erst erhebliche Zeit nach der Quartettfassung, offenbar kurz vor dem 12. April 1877.⁷²

Als Honorar erhielt Brahms für Streichquartett und Klavierarrangement zusammen 1000 Reichstaler.⁷³ Wie schon die *Quartette op. 51* widmete er das *B-Dur-Quartett op. 67* einem Mediziner, diesmal dem niederländischen Arzt und Freund Theodor W. Engelmann.⁷⁴

Der Kompositionsprozeß endete jedoch auch bei diesem Werk noch nicht mit der Drucklegung: In seinem Handexemplar der Partitur (Quelle E_{2II}) nahm Brahms einen letzten kompositorischen Eingriff vor. Wann genau dieser erfolgte, läßt sich nicht mehr feststellen. Da er aber ebensowenig wie die im Handexemplar außerdem vermerkten redaktionellen Änderungen in die Klavierfassung einfloß,⁷⁵ könnte er erst im Anschluß an deren Niederschrift oder gar Publikation vorgenommen worden sein.⁷⁶

Aufführungsgeschichte der Streichquartette *op. 51* und *67*

Die ersten öffentlichen Aufführungen des *c-Moll-Quartetts* erfolgten kurz nach Drucklegung des Werkes: Am 29. November 1873 stand es bei einer Veranstaltung des Hamburger Tonkünstlervereins auf dem Programm, in-

terpretiert von Henry Schrädieck, Friedrich Marwege, Adolf Beer und Albert Gowa,⁷⁷ am 11. Dezember 1873 im Quartettzyklus Joseph Hellmesbergers in Wien⁷⁸. Die erste öffentliche Aufführung der *Quartette a-Moll* am 18. Oktober 1873 und *B-Dur* am 30. Oktober 1876 – jeweils in Berlin durch Joachim – erfolgte hingegen noch vor der Publikation des Notenmaterials aus den abschriftlichen Stimmen. Solche Vorab-Aufführungen waren bereits bei den Orchesterwerken zur Regel geworden. Während Brahms allerdings bei den *Serenaden*, dem *1. Klavierkonzert* und den *Haydn-Variationen* im Zuge dessen noch kompositorische Änderungen vornahm, hatten die ersten öffentlichen Darbietungen der Streichquartette keinen Einfluß auf den Kompositionsprozeß, zumal Brahms bei keiner der Aufführungen zugegen war. Die zahlreichen kompositorischen Eingriffe, die er

⁶⁶ Briefwechsel VI, S. 131.

⁶⁷ Die fragliche Stimmführung auf den Seiten 7 und 8 der autographen Partitur (I. Satz, T. 106–108 und 118–120) wurde von Brahms mit Blaustift markiert, letztlich jedoch in der Originalgestalt belassen. Es wäre denkbar, daß auch die anderen mit Blaustift vorgenommenen, teilweise stark verbläuten Randvermerke, die ebenfalls keine kompositorischen Änderungen nach sich zogen, im Zusammenhang mit konkreten Anfragen an Joachim standen (z. B. S. 11, untere Akkolade, rechter Rand, sowie S. 28, obere Akkolade, linker Rand [radiert]). Die Spielanweisung *espress.* für Va. im 3. Satz (Aufakt zu T. 1 sowie T. 88³, in Partitur und Stimmen) ergänzte Brahms offenbar erst in den (heute verschollenen) Korrekturabzügen.

⁶⁸ Die abschriftlichen Stimmen dienten also als Stichvorlage. Die Angabe bei McCorkle ist demnach zu korrigieren (*BraWV*, S. 287).

⁶⁹ *Simrock-Brahms Briefe*, S. 89 (f.).

⁷⁰ Simrock fragte bei Brahms bereits vor der tatsächlichen Veröffentlichung des Werkes an, ob er dieses anzeigen lassen dürfe (ebenda, S. [88–]89, 8. November 1876). Die *Signale* annoncierten den Druck im November als „soeben“ erschienen (Jg. 34, Nr. 65 [November 1876], S. 1039). Das *Musikalische Wochenblatt* hingegen meldete bereits am 20. Oktober 1876, das Quartett sei „soeben erschienen“ (Jg. 7, Nr. 45, S. 704). Am 1. Dezember 1876 revidierte es jedoch: „erscheint in 8 Tagen“ (Jg. 7, Nr. 51, S. 668). In derselben Nummer lautete die Anzeige der Redaktion indes: „Ebendasselbst hat das kürzlich in Berlin gespielte neue Streichquartett (Op. 67, B dur) desselben Meisters die Presse bereits verlassen.“ (ebenda, S. 662).

⁷¹ Vgl. Briefwechsel X, S. (19–)20.

⁷² Die Ankündigung im *Musikalischen Wochenblatt* erfolgte in der Ausgabe vom 30. März 1877 mit dem Hinweis „soeben erschienen“ (Jg. 8, Nr. 14, S. 212). Vgl. Simrock an Brahms nach Wien, 12. April 1877: „Op. 65 [Neue Liebeslieder] und op. 67 [Streichquartett B-Dur] 4ms werden Sie erhalten haben?“ (*Simrock-Brahms Briefe*, S. [96–]97). Engelmann bestätigte den Erhalt des Arrangements vor dem 5. Mai (Briefwechsel XIII, S. [61–]62). Hofmann irrt demnach mit der Datierung „Juli 1877“ (*Hofmann, Erstdrucke*, S. 145).

⁷³ Vgl. Brahms' Taschenkalender in *A-Wst.* Zum scherzhaften Ton der Honorarverhandlungen siehe Briefwechsel X, S. 14 f., und *Simrock-Brahms Briefe*, S. 85 (ff.).

⁷⁴ Vgl. Briefwechsel XIII, S. (49–)50, 51(–52), 53–55 und (61–)62 sowie Briefwechsel X, S. 16.

⁷⁵ Zur Geschichte der Arrangement-Quellen vgl. den Band „Klavierbearbeitungen (Kammermusik)“ (*JBG*, Serie IIA, Band 3).

⁷⁶ Zur Anzahl der Korrekturebenen siehe Quellenbewertung, S. 146 f.

⁷⁷ Vermutlich resultierte diese frühe Aufführung in Hamburg aus der Bekanntschaft des zweiten Vorsitzenden des Tonkünstlervereins und Primarius des ausführenden Ensembles, Henry Schrädieck, zur Familie Brahms.

⁷⁸ Offenbar war hier zunächst die Aufführung von *op. 51 Nr. 2* geplant gewesen, wie es der Programmzettel ankündigte (vgl. *Wiener Abendpost*, Nr. 292 [20. Dezember 1873], S. 2332).

gleichwohl in allen drei Quartetten noch während der Publikationsphase veranlaßte, resultierten aus dem Durchspielen der Korrekturabzüge im privaten Rahmen mit dem Hellmesberger- bzw. Walter-Quartett.⁷⁹

Eine genaue Übersicht, wie oft die drei Quartette unmittelbar nach ihrer Publikation oder gar zu Brahms' Lebzeiten insgesamt erklangen, läßt sich nicht erstellen; überhaupt erweist sich die Dokumentation privater Aufführungen als schwierig bis unmöglich. Aufzeichnungen wie etwa die Lebenserinnerungen des späteren Regierungsassessors Gustav von Diest, der nicht nur zusammen mit Joachim in Brahms' Beisein, sondern auch in mehreren Hauskreisen musizierte, deuten zwar darauf hin, daß es eine ganze Reihe nicht professioneller Quartett-Ensembles gegeben haben muß.⁸⁰ Ob und wann in einem solchen Rahmen auch Brahms' Streichquartette gespielt wurden, ist indes nicht belegt. An die Klientel der Hausmusik richteten sich darüber hinaus die vierhändigen Klavierarrangements der Werke.⁸¹

Nur wenig mehr ist über Aufführungen der Quartette in privatem Rahmen durch Berufsmusiker bekannt. Sie fanden u. a. im Umfeld einiger lokaler öffentlicher Erstaufführungen statt: für *op. 51 Nr. 1* und 2 am 21. November 1873 in Wien mit dem Hellmesberger-Quartett bei Theodor Billroth⁸² sowie ebenfalls im November in München vermutlich bei Levi mit dem Walter-Quartett⁸³, für *op. 67* am 4. Juni 1876 in Berlin bei Joachim und am 24. November 1876 wiederum bei Billroth.⁸⁴

Außerhalb der privaten Sphäre eröffnete sich eine Vielzahl an Aufführungsmöglichkeiten durch das weite Feld an Tonkünstler- und Kammermusikvereinen. Deren Veranstaltungen waren z. T. frei zugänglich und erreichten bisweilen auch dadurch eine breitere Öffentlichkeit, daß sie nicht selten Rezensionen oder zumindest kurze Erwähnungen in den Tages- oder Musikzeitschriften nach sich zogen. Dies war etwa bei der Aufführung der *Quartette op. 51* am 29. November 1873 im Hamburger Tonkünstlerverein der Fall: Sie wurde in den *Hamburger Nachrichten* rezensiert, in der Berliner Musikzeitung *Echo*, der *Neuen Berliner Musikzeitung*, der *Neuen Zeitschrift für Musik* und dem *Musikalischen Wochenblatt* wenigstens als Notiz vermerkt. Da ein Teil dieser Publikationen auch im Ausland zu beziehen war – die *Neue Berliner Musikzeitung* etwa im Jahr 1873 nach eigenen Angaben in Barcelona, Paris, Mailand, Wien, Amsterdam, London, Stockholm, Warschau, St. Petersburg, Moskau, New York und Buenos-Aires –, kam der Hamburger Aufführung mehr als eine nur auf die Mitglieder des Tonkünstlervereins begrenzte Wirkung zu. Es sollte zugleich das erste und letzte Mal sein, daß beide *Quartette op. 51* zu Brahms' Lebzeiten nachweislich gemeinsam in ein Konzertprogramm aufgenommen wurden.

Nicht nur die am Entstehungsprozeß beteiligten Ensembles bemühten sich rasch um öffentliche Darbietungen der Werke,⁸⁵ auch außerhalb dieses Kreises lassen sich schon früh zahlreiche Aufführungen dokumentieren:⁸⁶ Vor allem das *c-Moll-Quartett* erfuhr bereits in den ersten Monaten nach Drucklegung bis zur Mitte des folgenden Jahres 1874 eine große Verbreitung zumal im Ausland. Brahms' erste Quartettkomposition stand hier

offenbar ganz besonders im Blickpunkt, während die Rezeption des *a-Moll-Quartetts* erst ein wenig später einsetzte, sich dafür aber umso intensiver gestaltete.⁸⁷ Beide Werke profitierten von der zunehmenden Gründung lokaler Quartett-Ensembles⁸⁸ sowie der Tätigkeit der Reisequartette. Vor allem die Tournées des Florentiner-Quartetts spielten für die Verbreitung von *op. 51* eine bedeutende Rolle.⁸⁹ Während der ausgedehnten Konzertreisen des Ensembles unter seinem Primarius Jean Becker kam es für *op. 51 Nr. 1* zu mindestens acht,⁹⁰ für *op. 51 Nr. 2* sogar zu mindestens 30 Aufführungen.⁹¹ Insgesamt erklang auch im deutschsprachigen

⁷⁹ Siehe jeweils die Quellengeschichte, S. 138 und 146.

⁸⁰ Gustav von Diest: *Aus dem Leben eines Glücklichen. Erinnerungen eines alten Beamten*, Berlin 1904, vor allem S. 31 und 392. Zu Diests Begegnung mit Joachim und Brahms vgl. ebenda, S. 236 ff., sowie leicht abgewandelt Kalbeck I/1, S. 238 ff.

⁸¹ Sie wurden beispielsweise im Hause von Klaus Groth gespielt. Vgl. Anmerkung 96.

⁸² Vgl. Billroths Brief an Wilhelm Lübke, 23. November 1873, in: *Billroth Briefe*, S. 137.

⁸³ Vgl. Clara Schumann an Brahms, 24. November 1873, in: *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 29–31.

⁸⁴ Siehe Entstehungsgeschichte, S. XIII f.

⁸⁵ Vgl. die Konzerte des Walter-Quartetts mit *op. 51 Nr. 2* am 3. Dezember 1873 in München und im selben Monat in Nürnberg, sowie die Aufführung von *op. 67* durch Hellmesberger am 30. November 1876 in Wien.

⁸⁶ Nach den Konzerten am 21. November 1873 bei Billroth in Wien, am 29. November im Hamburger Tonkünstlerverein (jeweils zusammen mit *op. 51 Nr. 2*) und am 11. Dezember in Wien im Konzert Hellmesbergers lassen sich bis zur ersten Hälfte des Jahres 1874 anhand der *Signale*, der *AMz*, der *NZfM*, der *AmZ* sowie des *Musikalischen Wochenblattes* folgende Aufführungen nachweisen: 20. Dezember 1873 München, Tonkünstlerverein (Hieber, Schuster, Steiger, Schübel); 20. Februar 1874 London, Kammermusikkonzert für neuere Musik von W. Coenen (Wiener, Amor, Zerbini, Daubert); vor 10. April 1874 Meiningen, Künstlerklausen (Ensemble ungenannt); vor 26. Juni 1874 St. Petersburg, Verein für Kammermusik (Ensemble ungenannt).

⁸⁷ Vergleichbar mit den Auslands-Aufführungen von *op. 51 Nr. 1* fanden für *op. 51 Nr. 2* Konzerte am 10. November 1875 in Göteborg (Heckmann-Quartett), am 16. November 1875 in St. Petersburg, kaiserlich-russische Musikgesellschaft (Ensemble ungenannt), und am 27. Dezember 1875 in Moskau, russische Musikgesellschaft (Crzimaly, Brodsky, Gerber, Fitzenhagen) statt.

⁸⁸ Vgl. Ludwig Finscher: Artikel *Streichquartett-Ensembles*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neu bearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 8, Kassel etc. 1998, Sp. 1977–1989, hier Sp. 1985.

⁸⁹ Das Florentiner-Quartett brachte die Werke der klassischen Gattungstradition bis hinein in kleine Städte und ländliche Gegenden. Einen Einblick in dessen Tournées vermittelt die Studie von Ivan Mahaim, der u. a. den Versuch unternommen hat, eine der zahlreichen Wegstrecken des Ensembles vollständig zu rekonstruieren: Für die vom 1. Oktober 1876 bis zum 3. Mai 1877 dauernde achtmonatige Tournee errechnete er dabei nicht weniger als 16 378 zurückgelegte Kilometer mit 149 Konzerten in 117 Städten (in: Ivan Mahaim: *Beethoven. Naissance et Renaissance des Derniers Quatuors*, Paris 1964, besonders S. 229–235).

⁹⁰ 10. Oktober Dresden, 12. Oktober Leipzig, 16. Oktober Hamburg, 17. Oktober Kiel, 21. Oktober Lübeck, 1. November Prag, 7. November Wien und 6. Dezember Brünn.

⁹¹ Zwischen 15. Januar und 3. April 1876: 15. Januar Mühlheim a. d. Ruhr, 17. Januar Arnheim, 18. Januar Deyenter, vor 21. Januar Essegg, 21. Januar Groningen, 24. Januar Amsterdam, 25. Januar Rotterdam, 26. Januar Den Haag, 30. Januar Bosch, 4. Februar Brüssel, 7. Februar Mons/Elsaß, 15. Februar Mannheim, 16. Fe-

Raum das *a-Moll-Quartett* zu Brahms' Lebzeiten häufiger, etwa zweimal so oft wie das *c-Moll-Quartett*.⁹²

Mit der Publikation des *B-Dur-Quartetts* ließ das Interesse an den *Quartetten op. 51* deutlich nach und verlagerte sich auf das neue Werk. Dennoch erreichten dessen Aufführungszahlen die des *a-Moll-Quartetts* letztlich nur zu etwa zwei Dritteln. Ausschlaggebend hierfür war u. a., daß sich das Florentiner-Quartett für Brahms' letzte Quartettkomposition kaum mehr einsetzte. Auch die Reisetätigkeit des Heckmann-Quartetts vermochte diese Lücke nicht zu schließen,⁹³ obwohl es zu den ersten Ensembles zählte, die das neue Werk ins Programm nahmen.⁹⁴ Die weiteren für das *B-Dur-Quartett* verfügbaren Aufführungsdaten aus der ersten Hälfte des Jahres 1877 belegen, daß die Verbreitung des Werkes ansonsten ähnlich vonstatten ging wie die der *Quartette op. 51*: Auch das *B-Dur-Quartett* wurde gleich nach seiner Publikation in zahlreichen deutschen Städten in halböffentlichen wie öffentlichen Konzerten zu Gehör gebracht und fand ebenso rasch seinen Weg ins Ausland. Vergleichsweise häufig wurde es dabei, u. a. auf Betreiben Joachims, in London musiziert.⁹⁵

Vom Jahr 1879 an sanken die Aufführungszahlen auch für Brahms' letztes Quartett und pendelten sich schließlich für alle drei Werke auf dem gleichen, erheblich niedrigeren Niveau ein, auf dem sie bis zu Brahms' Tod im wesentlichen verblieben.

bruar Darmstadt, 17. Februar Frankfurt a. M., vor 18. Februar Prag, 21. Februar Hamburg, 4. März Bremen, 9. März Berlin, 15. März Danzig, 21. März Insterburg, 22. März Königsberg, 1. April Breslau und 3. April Dresden. Zwischen 3. Oktober und 15. November 1876: 3. Oktober Magdeburg, 9. Oktober Altenburg, 15. Oktober Leipzig, 29. Oktober Oppeln, 3. November Lobschütz, 14. November Graz und 15. November Cilli.

⁹² Im Gegensatz zu den bei Horstmann vermerkten vier Konzertdaten bis zum Jahr 1880 lassen sich auch für das *c-Moll-Quartett* mindestens 45 Aufführungen, zu Brahms' Lebzeiten insgesamt sogar über 80 nachweisen. Als ebenso lückenhaft ist die dortige Zusammenstellung für die *Quartette a-Moll* und *B-Dur* zu verstehen (Horstmann, S. 98–122). Für das *a-Moll-Quartett* lassen sich nach den ersten Aufführungen am 18. Oktober 1873 durch Joachim in Berlin, am 21. November bei Billroth in Wien (zusammen mit *op. 51 Nr. 1*) und am 29. November im Hamburger Tonkünstlerverein (ebenfalls zusammen mit *op. 51 Nr. 1*) bis zur ersten Hälfte des Jahres 1874 anhand der *Signale*, der *AMz*, der *NZfM* und der *AmZ* sowie des *Musikalischen Wochenblattes* folgende Aufführungen nachweisen: 3. Dezember München (Walter-Quartett); wohl Anfang Dezember Nürnberg (Walter-Quartett); 20. Dezember Hamburg, Kammerkonzert von „Frl. Marstrad“ und „Hrn. Marwege“ (Marwege, Oberdörfer, Meyer, Kietz); 17. Januar 1874 Leipzig, Gewandhauskonzert (Röntgen, Haubold, Hermann, Rensburg) in Anwesenheit von Brahms; vor 6. Februar Breslau, Tonkünstlerverein (Ensemble ungenannt); 22. Februar Köln (Heckmann-Quartett); 23. Februar ebenda, Tonkünstlerverein (Ensemble ungenannt); Februar/März Sonderhausen, Künstlerklausen (Ensemble ungenannt); vor Anfang März Dresden, Tonkünstlerverein (Ensemble ungenannt); 2. März Kassel, Kammermusiksoiree (Ensemble ungenannt); vor 18. März Breslau, Orchesterverein (Himmelstoß, Landau, Trautmann, Kretschmann); vor 27. März Mainz, Kunstverein (Mitglieder des Mannheimer Hoftheaters: Zajic, Stieff, Gaulé, Hügel); vor 10. April Kassel (Wipplinger u. a.); vor 17. April Ballenstedt, Kammermusiksoiree (Biehr, Leichsnering, Böhmer, Herlitz); vor 17. April Oravicz/Südungarn, Kammermusiksoiree (Slunicko, Leymann sen. und jun., Vrabec); vor 17. April Straßburg, Kammermusiksoiree (Ensemble ungenannt).

Frühe Rezeption der Streichquartette op. 51 und 67

Nicht nur die ausführenden Ensembles, sondern auch Brahms' Freundeskreis⁹⁶ und die zeitgenössische Presse begegneten den Quartetten mit großer Aufmerksamkeit. Als Kriterium für die Qualität der Werke diente dabei einerseits die individuelle Besonderheit der Kompositionen, andererseits die Frage nach ihre Stellung innerhalb der Gattungstradition.

a) Rezeption im Freundeskreis

Das Urteil der Freunde fiel in beiderlei Hinsicht äußerst positiv aus: Clara Schumann etwa vermerkte sowohl in ihrem Tagebuch als auch gegenüber Hermann Levi⁹⁷, daß ihr die beiden *Quartette op. 51* von „höchster Bedeutung“ erschienen. Rochus Freiherr von Liliencron, der sich bei der privaten Aufführung am 6. September 1873 im Hause Levis unter den wenigen geladenen Zuhörern befand, berichtete von einem „tiefen, gewaltigen Eindruck“⁹⁸, den eben diese Quartette bei ihm hinterließen. Theodor Billroth war schon allein nach der Durchsicht der Partituren davon überzeugt, daß es sich bei beiden Werken um „schön gereifte edle Früchte“⁹⁹ handle. Darüber hinaus zogen sowohl Clara Schumann als auch Levi Parallelen zum Schaffen Ludwig van Beethovens. So hatte Levi ihr bereits über Brahms' Arbeitsphase im Sommer 1873 berichtet: „Ich glaube Brahms

⁹³ Während einer der Reisen des Heckmann-Quartetts wurde *op. 67* beispielsweise am 11. November 1884 in Köln, vor 20. November in München, vor 8. Dezember in Wien, vor 2. Januar 1885 in Prag und am 3. März in London aufgeführt.

⁹⁴ Bereits am 21. Dezember 1876 stand das *B-Dur-Quartett* bei einem ihrer Konzerte in Köln auf dem Programm.

⁹⁵ 24. November 1876 Wien bei Billroth (Hellmesberger); 30. November Wien (Hellmesberger); 12. Dezember Köln (Heckmann); 26. Dezember Leipzig, Konservatorium (Fehnenberger, Thiele, Krockel, Heberlein); 9. Januar 1877 Hamburg, Quartettoiree (Marwege, Oberdörfer, Schmahl, Kietz); 16. Januar Köln, Kammermusiksoiree (Heckmann); mehrere Aufführungen in London (30. Januar 1877, [Ensemble ungenannt], 17. [populäres Sonnabendkonzert] und 19. Februar 1877 [populäres Montagskonzert, jeweils Joachim, Ries, Strauß, Piatti]); 15. Februar Utrecht; 22. Februar Arnheim; 21. April Nürnberg (jeweils durch das Florentiner-Quartett); 22. Februar Bonn, 4. Kammermusik (Heckmann-Quartett).

⁹⁶ So hatte etwa Klaus Groth maßgeblichen Anteil an der Aufführung von *op. 51 Nr. 1* am 17. Oktober 1874 in Kiel durch das Florentiner-Quartett. Vgl. Groths Brief an Brahms, 27. September 1874: „Wir erwarten zum 17. Okt. hier die Florentiner. Jean Becker hat mir geschrieben, er wolle eins Ihrer Streichquartette spielen (ich denke öffentlich). Ich wählte c-moll, das wir seit lange im 4händ[igen] Klav[ier]-A[uszug] kennen, das a-moll haben wir gerade dieser Tage erhalten.“ (*Brahms-Groth Briefe*, S. [75–]77).

⁹⁷ Vgl. *Litzmann III*, S. (297–)298; Clara Schumann an Levi, 7. September 1873: „Also gestern haben Sie nun die Quartette gespielt? ich hatte gerade auch Ihnen gesagt, daß sie mir höchst bedeutend erschienen sind [...]“ (unveröffentlichter Brief, Manuskript *D-Zsch*).

⁹⁸ Rochus Freiherr von Liliencron an Brahms, 7. September 1873 (in: Anton Bellheim: *Leben und Wirken des Freiherrn Rochus von Liliencron*, Berlin 1917, S. 176 f.; bei *Kalbeck II/2*, S. 441 irrtümlich als Brief an Liliencrons Tochter Hedwig ausgewiesen; in *Briefwechsel IX*, S. 146, Anmerkung 1, als Brief an Brahms zitiert, beide Male nur ausschnittsweise wiedergegeben).

⁹⁹ *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 202, 4. November 1873.

ist jetzt in einer Periode, wie Beethoven, als er seine Quartette *op. 59* schrieb. Das sage ich aber so leise, daß es kaum bis zu Ihnen dringt.“¹⁰⁰ Clara Schumann wiederum teilte ihm am 7. September 1873 ihren Eindruck von *op. 51* mit: „[...] unwillkürlich hat man Beethoven dabei im Sinne.“¹⁰¹

Noch größeren Anklang fand das *B-Dur-Quartett*, über das Joachim am 22. Mai 1876 begeistert an Brahms schrieb: „Du hast wohl selber kaum schönere Kammermusik geschaffen als im d moll-Satz und im Finale, der erstere voll zauberischer Romantik, das letzte voll Innigkeit und Anmut bei aller kunstreichen Form. Doch auch der originelle erste Satz und das knappe, so schön austönende Andante sollen nicht zurückgesetzt werden!“¹⁰² Obwohl Clara Schumann Vorbehalte gegenüber der ursprünglichen Gestalt des 2. Satzes geäußert hatte, waren doch auch ihr der 3. und 4. Satz „ganz besonders lieb“.¹⁰³ Levi, der bereits die überarbeitete Fassung des Andante kennenlernte, fand nicht nur das Quartett insgesamt „ganz wundervoll“, sondern erblickte in ihm einen „bedeutenden Fortschritt gegen die beiden ersten, besonders was den Styl betrifft“. Diesen „Fortschritt“ glaubte er in einer Hinwendung des neuen Werkes zu den Anfängen der Gattungstradition zu erkennen und nannte gegenüber Clara Schumann den ihm offenkundig erscheinenden Bezugspunkt des Werkes: „Vater Haydn muß im Grabe lächeln.“¹⁰⁴ Brahms selbst betrachtete sein letztes Streichquartett ebenfalls gern im Zusammenhang mit dem Œuvre Joseph Haydns. Als ihm Joachim am 19. Dezember 1889 vorschlug, *op. 67* in Verbindung mit einem Werk Mozarts und Beethovens zu Gehör zu bringen,¹⁰⁵ erwiderte er: „Besondere Wünsche für Dein Programm? Ich würde mit sechs Haydn anfangen und dann lange fortfahren. Nebenbei: ist mir von den meinen das B dur am willkommensten.“¹⁰⁶

Die Rezensenten in den Tageszeitungen und Musikzeitschriften reagierten auf die ersten öffentlichen Darbietungen der Werke indes äußerst unterschiedlich: Für jedes der Quartette finden sich sowohl positive als auch negative Besprechungen. Die Vorlieben des Publikums waren demgegenüber offenbar einheitlicher: Während das *c-Moll-Quartett* weitgehend auf Unverständnis stieß, gestalteten sich bereits die ersten Aufführungen des *B-Dur-Quartetts*, besonders aber die des *a-Moll-Quartetts* sehr erfolgreich.

b) Konzertrezensionen zum *c-Moll-Quartett*

Die Erstaufführung des *c-Moll-Quartetts* wurde vor allem in zahlreichen kleineren Städten von eher ablehnenden Stimmen begleitet, was allerdings zumeist darauf zurückzuführen war, daß Brahms' Kompositionsstil dort insgesamt als problematisch oder gar unverständlich eingestuft wurde. Der Rezensent der Aufführung am 21. Oktober 1874 in Lübeck etwa bemängelte: „[...] immerfort kommt hier eine harmonische, dort eine rhythmische Finesse, die da prätendiert, mehr Berechtigung zu haben, als die musikalischen Gedanken.“¹⁰⁷ In Berlin hingegen hob Louis Ehlert in der *Deutschen Rundschau*

nach der dortigen Erstaufführung am 31. Oktober 1874 die quartettgemäße Satztechnik der neuen Komposition anerkennend hervor.¹⁰⁸ Vor allem bei den Wiener Rezensenten, die sich mit Brahms' Personalstil am vertrautesten zeigten,¹⁰⁹ löste das Werk ein mehrheitlich positives Echo aus. August Wilhelm Ambros würdigte das *c-Moll-Quartett* als „höchst bedeutende Novität“¹¹⁰, während Theodor Helm es im Korrespondentenbericht des *Musikalischen Wochenblattes* als Brahms' „vollkommen würdig“ und kompositorisch ausgefeilt pries: „Es ist eben die Eigenheit Brahms', nur mit vollausgegorenen, reifen Schöpfungen vor die Öffentlichkeit zu treten.“¹¹¹ Die *Morgenpost* rechnete das Werk sogar „unstreitig unter

¹⁰⁰ Levi an Clara Schumann, 5. September 1873 (unveröffentlichter Brief, Manuskript *D-Zsch*).

¹⁰¹ Clara Schumann an Levi, 7. September 1873 (unveröffentlichter Brief, Manuskript *D-Zsch*).

¹⁰² *Briefwechsel VI*, S. (117–)118, Datum korrigiert nach dem Briefmanuskript (*D-Hs*).

¹⁰³ Clara Schumann an Brahms, 23. Mai 1876: „[...] ein Dankeswort muß ich Dir heute senden, nachdem wir gestern und vorgestern so schöne Stunden durch Dein wundervolles Quartett gehabt! Joachim hat es gleich studiert, so daß es sich zu schönster Klarheit gestaltete – es ist nicht leicht und spielt sich nicht so glatt herunter. Ganz besonders lieb sind mir der 3te und 4te Satz und da weiß ich wirklich nicht, bei welchem ich mehr schwelge, ob bei den süßen Klängen der Viola im Dritten oder bei dem reizenden Thema und seinen Verschlingungen! Das Thema ist zu entzückend mit dem so lieblich neckischen Schluß.“ (*Litzmann III*, S. 334 f.). Siehe außerdem die Entstehungsgeschichte, S. XIV.

¹⁰⁴ Levi an Clara Schumann, 22. November 1876 (unveröffentlichter Brief, Manuskript *D-Zsch*).

¹⁰⁵ *Briefwechsel VI*, S. (249–)250 f.

¹⁰⁶ Brahms an Joachim, Ende Dezember 1889 (ebenda, S. [251–]252). Georg Henschel, der Brahms auf dessen Reise nach Rügen im Sommer 1876 begleitet hatte, bestätigte Brahms' Wertschätzung des Quartetts in einer Tagebuchaufzeichnung vom 18. Juli 1876: „[Brahms] remarked that he considered the Agitato from his still unpublished Quartet in B Flat the most amorous, affectionate thing he had written.“ (zitiert nach Helen Henschel: *When Soft Voices Die*, London 1944, S. 172).

¹⁰⁷ *NBMZ*, Jg. 28, Nr. 46 (12. November 1874), S. 373, nach einer Aufführung durch das Florentiner-Quartett.

¹⁰⁸ „[...] das Ganze [ist] so recht, was man sich unter einem Quartett denkt, ein Organismus, von der Wurzel an vierstimmig, nicht sinfonisch wie die meisten Quartette der Epigonen. Und sinfonisch heißt an dieser Stelle nichts anderes als quartettunfähig.“ (*Deutsche Rundschau*, Bd. 1 [Okt.–Dez. 1874], S. 475).

¹⁰⁹ Vgl. Billroth an Lübke, Wien 23. November 1873: „Es giebt [sic] übrigens hier jetzt kaum noch ein Concert ohne eine Nummer von B r a h m s.“ (*Billroth Briefe*, S. [136–]137).

¹¹⁰ *Wiener Abendpost*, Nr. 292 (20. Dezember 1873), S. 2332.

¹¹¹ *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 5, Nr. 4 (23. Januar 1874), S. 45 (f.). Desgleichen urteilte Eduard Hanslick: „Ebenso überlegt als überlegen, geht Brahms mit einer heutzutage gar seltenen Strenge und Selbstkritik an jede neue Kunstgattung, tritt niemals mit Halbfertigem oder Halbgelegenem auf. [...] Das Brahms'sche C-moll-Quartett wird mit dem (mindestens ebenso schönen) in A-moll bald zu den unentbehrlichen Repertoirestücken der Quartett-Vereine gehören.“ (*Neue Freie Presse*, Morgenblatt, Nr. 3345 [17. Dezember 1873], S. 2). Hanslicks Rezensionen über die Wiener Erstaufführungen der *Quartette op. 51* wurden später mit Auslassungen publiziert in: *Hanslick Concerte*, hier S. 116 f. Für den sich dort anschließenden Text über *op. 67* konnte eine entsprechende Vorlage in der *Neuen Freien Presse* nicht eruiert werden. Alle drei Besprechungen wurden in der Buchpublikation unter der Jahreszahl 1874 abgedruckt.

die gelungensten Kompositionen dieses Meisters“ und sah es an der „Seite der klassischsten dieser Art“. ¹¹² Gegenteiler Ansicht war demgegenüber Ferdinand Peter Graf Laurencin, der in Wien für die *Blätter für Theater, Musik u. Kunst* schrieb und bisweilen auch als Korrespondent der *Neuen Zeitschrift für Musik* sowie der *Neuen Berliner Musikzeitung* tätig war. Gleichwohl bekundete auch er ausdrücklich seinen „Respect“ vor „der verständigen und feinen Mache“ ¹¹³. Seine dennoch ablehnende Haltung leitete er aus denselben kompositorischen Details ab, die von anderen Rezensenten positiv bewertet wurden. Hierzu zählte insbesondere die Kleingliedrigkeit der motivisch-thematischen Arbeit, als deren Folge es, so Laurencin, „in diesem ganzen Opus zu keinem so recht organischen Flusse kommen“ wolle und das „ganze Quartett kaum mehr als einen kaleidoskopartigen Eindruck“ ¹¹⁴ hervorrufe. Franz Gehring hingegen war der Ansicht: „[...] das ganze Quartett erscheint [...] so aus Einem [sic] Gusse hervorgegangen, daß dem Hörer zu Muthe wird, als ob auch nicht ein i-Punkt daran fehlen dürfe.“ ¹¹⁵ Auch Theodor Helm lobte die Faktur des Werkes: „Das ist Alles fest und sicher gefügt, keine Note liesse sich ändern, ohne den Sinn und die Einheit des Ganzen zu schaden.“ ¹¹⁶ Der Schlußsatz allerdings wurde selbst bei den wohlwollendsten Besprechungen als vergleichsweise schwach eingestuft. ¹¹⁷

Neben diesen werkspezifischen Betrachtungen schien vor allem den Wiener Rezensenten ein Vergleich der neuen Komposition mit den Vorgaben der Gattungstradition unerlässlich. Ambros ¹¹⁸ und Gehring ¹¹⁹ sahen

schon im dunklen Ausdruckscharakter des Quartetts, den nahezu alle Rezensenten thematisierten, eine Anspielung insbesondere auf den c-Moll-Gestus Ludwig van Beethovens, wenngleich sie dabei zu unterschiedlichen Bewertungen kamen. Helm ¹²⁰ und Hanslick ¹²¹ konstatierten eine ideelle Verbindung zu Beethovens letzten Quartetten anhand des 2. Satzes. Für Ambros war damit entschieden, daß das Werk auch ein besonderes Auditorium benötige: „Das Brahms'sche Quartett ist ein Werk, das keine Zuhörerschaft gewöhnlichen Schlages erträgt, – den Musiker wird es Tact nach Tact fesseln und interessiren und wer die Sprache des späteren Beethoven verstehen gelernt hat, wird hier kein ihm fremdes Idiom hören.“ ¹²² Selbst beim vergleichsweise gebildeten Wiener Publikum erwies sich der Erfolg des *c-Moll-Quartetts* daher als nicht allzu groß. Erst öfteres Hören, so mutmaßte Helm, könne, wie es zumeist bei den Brahms'schen Werken der Fall sei, das Verständnis für die neue Komposition wecken und die ihr gebührende Anerkennung zukommen lassen. ¹²³ Hanslick bedauerte in diesem Zusammenhang, „daß das Publicum solche Stücke nicht gleich zum zweitenmale hören“ ¹²⁴ könne. In der Tat fand die nächste Wiener Aufführung des Werkes am 7. November 1874 durch das Florentiner-Quartett deutlich mehr Zuspruch. ¹²⁵

c) Konzertrezensionen zum *a-Moll-Quartett*

Die Reaktionen auf das *a-Moll-Quartett* waren in anderer Weise geteilt. Beim Publikum stießen die ersten Auf-

¹¹² *Morgenpost*, Jg. 23, Nr. 341 (14. Dezember 1873), S. [3].

¹¹³ *Blätter für Theater, Musik u. Kunst*, Jg. 19, Nr. 45 (19. Dezember 1873), S. 177.

¹¹⁴ Ebenda. Diese Einschätzung entspricht derjenigen in der Abendausgabe der *Kieler Zeitung* vom 24. Oktober 1874 nach einer Aufführung des Werkes in Kiel durch das Florentiner-Quartett am 17. Oktober 1874: „[Das Werk] bleibt im Ganzen unverständlich und zeigt, neben manchen reizenden und schönen Partien, so abrupte Übergänge und Sprünge, daß es in seinem Charakter noch lebhaft an die Art Heinescher Dichtung erinnert. Es erregte daher auch nur höchste geteilte Empfindungen, und die innere Zerrissenheit, welche sich in demselben offenbart, kann niemals ein befriedigendes Gefühl bewirken.“ (zitiert nach: *Brahms-Groth Briefe*, S. [234–]235, Anmerkung 1).

¹¹⁵ *Deutsche Zeitung*, Morgenblatt, Nr. 700 (13. Dezember 1873), S. 3.

¹¹⁶ *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 5, Nr. 4 (23. Januar 1874), S. 45 (f.).

¹¹⁷ So vermerkte Helm: „Nach diesem musikalischen Cabinetsstück fällt das Finale etwas ab, es nimmt – gesteigert – die Stimmung des ersten Satzes wieder auf, entbehrt aber eines plastisch vortretenden, s o f o r t (d. i. auf einmaliges Hören und ohne Kenntniss der Partitur) verständlichen Grundgedankens.“ (*Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 5, Nr. 4 [23. Januar 1874], S. [45–]46). Hanslick bemängelte, daß der Satz kaum noch Steigerungsmöglichkeiten beinhalte, und sah hierin aufführungspraktische Schwierigkeiten auf die Ensembles zukommen: „Das lebhaft dahinstürmende Finale (*C-moll*) steht an Originalität der Erfindung und an unmittelbarer Wirkung hinter dem früheren etwas zurück; das Ungenügende jedes Quartettspieles bei anhaltender Anstrengung in leidenschaftlichen Forti-Passagen schädigt auch dieses Stück, das uns eine doppelte Besetzung und Contrabässe hinzuwünschen läßt.“ (*Neue Freie Presse*, Morgenblatt, Nr. 3345 [17. Dezember 1873], S. 2). Daß seine Bedenken nicht unbegründet waren, bewiesen die Auftritte des Florentiner-Quartetts (vgl. Philipp Spitta an Brahms, *Briefwechsel XVI*, S. 63 f. und *AMz*, Jg. 1, Nr. 32 [6. November 1874], S. [285–]286).

¹¹⁸ „Im Vergleich zu der Götterheiterkeit Haydns und Mozarts (so sehr insbesondere Mozart auch wußte, was Schmerzen sind, ja sein lächelnder Zug oft, näher besehen, ein tiefer Schmerzenszug ist, und umgekehrt) und selbst zu der Heiterkeit Beethovens, bei dem allerdings, je weiter und höher er fliegt, der Schmerz lauter und lauter, dann aber auch zur Verklärung wird, sind wir in unserer Musik endlich in eine wahrhaft faustische Stimmung hineingerathen – und als allgemeines Motto könnte man über unsere Partituren den verzweifelnden Ausruf Fausts schreiben: ‚und so ist mir das Dasein eine Last‘ u. s. w. Wir möchten aber auch gleich den Componisten die Antwort zurufen, welche Faust erhält: ‚hör‘ auf, mit deinem Gram zu spielen‘. Brahms [sic] Quartett ist ein wahres Nachtstück, auf dem eine tiefere, dunklere Nacht liegt als selbst auf den letzten Quartetten Beethovens, denn Beethoven läßt endlich doch weilweise durch die zerreißen Wolken die ewigen Sterne hereinfunkeln, wenn er nicht gar selbst ü b e r die Wolken emporfliegt und den ganzen klaren Sternenhimmel schaut; während Brahms uns unaufhörlich unter der finsternen Wolkendecke festhält. Schlagend war die Wirkung, als hernach Beethovens A-dur-Quartett anfang und uns zu seiner unsterblichen Jugendschönheit anlächelte.“ (*Wiener Abendpost*, Nr. 292 [20. Dezember 1873], S. 2332).

¹¹⁹ „Wenn wir an ‚*C-moll*‘ denken, so bemächtigt sich unser unwillkürlich die Erinnerung an die Wunderwerke, welche Beethoven in dieser Tonart erschaffen hat. Wir identificiren gewissermaßen mit ‚*C-moll*‘ die uns vertraut und liebgewordenen Stimmungen, in welche wir durch Beethoven's Symphonie, Sonate, Concert, Quartett und Phantasie versetzt wurden. Einer neuen Composition in dieser Tonart, mögen wir nun wissen oder hören, daß sie aus ‚*C-moll*‘ geht, werden wir kaum einen ganz unbefangenen Sinn entgegenbringen. Wenn es daher dem Componisten derselben gelingt, jene *C-Moll*-Stimmung, welche in Beethoven wurzelt, als Anknüpfungspunkt zu erfassen und vermittelt ihrer uns mit sicherer Hand in die Geheimnisse seines eigenen Innersten blicken zu lassen, so ist das ein schöne, eine edle

führungen fast überall auf spontane Zustimmung, so etwa in Leipzig,¹²⁶ ebenso wiederum in Wien¹²⁷ und Berlin. Die *Neue Zeitschrift für Musik* berichtete sogar von einer großen Begeisterung, die die Komposition bei der Uraufführung in Berlin hervorrief: „Mit diesem neuesten Werke hat der Componist vor dem Berliner musikgebildeten Publikum einen ähnlichen durchschlagenden Erfolg errungen, wie mit dem vor zwei Jahren zuerst aufgeführten Bdursextett. Heute wie damals wahrhafter Enthusiasmus in dem dichtgefüllten Saale der Singakademie.“¹²⁸ 1879 faßte der Chronist einer Aufführung in Wiesbaden die Reaktionen auf das Werk geradezu überschwänglich zusammen: „Die Anfangsnr. brachte das reizende, von Melodienreichtümern und Klangschönheiten überschüttete Amollquartett von Brahms Op. 51 Nr. 2, eines der besten Streichquartette, die in den letzten Jahrzehnten überhaupt geschrieben wurden. Das Werk ist denn auch bei allen Quartettisten schnell in Aufnahme gekommen und beim Publikum schon jetzt so populär geworden, daß ein Urtheil über dasselbe ziemlich überflüssig erscheint.“¹²⁹ In München,¹³⁰ Köln,¹³¹ Dresden¹³² und teilweise in Wien¹³³ reagierten neben dem Publikum auch die Rezensenten positiv auf die neue Komposition.

Demgegenüber äußerten vor allem die Presse in Berlin und Hamburg sowie einige Wiener Rezensenten deutliche Kritik.¹³⁴ Insbesondere der Beginn des Kopfsatzes wurde als zu lyrisch angesehen, wodurch sich dessen 1. Thema nicht deutlich genug vom Seitensatz sowie dem

Ausdruckscharakter des 2. Satzes abgrenze. Alfred Kalischer legte Brahms in der *Neuen Berliner Musikzeitung* sogar dringend die teilweise Umarbeitung des Werkes nahe, obgleich er durchaus die Nähe der Formgestaltung zu den Werken Franz Schuberts und Felix Mendelssohn Bartholdys anerkannte:

„Wenn Brahms sich entschliessen könnte, den 2. Satz, Andante moderato, entweder gänzlich umzugestalten, oder einen neuen mit anderem Empfindungsinhalte an dessen Stelle treten zu lassen; dann könnte der hier obwaltenden ästhetischen Verirrung in der Conception abgeholfen werden. Wenn heutzutage ein Quartett die Seelen erfassen soll, dann muss der Componist vor Allem – sei es naiv oder reflectirt – wissen, dass hierzu eine passende Abwechslung der Seelenstimmungen unerlässliches Erforderniss bleibt. Nun bewegt sich der 1. Satz dieses Quartetts – soweit ich darüber nach einmaligem Anhören zu urtheilen befugt bin – in jener zarten, sanften, ergebenen Traurigkeit, wie wir sie namentlich von Mendelssohn und Schubert überkommen haben; manche Motive und deren weitere Verwendung erinnern auch direkt an den 1. Satz der Mendelssohn'schen A-moll-Symphonie. Ein kräftiges Aufschwingen, ein Emporragen aus diesen ruhig fluthenden Schmerzenstönen flackert nur spärlich auf. Das Alles wäre nun noch kein ästhetisches Vergehen; erst die Art des II. Satzes stempelt es dazu. Denn fast der ganze zweite Satz athmet die nämliche trübselige, melancholische Stimmung, wie der erste. Dieses unendliche Fortsetzen derselben Ausdrucksweise des Leidens wirkt selbstredend monoton, kann auf die Dauer weder erheben, noch erquickern, noch läutern, oder: unser eigener Seelenschmerz kann darin nicht seine Erlösung finden. Dazu bedarf es scharfer, kräftiger Gegensätze.“¹³⁵

That. Sie ist von Brahms vollbracht worden [...].“ (*Deutsche Zeitung*, Morgenblatt, Nr. 700 [13. Dezember 1873], S. 3).

¹²⁰ „Es folgt – im Adagio (As dur) – einer jener transscendentalen [sic] Sätze, zu denen Brahms (wie oft!) die Anregung vom letzten Beethoven empfangen.“ (*Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 5, Nr. 4 [23. Januar 1874], S. [45–]46).

¹²¹ „[...] einem sinnenden, an Beethoven's letzten Quartettstyl erinnernden Adagio in As-dur folgt ein geistvolles F-moll-Allegretto mit einem reizenden melodiösen Trio in F-dur.“ (*Neue Freie Presse*, Morgenblatt, Nr. 3345 [17. Dezember 1873], S. 2).

¹²² *Wiener Abendpost*, Nr. 292 (20. Dezember 1873), S. 2332.

¹²³ Vgl. *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 5, Nr. 4 (23. Januar 1874), S. (45–)46.

¹²⁴ *Neue Freie Presse*, Morgenblatt, Nr. 3345 (17. Dezember 1873), S. 2.

¹²⁵ Hierüber gibt Theodor Helm Auskunft, der auch bei diesem zweiten Konzert zugegen war: Seiner Meinung nach wurde das Werk nun „vom Publicum schon viel besser verstanden und gewürdigt“ (*Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 6, Nr. 2 [8. Januar 1875], S. 22).

¹²⁶ Vor allem die Aufführung am 17. Januar 1874 mit Röntgen, Haubold, Hermann und Rensburg erzielte einen „grossen Erfolg“ (ebenda, Jg. 5, Nr. 4 [23. Januar 1874], S. 47).

¹²⁷ Vgl. Theodor Helm: „[...] die frische Rhythmik des Finales entschied endlich den günstigen Eindruck des Quartetts bei dem sonst sehr spröden Auditorium, der anwesende Meister wurde zwei Mal lebhaft gerufen.“ (ebenda, Jg. 6, Nr. 1 [1. Januar 1875], S. 8).

¹²⁸ *NZfM*, Jg. 70, Nr. 1 (2. Januar 1874), S. 7.

¹²⁹ Ebenda, Jg. 75, Nr. 26 (20. Juni 1879), S. 265, über das Konzert am 6. Juni 1879 mit dem Heckmann-Quartett.

¹³⁰ *Augsburger Abendzeitung*, Nr. 336 (7. Dezember 1873), S. 4813 f., über das Konzert am 3. Dezember 1873 mit dem Walter-Quartett. Vgl. dazu *Briefwechsel VII*, S. 149 f.

¹³¹ Vgl. August Guckeisen über das Konzert des Heckmann-Quartetts am 22. Februar 1874 in der *NBMZ*, Jg. 28, Nr. 15 (9. April 1874), S. 117.

¹³² Emil Naumann nach der Erstaufführung in Dresden vor dem 4. März

(?) 1874 im Tonkünstlerverein: „Demungeachtet gehört uns das namhaft gemachte Brahms'sche Quartett zu dessen uns sympathischsten Compositionen und wir sind dem Tonkünstlerverein für die Aufführung des zu märchenhaftem [sic] Träumen und Sinnen einladenden Tongedichtes zu Dank verpflichtet.“ (ebenda, Jg. 28, Nr. 15 [9. April 1874], S. 116).

¹³³ Vgl. den Korrespondentenbericht von Theodor Helm: „Wunderschön ist das Adagio des neu vorgeführten Quatuors, innig, langathmig, überschwänglich im Sinne des letzten Beethoven, dabei doch zartduftig, eine unendliche Melodie, wie jene Wagner's, und doch von dieser eben unendlich verschieden.“ (*Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 6, Nr. 1 [1. Januar 1875], S. 8); vgl. ferner die Besprechung in der *Wiener Sonn- und Montagszeitung*: „Das Werk von Brahms ist jedenfalls ein bedeutsames [...]“ (Jg. 12 [8. Dezember 1874], S. [3], unterzeichnet mit „Florestan“. Für den Hinweis, daß sich hinter diesem Pseudonym vermutlich Carl Debrois van Bruyck verbirgt, danke ich Frau Dr. Ingrid Fuchs).

¹³⁴ Ambros wies explizit auf die Diskrepanz hin, die sich zwischen der Gunst des Publikums und der des Rezensenten auftat: „[...] auch sein neuestes Quartett [fand] warme oder vielmehr enthusiastische Aufnahme. In Demuth bekenne ich, daß mir für meine Person das erste Allegro eine Sphinx geblieben; das Publikum scheint glücklicher gewesen zu sein. Etwas kleinlaut geworden, machte ich mich ans Hören des Andante, wo mir zum Glücke sofort große Schönheiten entgegen glänzten – zwischen durch guckte aber wieder die Sphinx heraus.“ (*Wiener Abendpost*, Nr. 280 [5. Dezember 1874], S. 2237, über die Wiener Erstaufführung am 3. Dezember 1874 durch das Hellmesberger-Quartett).

¹³⁵ *NBMZ*, Jg. 27, Nr. 43 (23. Oktober 1873), S. (339–)340, über die Aufführung durch Joachim am 18. Oktober 1873 in Berlin. Die Besprechung wurde ausschnittsweise zitiert und kommentiert im *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 4, Nr. 44 (31. Oktober 1873), S. 631. Vgl. dieselbe Argumentation bei Laurencin, in: *NBMZ*, Jg. 28, Nr. 52 (24. Dezember 1874), S. 414.

Auch Ludwig Speidel erschien das Werk nach der Wiener Aufführung durch das Hellmesberger-Quartett am 3. Dezember 1874 „fast durchgängig zu unkörperhaft, zu dünn, zu zerfließend“ und damit nicht griffig genug.¹³⁶ Diesmal war es nicht das Publikum, sondern ein Großteil der Rezensenten, der das Werk öfter zu hören wünschte, um es besser verstehen und würdigen zu können.¹³⁷

d) Konzertrezensionen zum *B-Dur-Quartett*

Die ersten Aufführungen des *B-Dur-Quartetts* waren offenbar besonders in Bonn,¹³⁸ London,¹³⁹ Dresden,¹⁴⁰ München¹⁴¹ und Kopenhagen¹⁴² erfolgreich. Verantwortlich hierfür war nicht zuletzt der unerwartet heitere Ausdruckscharakter des Werkes, über den die *Signale für die musikalische Welt* vermerkten: „[Brahms] scheint sich [...] diesmal vorgenommen zu haben, den sonnigen Wiesenpfad zu wandeln. Gleich der erste Satz gleitet in seiner mitunter populären Einfachheit in wohligem Behagen dahin. Später huschen allerdings ab und zu leichte Wölkchen am blauen Himmel vorüber, aber dem Gesamteindruck können sie doch nur wenig anhaben.“¹⁴³ Während der *Hamburgische Correspondent* darin „des Verfassers Vorliebe und Meisterschaft in Betreff der Erfindung volkstümlicher Weisen“¹⁴⁴ zu erkennen glaubte, wertete die Wiener Presse dies als Fortführung

eines in den Werken Haydns und Mozarts begründeten musikalischen Topos.¹⁴⁵

Andererseits traf die neue Komposition bei der Uraufführung in Berlin weitgehend auf Unverständnis, wie Herman Krigar in der *Deutschen Rundschau* berichtete: „Das Publicum, einer neuen und einer solchen Vorlage gegenüber noch immer etwas scheu und mißtrauisch, wollte selbst durch die ganz eminente Leistung des J o a c h i m'schen Quartetts, nicht recht warm werden, und ich kann, trotz der versuchten Beifallsanstrengungen eines Theils der Zuhörer und aus anderen Wahrnehmungen nur den Schluß ziehen, daß die jüngste Arbeit des Componisten sich nicht der vollen Gunst des eximirten Quartett-Publicums, keineswegs aber eines lebhaften Interesses erfreut hatte.“¹⁴⁶ Auch in Wien wurde Brahms, der bei Hellmesbergers Konzert zugegen war, lediglich ein Achtungserfolg zuteil.¹⁴⁷ Eine deutliche Ablehnung der Komposition äußerte hier insbesondere Theodor Helm, dessen Rezension gleichwohl einen zentralen Aspekt des Werkes erfaßte. Da das Quartett im Vorfeld schon im Hause Billroths mit großem Erfolg dargeboten worden war,¹⁴⁸ lastete auf der ersten öffentlichen Aufführung ein besonders hoher Erwartungsdruck, wie ihn Helm in seinen „Wiener Musikbriefen“ für den *Pester Lloyd* formulierte: „Wir schließen unseren heutigen Bericht mit dem [...] hervorragendsten Konzert-Ereignisse der jüngsten Tage; mit der Auffüh-

¹³⁶ *Fremdenblatt*, Jg. 28, Nr. 335 (6. Dezember 1874), S. 6. Auch Karl Eduard Schelle erschien der 1. Satz „in einem weichen Charakter“, wodurch der „Ausdruck [...] etwas Schwammiges in seinem Wesen“ erhalte (*Die Presse*, Jg. 27, Nr. 334 [5. Dezember 1874], S. 1).

¹³⁷ Vgl. *Morgenpost*, Jg. 24, Nr. 334 (5. Dezember 1874), S. [3]: „[...] wenn aber das Quartett uns durch öfteres Hören und Studiren wird geläufiger sein, dann werden sich Schönheiten erschließen, die man jetzt kaum ahnt.“

¹³⁸ „Die am 22. Februar stattgefundene 4. Soirée für Kammermusik vom Kammervirtuos R. Heckmann brachte a) Joh. Brahms op. 67.[.] 3. Streichquartett.[.] B dur (neu)[.] das aussergewöhnlich beifällig aufgenommen wurde, der enthusiastische Beifall nach dem Andante veranlasste Wiederholung desselben [...]“ (*Harmonie*, Jg. 3, Nr. 5 [3. März 1877], S. 42).

¹³⁹ Konzert am 19. Februar 1877 mit Joachim, Ries, Straus und Piatti. Vgl. *Briefwechsel VI*, S. 135, sowie die Rezension in *Dwight's Journal of Music*, Jg. 36, Nr. 26 (31. März 1877), S. 410.

¹⁴⁰ Konzert des Tonkünstlervereins mit Feigerl, Eckhold, Mehlhose, Böckmann vor dem 29. Juni 1877: „Das für uns neue Quartett von Brahms sprach mit Recht sehr an; auch erschien mir dieses Werk durchsichtiger, unmittelbar eindringlicher, als die Mehrzahl der Brahms'schen Werke.“ (*NZfM*, Bd. 73, Nr. 26 [29. Juni 1877], S. 280).

¹⁴¹ Konzert am 27. November 1877 mit dem Walter-Quartett. Vgl. Levi an Brahms, 27. November 1877: „Der Erfolg war für München unerhört.“ (*Briefwechsel VII*, S. [192–]193).

¹⁴² Konzert der Florentiner-Quartetts, Oktober 1878: „Die letztere Composition war hier eine Neuigkeit, hat sehr gefallen und ist in der Presse mit der größten Anerkennung besprochen worden.“ (*Signale*, Jg. 36, Nr. 58 [November 1878], S. 919.).

¹⁴³ *Signale*, Jg. 35, Nr. 3 (Januar 1877), S. (35–)36.

¹⁴⁴ *Hamburgischer Correspondent*, Jg. 147, Nr. 9 (11. Januar 1877), S. [1].

¹⁴⁵ Vgl. hierzu auch Hanslick: „Womit er uns diesmal noch überrascht, ist die heitere Klarheit, welche den Grundcharakter des Quartetts bildet und in den Themen des ersten und des letzten Satzes geradezu volkstümliche Färbung annimmt. Von Mozart oder Haydn könnten diese Motive herrühren. Wollte man die schönsten Einfälle aufzählen,

man würde nicht fertig werden.“ Im 4. Satz sah er „ein[en] Klang aus dem alten Wien“ verwirklicht. Eine Verbindung zur Gattungstradition erschien ihm zudem in der Reinheit der Satztechnik gegeben: „Die Themen sind echt quartettmäßig, die ganze Durchführung dergleichen – eine selten werdende Eigenschaft bei modernen Quartetten, die bald an den Claviersatz mahnen, bald den Hinzutritt des Orchesters zu verlangen scheinen.“ (*Hanslick Concerte*, S. [116–]117; siehe Anmerkung 111).

¹⁴⁶ *Deutsche Rundschau*, Bd. IX (Oktober–Dezember 1876), S. 467. Auch der *NBMZ* und der *Berliner Börsen-Zeitung* erschien die Resonanz des Publikums nach der Uraufführung äußerst gering. So teilte Otto Lessmann mit: „Der Beifall des Publikums [...] war nicht besonders warm [...]“ (*NBMZ*, Jg. 30, Nr. 45 [8. November 1876], S. [356–]357). Der Rezensent der *Berliner Börsen-Zeitung* vermerkte: „In einem neuen Quartette von Brahms (B-dur, Manuscript) war die Stimmung der Spieler hergestellt, aber die Stimmung der Hörer merklich gesunken. Der ‚heilige Johannes‘ findet in Berlin keinen rechten Boden. Fragte man uns, wo er ihn denn sonst gefunden habe, so wüßten wir's freilich auch nicht zu sagen. Es sei denn, daß wir die Herzen der Schumannianer nannten, die auf ihn schwören, weil ihr Maestro seinem Schüler eine große Zukunft prophezeit hat.“ (*Berliner Börsen-Zeitung*, Morgenausgabe, Nr. 520 [7. November 1876], S. [1]). Vgl. dazu den Versuch Simrocks, Brahms gegenüber ein möglichst positives Bild von der Aufnahme des Werkes in Berlin zu vermitteln (*Simrock-Brahms Briefe*, S. 87).

¹⁴⁷ Vgl. *Wiener Sonn- und Montagszeitung*, Jg. 14, Nr. 103 (4. Dezember 1876), S. [1], Florestan (Carl Debrois van Bruyck?, vgl. Anmerkung 133). Helm beschreibt darüber hinaus die „Befremdung“ des Publikums, da „H e l l m e s b e r g e r [...] dem Autor wohl etwas zu rasch den obligaten ‚Hervorruf‘ oktroyierte“ (*Pester Lloyd*, Jg. 23, Nr. 306 [4. Dezember 1876], S. [1]).

¹⁴⁸ Vgl. Brahms an Dessoff, 25. November 1876: „Hanslick gesteht mir, daß er mit Angst meiner Sinfonie entgegensieht. Lübke spricht ihm zuviel von letztem Beethoven, Gelehrsamkeit und anderen schönen Sachen. Gestern Abend aber hat ihn m. neues 4tett bei Billroth beruhigt. Es wurde gleich 2 mal gespielt und machte Alle sehr vergnügt.“ (*Briefwechsel XVI*, S. 153 [f.]).

„*Die ersten drei Sätze von Brahms' drittem Streichquartett in B-dur, einer Novität, von der uns Hellmesberger's begeisterte Schilderungen hatten wahre Wunder der Klassizität erwarten lassen.*“¹⁴⁹ Eben diese „Klassizität“ jedoch sah Helm im *B-Dur-Quartett*, dessen Wesen Hermann Krigar als „auf der Scheide zwischen Classicität und Romantik“¹⁵⁰ stehend beschrieben hatte, nicht gegeben:

„Der erste Satz fängt so harmlos-fröhlich an, wie nur irgend ein Werk von Haydn und die zweite Melodie ist gar helle Unschuld: sie erinnert frappant an das bekannte: „Muß ich denn, muß ich denn zum Städtele n'aus?“, zwischen solcher idyllischer Musik verspinnt sich aber Brahms in harmonische Grübeleien, gegen welche die bizarrsten Einfälle des letzten Beethoven Mozart'sche Sonnenklarheit [besitzen], er setzt dabei mit ganz neuen Motiven an, ohne sie fortzuführen, oft reißt er mitten im thematischen Zuge ab, als hätte er sich selbst eine Räthselfrage aufgegeben, die er zu lösen nicht im Stande war. [...] uns [...] fixirte [...] [der Eindruck] sich dahin: Brahms habe einmal zur Unzeit den Humoristen spielen, Spät-Beethoven'sche Wunderlichkeiten kopiren wollen, dabei aber nur seine eigene Natur verleugnet.“¹⁵¹

In der einige Monate später erschienenen Rezension für das *Musikalische Wochenblatt* spitzte Helm seine Ansicht nochmals zu:

„Um nicht missverstanden zu werden, möchten wir noch bemerken, dass im B-dur-Quartett nicht die Details für uns das Dunkle, Enigmatische sind, sondern der Zusammenhang, die Verbindung eben dieser Details. [...] gewisse Sprünge, wir möchten fast sagen: seelische Lücken sind in dem Quartett kaum wegzuleugnen, sie bilden für den nicht vorbereiteten Hörer eben das Befremdende [...].“¹⁵²

e) Zeitgenössische Werkbesprechungen

Neben den Konzertrezensionen wurden in den Musikjournalen verhältnismäßig früh auch reine Werkbesprechungen abgedruckt. Erstmals nachzuweisen ist eine solche aufführungsunabhängige Betrachtung im *Musikalischen Wochenblatt* durch Hermann Kretzschmar, der in seiner mehrteiligen Aufsatzfolge „Neue Werke von J. Brahms“ am 27. März 1874 allerdings nur sehr kurz auf die beiden *Quartette op. 51* einging.¹⁵³ Im Juli 1878 widmete Hermann Deiters allen drei *Streichquartetten* einen Aufsatz in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, in dem er gleichsam ein Resümee über Brahms' Quartettschaffen zog.¹⁵⁴ Mit zahlreichen Notenbeispielen das musikalische Geschehen verbal paraphrasierend, zielte Deiters nicht nur darauf ab, seinen Lesern die Kompositionen als solche vorzustellen. Vielmehr ging es ihm darum, „den inneren Zusammenhang, die seelische Entwicklung, die Einheit nachzuweisen“ und „in Brahms immer wieder den“ zu erkennen, „der, was auch die Zukunftsmusiker sagen mögen, am entschiedensten unter den lebenden Componisten in den Fusstapfen Beethoven's und der grossen Meister der Vergangenheit wandelt“.¹⁵⁵

Danksagung

Während der Arbeit an der vorliegenden Edition erfuhr die Herausgeberin vielfältige Hilfe, für die sie herzlich danken möchte.

Folgende Institutionen sowie 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: Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien; Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien; Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck; Staatsbibliothek zu Berlin; Universität der Künste, Berlin; Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Berlin; Robert-Schumann-Haus, Zwickau; Musikwissenschaftliches Institut der Universität Kiel; Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Heidelberg; Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek, Kiel; Universal-Edition Wien; Das Orchester Meiningen.

Mein ganz besonderer Dank gilt den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Pierpont Morgan Library, New York, die unter schwierigen Bedingungen während meines Aufenthaltes am und nach dem 11. September 2001 in großzügiger Weise das Studium des Autographs zum *B-Dur-Quartett op. 67* ermöglichten. Herzlich danken möchte ich für seine Unterstützung in diesen Tagen auch Prof. Dr. Michael Musgrave, New York.

Wertvolle Hilfe leisteten darüber hinaus insbesondere Dr. Ute Bär (Zwickau), Prof. Dr. Otto Biba, AR Ingeborg Birkin, Dr. Ingrid Fuchs (Wien), Profs. Renate und Kurt Hofmann (Lübeck), Prof. Dr. Dieter Lohmeier (Kiel), Dr. Robert Münster (München), Prof. Dr. Wolfgang Rathert (München, vormals Berlin), Dr. Jochen Reutter (Wien), Prof. Dr. Wolfgang Sandberger und Stefan Weymar M. A. (Lübeck). Für die unkonventionelle Weise, in der ich über seine Quellensammlung verfügen durfte, danke ich sehr herzlich Prof. Dr. Robert Pascall (Nottingham).

¹⁴⁹ „Wiener Musikbriefe“, in: *Pester Lloyd*, Jg. 23, Nr. 306 (4. Dezember 1876), S. [1].

¹⁵⁰ *Deutsche Rundschau*, Bd. IX (Oktober–Dezember 1876), S. 467.

¹⁵¹ *Pester Lloyd*, Jg. 23, Nr. 306 (4. Dezember 1876), S. [1].

¹⁵² *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 8, Nr. 7 (9. Februar 1877), S. 98. Darüber hinaus erschien ihm nicht nur „gerade dieses Quartett als das erfindungsärmste, dabei styloseste, zerfahrenste der drei bisher von Brahms veröffentlichten“, er fühlte sich nun vielmehr von Brahms' Quartettschaffen insgesamt abgestoßen: „[...] so Interessantes hier und (vielleicht mehr noch) in den zwei früheren Brahms'schen Streich-Quartetten niedergelegt: auf diesem Felde muß doch der große Meister des ‚Deutschen Requiem‘ die Palme der Schönheit dem ehrwürdigen Künstler reichen, der in Ihrer Mitte lebt: Robert Volkmann.“ (*Pester Lloyd*, Jg. 23, Nr. 306 [4. Dezember 1876], S. [1]).

¹⁵³ Vgl. *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 5, Nr. 13 (27. März 1874), S. 164–167, hier S. 165.

¹⁵⁴ *Streichquartette von Johannes Brahms.*, in: *AMz*, Jg. 13, Nr. 28 (10. Juli 1878), S. 433–439; Nr. 29 (17. Juli 1878), Sp. 449–453; Nr. 30 (24. Juli 1878), S. 465–472. Vgl. die ausführlichen Zitate bei Horstmann, S. 98–102, 103–105 und 111–115.

¹⁵⁵ *AMz*, Jg. 13, Nr. 30 (24. Juli 1878), Sp. 471 f.

Unverzichtbare Hilfe bei der Beschaffung von Konzertrezensionen kam von Dr. Angela Pachovsky (Wien) und Hans Reiser (Heidelberg). Details zu den Mitgliedern einiger Quartett-Ensembles eruierte Christiane Wiesenfeldt M. A. (Lübeck).

Für vielfältige Anregungen und die Durchsicht des Bandmanuskriptes danke ich meinem Kollegen an der Brahms-Forschungsstelle Kiel, Dr. Michael Struck, sowie einmal mehr Prof. Dr. Robert Pascall (Nottingham). Sehr herzlich danken möchte ich außerdem Dr. Bernd

Wiechert (Mainz), der in ebenso kompetenter wie engagierter Weise die abschließende redaktionelle Durchsicht von Einleitung und Quellengeschichte übernahm.

Für die zahlreichen Gespräche und Diskussionen über Geschichte und Bedeutung der Gattung Streichquartett, die mir viel Freude bereiteten, sei abschließend Prof. Dr. Friedhelm Krummacher (Kiel) gedankt.

Kiel, im Juli 2003

Salome Reiser