

JOHANNES BRAHMS

NEUE AUSGABE SÄMTLICHER WERKE

Herausgegeben vom
Musikwissenschaftlichen Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel
in Verbindung mit der Johannes Brahms Gesamtausgabe e. V.
und der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

SERIE II
KAMMERMUSIK
BAND 8 VIOLINSONATEN

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

JOHANNES BRAHMS

VIOLINSONATEN

NR. 1 G-DUR OPUS 78
NR. 2 A-DUR OPUS 100
NR. 3 D-MOLL OPUS 108

KLARINETTENSONATEN (VIOLINFASSUNG)

NR. 1 F-MOLL OPUS 120 NR. 1
NR. 2 ES-DUR OPUS 120 NR. 2

HERAUSGEGEBEN VON BERND WIECHERT

ALBERT DIETRICH, ROBERT SCHUMANN,
JOHANNES BRAHMS

F. A. E.-SONATE A-MOLL

HERAUSGEGEBEN VON MICHAEL STRUCK

2021

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

Editionsleitung:
Forschungszentrum der Johannes Brahms Gesamtausgabe
am Musikwissenschaftlichen Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel:
Siegfried Oechsle (Projektleiter), Katrin Eich, Johannes Behr, Jakob Hauschildt, Michael Struck (bis April 2018),
Bernd Wiechert (ab Juni 2018)

Wissenschaftlicher Beirat:
Otto Biba, Gernot Gruber, Robert Pascall †, Wolfgang Sandberger

Die Editionsarbeiten werden gefördert durch
die Union der deutschen Akademien der Wissenschaften,
vertreten durch die Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz,
aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung, Berlin/Bonn,
und des Ministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur des Landes Schleswig-Holstein.

Darüber hinaus wird eine halbe Mitarbeiterstelle von der
Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien finanziert.

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.

Die Erweiterung dieser Datenbank um Rezeptionsnachweise in Wiener Musik- und Tageszeitungen
wird von der Abteilung Kultur, Wissenschafts- und Forschungsförderung der Stadt Wien unterstützt.

HN 6035 · ISMN 979-0-2018-6035-0

Printed in Germany

INHALT

	<i>Seite</i>
Vorwort	VII
Abkürzungen und Sigel	VIII
Einleitung	
Zum Inhalt des Bandes	XV
Violinsonate a-Moll Anh. IIa Nr. 8 (verschollen)	XV
Violinsonate Nr. 1 G-Dur opus 78	
Entstehung	XIX
Publikation	XXI
Erste Aufführungen und frühe Rezeption	XXIV
Violinsonate Nr. 2 A-Dur opus 100	
Entstehung	XXXIV
Publikation	XXXV
Erste Aufführungen und frühe Rezeption	XXXVII
Violinsonate Nr. 3 d-Moll opus 108	
Entstehung	XLVII
Publikation	XLVIII
Erste Aufführungen und frühe Rezeption	XLIX
Klarinettensonaten Nr. 1 f-Moll und Nr. 2 Es-Dur opus 120 Nr. 1 und 2 (Violinefassung)	
Zur Originalfassung	LXII
Entstehung und Publikation der Violinefassung	LXIII
Erste Aufführungen und frühe Rezeption	LXV
Albert Dietrich, Robert Schumann, Johannes Brahms	
Violinsonate a-Moll (F. A. E.-Sonate)	
Vorbemerkung	LXVI
Entstehung und Entstehungshintergründe, Überreichung, Überlieferung ..	LXVII
Posthume Satz- und Werkpublikation	LXXV
Posthume Aufführungen und Rezeption	LXXVI
a. Brahms' Sonatensatz	LXXVI
b. F. A. E.-Sonate	LXXVII
Zur editorischen Problematik der F. A. E.-Sonate	LXXIX
Danksagung	LXXXI
Zur Gestaltung des Notentextes	LXXXII

Violinsonate Nr. 1 G-Dur opus 78	
Vivace ma non troppo..	2
Adagio	16
Allegro molto moderato	22
Violinsonate Nr. 2 A-Dur opus 100	
Allegro amabile	33
Andante tranquillo – Vivace	44
Allegretto grazioso (quasi Andante)	51
Violinsonate Nr. 3 d-Moll opus 108	
Allegro	59
Adagio	71
Un poco presto e con sentimento	74
Presto agitato	79
Klarinettensonate Nr. 1 f-Moll opus 120 Nr. 1 (Violinfassung)	
Allegro appassionato	91
Andante, un poco Adagio	102
Allegretto grazioso	106
Vivace	111
Klarinettensonate Nr. 2 Es-Dur opus 120 Nr. 2 (Violinfassung)	
Allegro amabile	120
Allegro appassionato – Sostenuto	128
Andante con moto	135
Anhang	
Albert Dietrich, Robert Schumann, Johannes Brahms	
Violinsonate a-Moll (F. A. E.-Sonate)	
Allegro (Dietrich)	146
Intermezzo. Bewegt, doch nicht zu schnell (Schumann)	163
Allegro – Trio. Più Moderato (Brahms, WoO posth. 2)	166
Finale. Markiertes, ziemlich lebhaftes Tempo (Schumann)	176
Kritischer Bericht	189
Verzeichnis der Abbildungen	344

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 1926–1928 erschienenen ersten Brahms-Gesamtausgabe (*Sämtliche Werke*), auf breiterer Basis gesucht und koordiniert. Sie führte 1981 zur konkreteren Vorbereitung dieses editorischen Vorhabens durch die Verbindung mit dem G. Henle Verlag, München; daraufhin folgten die Gründung der Vereinigung „Johannes Brahms Gesamtausgabe“, die Einrichtung der wissenschaftlichen Arbeitsstelle an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel und 1991 schließlich die Finanzierung seitens der Konferenz (heute: Union) der deutschen Akademien der Wissenschaften in Mainz.

Inzwischen wurde nach Erscheinen des thematisch-bibliographischen Werkverzeichnisses (*BraWV*) auch der Fachwelt insgesamt offenbar, dass eine historisch-kritische Edition, die heutigen wissenschaftlichen Ansprüchen genügen will, auf einer ungleich größeren Anzahl relevanter Quellen basieren muss als die alte Gesamtausgabe. Die Gesellschaft der Musikfreunde hatte die von Brahms' Vertrautem Eusebius Mandyczewski und dessen Schüler Hans Gál besorgte 26-bändige Ausgabe in ungewöhnlich kurzer Zeit an die Öffentlichkeit gebracht. Das war nicht zuletzt deshalb möglich, weil sie sich bei ihrer editorischen Arbeit weithin auf die Handschriften und Handexemplare aus dem Nachlass des Komponisten begrenzte, der sich in ihrem Besitz befindet. Zwar umfasst dieser Bestand zahlreiche unverzichtbare Quellen, doch blieben viele weitere überlieferte Autographe unberücksichtigt. Die Herausgeber sparten auch den wichtigen Bereich abschriftlicher Stichvorlagen, die Brahms vor der Publikation revidierte, weitgehend aus. Bei den Drucken wurden spätere Auflagen und Ausgaben oft ebenso wenig konsultiert wie die – zumeist zeitgleich mit den Partituren erschienenen – Stimmen oder die vom Komponisten selbst erstellten Klavierauszüge und Klavierarrangements. So beschränken sich die „Revisionsberichte“ der Bände in vielen Fällen auf die Nennung des Handexemplars und sind insgesamt kaum zureichend. Außerdem ging die alte Gesamtausgabe an Brahms' Bearbeitungen eigener Kompositionen weithin vorbei, obgleich die Fassungen für oder mit Klavier für die Verbreitung seines Schaffens einst höchst bedeutsam waren und sie pianistisch zweifellos attraktiv sind. Ebenso blieb ein weiterer Bereich der Bearbeitungen und Aufführungsfassungen unberücksichtigt, die Brahms von Werken verschiedener anderer Komponisten anfertigte. Darüber hinaus wurden mehrere Werke und Werkfassungen erst nach Abschluss der alten Gesamtausgabe wiederentdeckt; einige von ihnen sind bis heute unpubliziert.

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 prüft die *JBG* die Authentizität der erwähnten Aufführungsfassungen von Werken anderer Komponisten und ediert sie in exemplarischen Fällen.

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 Brahms' Œuvre eine ebenso verlässliche Grundlage schaffen wie für werktreue künstlerische Interpretationen seiner Musik.

Die Wiedergabe des Notentextes erfolgt in moderner Partituranordnung. Vierhändiger Klaviersatz wird in Partitur wiedergegeben, um das Studium zu erleichtern. Über einzelne weitere behutsame Modernisierungen geben die Ausführungen „Zur Gestaltung des Notentextes“ und der Kritische Bericht Rechenschaft. Gesangstexte und sonstige authentische Worttexte werden bei Wahrung des ursprünglichen Lautstandes in der seit August 2006 gültigen Rechtschreibung wiedergegeben. Diese Anpassung erscheint umso mehr gerechtfertigt, als zum einen manche Lesarten der Brahmszeit (*Thal, giebt*) schon bald nach dem Tode des Komponisten außer Gebrauch kamen, zum anderen die heutige Orthographie sich teilweise wieder mit den gängigen Lesarten damaliger Notendrucke deckt (*Kuss, Brennesel*). Unangetastet bleiben altertümliche Wortformen, die vom Komponisten bewusst gewählt wurden (*trauren, Hülfe*). Sofern notwendig, wird auch die Interpunktion behutsam modernisiert; sinnverändernde Auswirkungen sind dabei ausgeschlossen. Damit sucht die *JBG* der historischen Stellung der Werke von Johannes Brahms und ihrer heutigen Wirkung gerecht zu werden.

DIE EDITIONSLEITUNG

ABKÜRZUNGEN UND SIGEL

<i>I. Violinsonate, Faksimile</i>	<i>Johannes Brahms. Sonate für Klavier und Violine Nr. 1 G-Dur, Opus 78. Faksimile nach dem Autograph der Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, Wien. Mit einem Geleitwort von Julia Fischer und einer Einführung von Eberhard Hüppe, Laaber 2013 (= Meisterwerke der Musik im Faksimile, Bd. 27).</i>	<i>Brahms-Groth Briefe</i>	<i>Johannes Brahms – Klaus Groth. Briefe der Freundschaft, neu hrsg. von Dieter Lohmeier, Heide und Kiel 1997.</i>
<i>A</i>	Österreich.	<i>Brahms-Hanslick Briefwechsel</i>	Christiane Wiesenfeldt: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Eduard Hanslick</i> , in: <i>Musik und Musikforschung. Johannes Brahms im Dialog mit der Geschichte</i> , hrsg. von Wolfgang Sandberger und Christiane Wiesenfeldt, Kassel etc. 2007, S. 275–348.
<i>Altmann, F. A. E.</i>	Wilhelm Altmann: [Rezension] <i>F. A. E. In Erwartung der Ankunft</i> [...], in: <i>AMz</i> , Jg. 63, Nr. 37 (11. September 1936), S. 553.	<i>Brahms-Keller Correspondence</i>	<i>The Brahms-Keller Correspondence</i> , hrsg. von George S. Bozarth in Zusammenarbeit mit Wiltrud Martin, Lincoln und London 1996.
<i>AMz</i>	<i>Allgemeine (Deutsche) Musik-Zeitung.</i>	<i>Brahms-Kongreß Gmunden 1997</i>	<i>Internationaler Brahms-Kongreß Gmunden 1997. Kongreßbericht</i> , hrsg. von Ingrid Fuchs, Tutzing 2001.
<i>A-Wgm</i>	Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv, Bibliothek, Sammlungen.	<i>Brahms-Lindeck Briefwechsel</i>	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel mit dem Mannheimer Bankprokuristen Wilhelm Lindeck 1872–1882</i> , hrsg. vom Stadtarchiv Mannheim, bearb. von Michael Martin, Heidelberg 1983 (= <i>Sonderveröffentlichung des Stadtarchivs Mannheim</i> , Nr. 6).
<i>A-Wsa</i>	Wiener Stadt- und Landesarchiv.	<i>Brahms-Mandyczewski Briefwechsel</i>	<i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Eusebius Mandyczewski</i> , mitgeteilt von Karl Geiringer, in: <i>Zeitschrift für Musikwissenschaft</i> , Jg. 15, H. 8 (Mai 1933), S. 337–370.
<i>A-Wst</i>	Wienbibliothek im Rathaus (vormals: Wiener Stadt- und Landesbibliothek).	<i>Brahms-Spengel Briefe</i>	<i>Johannes Brahms an Julius Spengel. Unveröffentlichte Briefe aus den Jahren 1882–1897, zusammengestellt und erläutert von Annemari Spengel</i> , Hamburg 1959.
<i>A-Wue</i>	Wien, Universal Edition AG, Historisches Archiv.	<i>Brahms, Violinsonate op. 78</i>	<i>Johannes Brahms. Sonate für Klavier und Violine G-dur Opus 78</i> , hrsg. von Hans Otto Hiekel, Vorwort von Wolfgang Sandberger, München (G. Henle Verlag) 2008.
<i>Bär, Dietrich</i>	Ute Bär: <i>Albert Hermann Dietrich – Verehrer und Freund Robert Schumanns</i> , in: <i>Schumanniana nova. Festschrift Gerd Nauhaus zum 60. Geburtstag</i> , hrsg. von Bernhard R. Appel, Ute Bär, Matthias Wendt, Sinzig 2002, S. 48–87.	<i>BraWV</i>	Margit L. McCorkle: <i>Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis</i> , München 1984.
<i>Bathauer, Dritter Kammermusikabend</i>	W. Bathauer: <i>Dritter Kammermusikabend der Herren Düsterbehn, Kufferath und Götze. (Mitwirkender: Herr Hofmusiker Schacht.)</i> [datiert auf den 20. Januar 1909], in: <i>Nachrichten für Stadt und Land</i> , Jg. 43, Nr. 20 (21. Januar 1909).	<i>Briefwechsel I–XVI</i>	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , 16 Bde., Berlin (1906) 1907–1922 (Reprint Tutzing 1974).
<i>Becker, Notizen</i>	<i>Ruppert Becker. Notizen. Erstveröffentlichung, hrsg. und kommentiert von Ute Bär</i> , in: <i>Katalog Schumann – früh und spät</i> , S. 185–229.	<i>Briefwechsel I–II</i>	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. I: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet[h] von Herzogenberg</i> , hrsg. von Max Kalbeck, 2 Bde., Berlin ⁴ 1921.
<i>Beckerath, Erinnerungen</i>	Heinz von Beckerath: <i>Erinnerungen an Johannes Brahms. Brahms und seine Krefelder Freunde</i> , in: <i>Die Heimat</i> , Jg. XXIX, Nr. 1–4 (November 1958), S. 81–93.	<i>Briefwechsel III</i>	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. III: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reinthaler, Max Bruch, Hermann Deiters, Friedr. Heimsoeth, Karl Reinecke, Ernst Rudorff, Bernhard und Luise Scholz</i> , hrsg. von Wilhelm Altmann, Berlin ² 1912.
<i>Behr, Wasserzeichen</i>	Johannes Behr: <i>Wasserzeichen in Notendruck des späteren 19. und frühen 20. Jahrhunderts</i> . Manuskript eines Vortrags vom 28. September 2017 auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Kassel.	<i>Briefwechsel IV</i>	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. IV: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit J. O. Grimm</i> , hrsg. von Richard Barth, Berlin ² 1912.
<i>Billroth-Brahms Briefwechsel</i>	<i>Billroth und Brahms im Briefwechsel</i> , hrsg. von Otto Gottlieb-Billroth, Berlin und Wien 1935.	<i>Briefwechsel V</i>	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. V: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim</i> , hrsg. von Andreas Moser, Bd. 1, Berlin ³ 1921.
<i>Birkin, Bülow</i>	Kenneth Birkin: <i>Hans von Bülow. A Life for Music</i> , Cambridge etc. 2011.		
<i>Bozarth, Fanny Davies</i>	George S. Bozarth: <i>Fanny Davies and Brahms's late chamber music</i> , in: <i>Performing Brahms. Early Evidence of Performance Style</i> , hrsg. von Michael Musgrave und Bernard D. Sherman, Cambridge 2003, S. 170–219.		

<i>Briefwechsel VI</i>	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. VI: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim</i> , hrsg. von Andreas Moser, Bd. 2, Berlin ² 1912.	<i>CDN</i> <i>CSPr</i>	Kanada. <i>Clara Schumanns Programmsammlung</i> (<i>D-Zsch</i> : 10463–C3/A3/A4).
<i>Briefwechsel VIII</i>	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. VIII: <i>Johannes Brahms. Briefe an Joseph Viktor Widmann, Ellen und Ferdinand Vetter, Adolf Schubring</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Berlin 1915.	<i>CZ</i> <i>CZ-Pnm</i>	Tschechien. Praha, Národní muzeum – Muzeum české hudby, hudební archiv (Prag, National-museum).
<i>Briefwechsel X</i>	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. X: <i>Johannes Brahms. Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 2, Berlin 1917.	<i>D</i> <i>D-B</i>	Deutschland. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv.
<i>Briefwechsel XI</i>	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. XI: <i>Johannes Brahms. Briefe an Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 3, Berlin 1919.	<i>D-DÜsa</i> <i>D-F</i>	Düsseldorf, Stadtarchiv. Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg (vormals: Stadt- und Universitätsbibliothek), Musik- und Theaterabteilung.
<i>Briefwechsel XII</i>	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. XII: <i>Johannes Brahms. Briefe an Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 4, Berlin 1919.	<i>D-HEms</i>	Heidelberg, Musikwissenschaftliches Seminar der Ruprecht-Karls-Universität.
<i>Briefwechsel XIII</i>	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. XIII: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Th. Wilhelm Engelmann</i> , hrsg. von Julius Röntgen, Berlin 1918.	<i>D-Hs</i>	Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky.
<i>Briefwechsel XIV</i>	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. XIV: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel, Bart[h]olf Senff, J. Rieter-Biedermann, C. F. Peters, E. W. Fritsch und Robert Lienau</i> , hrsg. von Wilhelm Altmann, Berlin 1920.	<i>Dietrich</i> <i>D-KIjbg</i>	Albert Dietrich: <i>Erinnerungen an Johannes Brahms</i> , Leipzig 1898. Kiel, Johannes Brahms Gesamtausgabe, Forschungszentrum am Musikwissenschaftlichen Institut der Christian-Albrechts-Universität.
<i>Briefwechsel XV</i>	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. XV: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Franz Wüllner</i> , hrsg. von Ernst Wolff, Berlin 1922.	<i>D-KImi</i> <i>D-LÜbi</i>	Kiel, Musikwissenschaftliches Institut der Christian-Albrechts-Universität. Lübeck, Brahms-Institut an der Musikhochschule.
<i>Briefwechsel XVI</i>	<i>Johannes Brahms. Briefwechsel</i> , Bd. XVI: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Philipp Spitta und Otto Dessoff</i> , hrsg. von Carl Krebs, Berlin 1920/1922.	<i>Dorotheum, Autographen 1999</i>	<i>Dorotheum. Autographen und historische Photos</i> , Katalog zur Auktion am 23. November 1999 im Palais Dorotheum, Wien.
<i>Briefwechsel (Neue Folge) XVII–XIX</i>	<i>Johannes Brahms-Briefwechsel. Neue Folge</i> , hrsg. von Otto Biba und Kurt und Renate Hofmann, Bde. XVII–XIX, Tutzing 1991–1995.	<i>Düsterbehn</i>	Heinrich Düsterbehn: <i>Ein Beitrag zur Entstehung der FAE-Freundschafts-Sonate</i> , in: <i>NZfM</i> , Jg. 103, H. 3 (März 1936), S. 284–286.
<i>Briefwechsel (Neue Folge) XVII</i>	<i>Johannes Brahms-Briefwechsel. Neue Folge</i> , Bd. XVII: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen und Helene Freifrau von Heldburg</i> , hrsg. von Herta Müller und Renate Hofmann, Tutzing 1991.	<i>D-WII</i> <i>D-Zsch</i>	Wiesbaden, Hochschul- und Landesbibliothek RheinMain. Zwickau, Robert-Schumann-Haus, Bibliothek.
<i>Bülow-Brahms Briefe</i>	<i>Hans von Bülow. Die Briefe an Johannes Brahms</i> , hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Tutzing 1994.	<i>Erasmushaus, Katalog 919</i>	<i>Erasmushaus, Katalog 919. Autographen</i> , Basel o. J. [2004].
<i>Bülow, Briefe VII</i>	<i>Hans von Bülow. Briefe. VII. Band. Höhepunkt und Ende. 1886–1894</i> , hrsg. von Marie von Bülow, Leipzig 1908 (= <i>Hans von Bülow. Briefe und Schriften</i> , Bd. VIII).	<i>Erler, Schumann's Leben I/II</i>	Hermann Erler: <i>Robert Schumann's Leben. Aus seinen Briefen geschildert</i> , 2 Bde., Berlin 1887.
<i>Cadenbach, Joachims Programme</i>	Rainer Cadenbach: <i>Joseph Joachims Programme. Die große Zeit der Bonner Kammermusikfeste von 1890 bis 1907</i> , in: 1889–1989. <i>Verein Beethoven-Haus</i> , mit einem Vorwort von Sieghard Brandenburg, Bonn (Beethoven-Haus) 1989, S. 65–90.	<i>F. A. E.-Sonate, Mandyczewski-Abschrift</i>	<i>F. A. E. frei aber einsam. Sonate für Violine und Piano für Jos. Joachim komponiert von Alb. Dietrich (1. Satz), Joh. Brahms (3. Satz) und Rob. Schumann (2. u. 4. Satz)</i> , Partiturabschrift Eusebius Mandyczewskis („Mit Joachims Einverständnis vom Autograph abgeschrieben“), <i>A-Wgm</i> , Signatur: XI 38372 (mit von William Kupfer angefertigter Violinstimme, 3. Satz unvollständig und

- ohne ausgeschriebenes Dacapo, daher von unbekannter Hand nochmals vollständig mit ausgeschriebenem Dacapo notiert und an Ort und Stelle eingeklebt).
- F. A. E.-Sonate, 1935/1953* *F. A. E. In Erwartung der Ankunft des verehrten und geliebten Freundes Joseph Joachim schrieben diese Sonate Robert Schumann, Albert Dietrich und Johannes Brahms*, hrsg. von Erich Valentin und Otto Kobin (Klavierpartitur, Violinstimme), Magdeburg 1935 (Heinrichshofen, H. V. 13 145); Reprint Amsterdam und Wilhelmshaven 1953 (Heinrichshofen, 234).
- F. A. E.-Sonate, 1999* *F. A. E. Sonate für Violine und Pianoforte. Johannes Brahms Albert Dietrich Robert Schumann*, hrsg. von Joachim Draheim (Klavierpartitur, Violinstimme), Wilhelmshaven 1999 (Heinrichshofen, N 2469).
- F. A. E.-Sonate, 2001* *F. A. E. Sonate für Violine und Klavier*, in: *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II: Kammermusik, Werkgruppe 2: Werke für Streicher und Klavier*, Bd. 3: 1. *Sonate für Pianoforte und Violine op. 105*, 2. *Sonate für Violine und Pianoforte op. 121*, *F. A. E.-Sonate*, 3. *Violinsonate WoO 2*, hrsg. von Ute Bär (Klavierpartitur), Mainz, London etc. 2001 (Schott, 46 841), S. XII–XIV, 92–145, 383–425.
- F. A. E.-Sonate, 2007* *F. A. E. Sonate für Violine und Pianoforte*, in: *Robert Schumann. Sonaten für Violine und Klavier*, Bd. 2 [*F. A. E.-Sonate*, 3. *Violinsonate WoO 2*], hrsg. von Ute Bär, Fingersätze und Hinweise zur Interpretation von Christiane Edinger und Peter Roggenkamp (Klavierpartitur, Violinstimme), Mainz und Wien 2007 (Schott/Universal Edition, UT 50 238), S. III–XVII, 2–56, 95–98, 100–103.
- F. A. E.-Sonatensatz 1906* *Sonatensatz für Violine und Pianoforte von Johannes Brahms. Joseph Joachim gewidmet* (Klavierpartitur, Violinstimme), Berlin 1906 (Deutsche Brahms[-]Gesellschaft m. b. H., DBG 1), mit kurzer fehlerhafter Vorbemerkung auf S. [2], in späterer Auflage bereits revidiert wie in Lizenzausgabe; Lizenzausgabe mit etwas längerer korrekter Vorbemerkung, Berlin (N. Simrock, G. m. b. H., Copyright-Vermerk 1906 und Verlags-/Plattennummer der Deutschen Brahms[-]Gesellschaft, zusätzlich mit Simrock-Platten-/Verlagsnummer 13926).
- F. A. E.-Sonatensatz 1926* *Sonatensatz (Scherzo) für Pianoforte und Violine* [Kopftitel: *für Violine und Pianoforte*], in: *Sämtliche Werke*, Bd. 10: *Klavier-Duos* (Klavierpartitur), Leipzig [1926] (Breitkopf & Härtel, J. B. 38 für diesen Satz), S. 2–9 (88–95).
- Fellinger, Klänge 1997* Richard Fellinger: *Klänge um Brahms. Erinnerungen. Neuausgabe mit Momentaufnahmen von Maria Fellinger*, hrsg. von Imogen Fellinger, Müzzuschlag 1997.
- Fellinger, Mühlfeld* Imogen Fellinger: *Johannes Brahms und Richard Mühlfeld*, in: *Brahms-Studien*, Bd. 4, Hamburg 1981, S. 77–93.
- Fellinger, Sonate op. 78* Imogen Fellinger: *Brahms' Sonate für Pianoforte und Violine op. 78. Ein Beitrag zum Schaffensprozeß des Meisters*, in: *Die Musikforschung*, Jg. 18 (1965), Nr. 1, S. 11–24.
- Fuchs, Brahms und Frankreich* Ingrid Fuchs: *Brahms und Frankreich – Aspekte einer Beziehung*, in: *Konfrontationen. Symposium: Musik im Spannungsfeld des deutsch-französischen Verhältnisses 1871–1918. Ausstellung: Johannes Brahms und Frankreich*, hrsg. von Wolfgang Sandberger, Lübeck 2018 (= *Veröffentlichungen des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck*, hrsg. von Wolfgang Sandberger, Bd. X), S. 22–37.
- Fuchs, Clara Schumann spielt Brahms* Ingrid Fuchs: *Clara Schumann spielt Johannes Brahms*, in: *On tour. Clara Schumann als Konzertvirtuosin auf den Bühnen Europas*, hrsg. von Ingrid Bodsch in Kooperation mit Otto Biba und in Verbindung mit Thomas Synofzik, Bonn 2019, S. 305–323.
- Fuchs, Fellinger* Ingrid Fuchs: *Brahmsiana in der Sammlung Fellinger. Unbekannte Dokumente von der Hand Maria Fellingings und Bertha von Gasteigers zu den letzten zehn Lebensjahren von Johannes Brahms*, in: *Spätphase(n)?*, S. 204–232.
- Gellen, Brahms und Ungarn* Adam Gellen: *Brahms und Ungarn. Biographische, rezeptionsgeschichtliche, quellenkritische und analytische Studien*, Tutzing 2011.
- H* Ungarn.
- Hanslick, Brahms' neueste Instrumental-Compositionen* Eduard Hanslick: *Brahms' neueste Instrumental-Compositionen (1889)*, in: *Hanslick, Moderne Oper V*, S. 149–156.
- H-Bn* Budapest, Széchényi-Nationalbibliothek (Országos Széchényi Könyvtár).
- Heuberger* Richard Heuberger: *Erinnerungen an Johannes Brahms. Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897*, hrsg. von Kurt Hofmann, Tutzing ²1976.
- Hiller, Briefwechsel IV* Reinhold Sietz: *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel. Beiträge zu einer Biographie Ferdinand Hillers*, Bd. IV: 1876–1881, Köln 1965 (= *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte*, H. 60).
- Hinrichsen, Späte Versöhnung* Hans-Joachim Hinrichsen: *Späte Versöhnung. Die Violinsonate op. 108 und ihre Widmung an Hans von Bülow*, in: *Spätphase(n)?*, S. 129–140.
- Hofmann, Brahms/Barth* Kurt Hofmann: *Johannes Brahms in den Erinnerungen von Richard Barth. Barths Wirken in Hamburg*, Hamburg 1979.
- Hofmann, Chronologie* Renate und Kurt Hofmann: *Johannes Brahms als Pianist und Dirigent. Chronologie seines Wirkens als Interpret*, Tutzing 2006 (= *Veröffentlichungen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, Bd. 6).

- Hofmann, Erstdrucke** Kurt Hofmann: *Die Erstdrucke der Werke von Johannes Brahms. Bibliographie. Mit Wiedergabe von 209 Titelblättern*, Tutzing 1975 (= *Musikbibliographische Arbeiten*, Bd. 2).
- Hofmann, Stichvorlage opus 120** Renate Hofmann: *Johannes Brahms. Stichvorlage zur Fassung für Violine und Klavier der Klarinetten-Sonaten op. 120*, in: *Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck. Brahmsiana aus dem Nachlaß Oswald Jonas*, hrsg. von der Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit dem Ministerium für Bildung, Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Schleswig-Holstein, Kiel 1999 (= *Kultur-Stiftung der Länder – Patrimonia* 162), S. 53–58.
- Hofmann, Zeittafel** Renate und Kurt Hofmann: *Johannes Brahms. Zeittafel zu Leben und Werk*, Tutzing 1983 (= *Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation*, Bd. 8).
- Hubay, Erinnerungen 1925** Jenő Hubay: *Misserfolge (Erinnerungen an Johannes Brahms)*, in: *Menschen und Menschenwerke*, hrsg. von Arpad Keitner, Bd. 2, Wien 1925, S. 146 f.
- JBG** *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, bis 2011: hrsg. von der Johannes Brahms Gesamtausgabe e. V., Editionsleitung Kiel, in Verbindung mit der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, ab 2012: hrsg. vom Musikwissenschaftlichen Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel in Verbindung mit der Johannes Brahms Gesamtausgabe e. V. und der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, München 1996 ff.
- JBG, Arrangements fremder Werke II** *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie IX, Bd. 2: *Arrangements von Werken anderer Komponisten für Klavier zu zwei Händen oder für die linke Hand allein*, hrsg. von Valerie Woodring Goertzen, München 2017.
- JBG, Chöre und Vokalquartette mit Begleitung II** *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie VI, Bd. 2: *Chorwerke und Vokalquartette mit Klavier oder Orgel II*, hrsg. von Bernd Wiechert, München 2008.
- JBG, Horn- und Klarinetten trio** *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II, Bd. 7: *Horntrio Es-Dur opus 40, Klarinetten trio a-Moll opus 114*, hrsg. von Katharina Loose-Einfalt, München 2016.
- JBG, Klaviersonaten** *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie III, Bd. 4: *Klaviersonaten*, hrsg. von Katrin Eich, München 2014.
- JBG, Klavierstücke** *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie III, Bd. 6: *Klavierstücke*, hrsg. von Katrin Eich, München 2011.
- JBG, Streichquintette und Klarinettenquintett** *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II, Bd. 2: *Streichquintette und Klarinettenquintett*, hrsg. von Kathrin Kirsch, München 2019.
- JBG, Triumphlied** *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie V, Bd. 5: *Triumphlied*, hrsg. von Johannes Behr und Ulrich Tadday, München 2020.
- JBG, Violinkonzert** *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I, Bd. 9: *Violinkonzert D-Dur opus 77*, hrsg. von Linda Correll Roesner und Michael Struck, München 2004.
- JBG, Violoncello- und Klarinettensonaten** *Johannes Brahms. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II, Bd. 9: *Sonaten für Klavier und Violoncello, Sonaten für Klarinette (oder Viola) und Klavier*, hrsg. von Egon Voss und Johannes Behr, München 2010.
- Joachim, Briefwechsel I** *Briefe von und an Joseph Joachim*, hrsg. von Johannes Joachim und Andreas Moser, Bd. I, Berlin 1911.
- Joachim, Briefwechsel III** *Briefe von und an Joseph Joachim*, hrsg. von Johannes Joachim und Andreas Moser, Bd. III, Berlin 1913.
- Kalbeck II/1** Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. I, 1. Halbband, Berlin ⁴1921 (Reprint Tutzing 1976).
- Kalbeck III/1** Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. III, 1. Halbband, Berlin ²1912 (Reprint Tutzing 1976).
- Kalbeck IV/1–2** Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. IV, 1. und 2. Halbband, Berlin ²1915 (Reprint Tutzing 1976).
- Katalog Schumann – früh und spät** *Zwischen Poesie und Musik. Robert Schumann – früh und spät*. Begleitbuch und Katalog zur Ausstellung des StadtMuseums Bonn [Ernst-Moritz-Arndt-Haus, 29. Juni – 8. Oktober 2006] und der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau e. V. [Robert-Schumann-Haus Zwickau und Galerie am Domhof, Zwickau, 22. Oktober 2006 – 14. Januar 2007], hrsg. von Ingrid Bodsch und Gerd Nauhaus, Bonn etc. 2006.
- Kirsch, Vorabzüge** Kathrin Kirsch: *Von der Stichvorlage zum Erstdruck. Zur Bedeutung von Vorabzügen bei Johannes Brahms*, Kassel etc. 2013 (= *Kie-ler Schriften zur Musikwissenschaft*, Bd. 52).
- Körner** Klaus Körner: *Die Violinsonaten von Johannes Brahms. Studien*, Augsburg 1997.
- Kohlhase, Kammermusik Schumanns I/II** Hans Kohlhase: *Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen*, 3 Bde., Hamburg 1979, hier Bde. 1 und 2.
- Küntzel, Brahms in Göttingen** Hans Küntzel: *Brahms in Göttingen. Mit Erinnerungen von Agathe Schütte, geb. von Siebold*, Göttingen 1985.
- Lester, Brahms's Violin Sonatas** Joel Lester: *Brahms's Violin Sonatas. Style, Structure, Performance*, Oxford 2020.

XII

Linnemann, Musikgeschichte Oldenburg	Georg Linnemann: <i>Musikgeschichte der Stadt Oldenburg</i> , hrsg. vom Oldenburger Landesverein für Geschichte, Natur- und Heimatkunde durch die Historische Gesellschaft zu Oldenburg (Oldb), Oldenburg (Oldb) 1956.	Orel, Werkverzeichnis	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.
Litzmann II	Berthold Litzmann: <i>Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen</i> , Bd. 2, Leipzig ³ 1907.	PL	Polen.
Litzmann III	Berthold Litzmann: <i>Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen</i> , Bd. 3, Leipzig ⁴ 1920.	PL-Kj	Krakau, Biblioteka Jagiellońska.
Loose, Albumblatt	Katharina Loose: <i>Kompositorisches Erinnern im Horntrio von Johannes Brahms: Zur historisch-ästhetischen Einordnung eines wiederentdeckten Albumblattes</i> , in: <i>Brahms am Werk. Konzepte – Texte – Prozesse</i> , hrsg. von Siegfried Oechsle und Michael Struck unter Mitarbeit von Katrin Eich, München 2016, S. 170–184.	Quartett Hellmesberger, Programme	<i>Quartett Hellmesberger. Sämtliche Programme vom 1. Quartett am 4. November 1849 bis zum 300. Quartett am 19. Dezember 1889 gesammelt und dem Begründer der Quartette Josef Hellmesberger sen. gewidmet von einem der ältesten Quartett-Besucher</i> [o. O., um 1890].
May 1983 I/II	Florence May: <i>Johannes Brahms. Die Geschichte seines Lebens</i> , aus dem Englischen übersetzt von Ludmille Kirschbaum. Mit Brahms-Deutungen des 20. Jahrhunderts und einem Schallplattenverzeichnis, 2 Teile, München 1983.	Rehberg, Brahms-Erinnerungen	Willy Rehberg: <i>Brahms-Erinnerungen</i> , in: <i>Der Weihergarten. Verlagsblatt d.[es] Hauses B. Schotts Söhne Mainz</i> , Nr. 3–6, 7–10 [März–Juni bzw. Juli–Oktober 1933], S. 19 f., 25 f.
MGG2P	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik</i> , zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, <i>Personenteil</i> , Kassel etc. 1999–2007 (Bde. 1–17 und Registerband).	Röntgen, Briefen	<i>Briefen van Julius Röntgen</i> , hrsg. von A.[brahamina] Röntgen-des Amorie van der Hoeven, Amsterdam 1934.
Moser, Joachim-Lebensbild 1898	Andreas Moser: <i>Joseph Joachim. Ein Lebensbild</i> , Berlin 1898.	Röntgen, Tagebuch 9	Julius Röntgen. Tagebuch (Dagboek) Nr. 9. Unveröffentlicht, Manuskript in NL, Tinte [= Ort], Collectie Röntgen (Archief Edvard Frants Röntgen [vgl. <i>Vis, Gaudeamus</i> , S. 533]).
Moser, Joachim-Lebensbild 1908 I	Andreas Moser: <i>Joseph Joachim. Ein Lebensbild</i> . Neue, umgearbeitete und erweiterte Ausgabe in zwei Bänden, Bd. 1, Berlin 1908.	RSW	Margit L. McCorkle: <i>Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis</i> , München 2003.
Musikalisches Wochenblatt	<i>Musikalisches Wochenblatt. Organ für Tonkünstler</i> [ab 1872: <i>Musiker</i>] und <i>Musikfreunde</i> .	Russell, Brahms und Groth	Peter Russell: <i>Johannes Brahms und Klaus Groth. Die Biographie einer Freundschaft</i> , Heide 2007.
Nachrichten für Stadt und Land	<i>Nachrichten für Stadt und Land. Zeitschrift für oldenburgische Gemeinde- und Landes-Interessen</i> .	Sämtliche Werke	<i>Johannes Brahms. Sämtliche Werke. Ausgabe der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien</i> , hrsg. von Eusebius Mandyczewski und Hans Gál, 26 Bde., Leipzig [1926–1928] (revidierter Reprint Wiesbaden [1965]).
NBMZ	<i>Neue Berliner Musikzeitung</i> .	Sämtliche Werke, Klavier-Duos	<i>Johannes Brahms. Sämtliche Werke</i> , Bd. 10: <i>Klavier-Duos</i> , Revisionsbericht von Hans Gál, Leipzig [1926].
Neues Wiener Tagblatt	<i>Neues Wiener Tagblatt. Demokratisches Organ</i> .	Schumann-Brahms Briefe I/II	<i>Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896</i> , hrsg. von Berthold Litzmann, 2 Bde., Leipzig 1927 (Reprint Hildesheim 1989).
NL	Niederlande.	Schumann-Briefedition I/8	<i>Clara Schumann im Briefwechsel mit Eugenie Schumann</i> , Band I: 1857–1888, hrsg. von Christina Siegfried (= <i>Schumann Briefedition</i> , Serie I, Bd. 8), Köln 2013.
NZfM	(Neue) <i>Zeitschrift für Musik</i> .	Schumann-Briefedition I/9	<i>Clara Schumann im Briefwechsel mit Eugenie Schumann</i> , Band II: 1889–1896, hrsg. von Christina Siegfried (= <i>Schumann Briefedition</i> , Serie I, Bd. 9), Köln 2017.
Ophüls, Brahms-Texte 1983	<i>Brahms-Texte. Sämtliche von Johannes Brahms vertonten und bearbeiteten Texte. Die Sammlung von Gustav Ophüls vervollständigt und neu herausgegeben von Kristian Wachinger</i> , Ebenhausen bei München 1983.	Schumann-Briefedition II/2.1	<i>Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Joseph Joachim und seiner Familie</i> , hrsg. von Klaus Martin Kopitz (= <i>Schumann Briefedition</i> , Serie II, Bd. 2.1), Köln 2019.
Ophüls, Erinnerungen	Gustav Ophüls: <i>Erinnerungen an Johannes Brahms. Ein Beitrag aus dem Kreis seiner rheinischen Freunde</i> , Berlin (Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft) 1921 (Reprint Ebenhausen bei München 1983).		

- Schumann-Briefedition II/2.2* *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Joseph Joachim*, hrsg. von Klaus Martin Kopitz (= *Schumann Briefedition*, Serie II, Bd. 2.2), Köln 2019.
- Schumann-Briefedition II/5* *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Franz Brendel, Hermann Levi, Franz Liszt, Richard Pohl und Richard Wagner*, hrsg. von Thomas Synofzik, Axel Schröter und Klaus Döge (†) (= *Schumann Briefedition*, Serie II, Bd. 5), Köln 2014.
- Schumann-Briefedition II/12* *Briefwechsel Clara Schumanns mit Landgräfin Anna von Hessen, Marie von Oriola und anderen Angehörigen deutscher Adelshäuser*, hrsg. von Annegret Rosenmüller (= *Schumann Briefedition*, Serie II, Bd. 12), Köln 2015.
- Schumann-Briefedition III/14* *Briefwechsel Clara Schumanns mit Mathilde Wendt und Malwine Jungius sowie Gustav Wendt*, hrsg. von Annegret Rosenmüller (= *Schumann Briefedition*, Serie II, Bd. 14), Köln 2011.
- Schumann-Briefedition III/15* *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit den Familien Voigt, Preußner, Herzogenberg und anderen Korrespondenten in Leipzig*, hrsg. von Annegret Rosenmüller und Ekaterina Smyka (= *Schumann Briefedition*, Serie II, Bd. 15), Köln 2016.
- Schumann-Briefedition III/16.1* *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Bernhard Scholz und anderen Korrespondenten in Frankfurt am Main*, hrsg. von Annegret Rosenmüller und Anselm Eber (= *Schumann Briefedition*, Serie II, Bd. 16.1), Köln 2020.
- Schumann, Briefe NF 1904* *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, hrsg. von F.[riedrich] Gustav Jansen, Leipzig²1904.
- Schumann, Tagebücher III/2* *Robert Schumann. Tagebücher*, Bd. III: *Haushaltbücher*, Teil 2: 1847–1847 [recte: 1856], hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1982.
- Signale* *Signale für die musikalische Welt*.
- Simrock-Brahms Briefe* *Johannes Brahms und Fritz Simrock – Weg einer Freundschaft. Briefe des Verlegers an den Komponisten*, hrsg. von Kurt Stephenson, Hamburg 1961.
- Sotheby's, Katalog Dezember 2003* *Sotheby's. Music including important autographs by Beethoven and Wagner*, Katalog zur Auktion am 5. Dezember 2003 in London.
- Spätphase(n)?* *Spätphase(n)? Johannes Brahms' Werke der 1880er und 1890er Jahre. Internationales musikwissenschaftliches Symposium Meinungen 2008. Eine Veröffentlichung des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck und der Meininger Museen*, hrsg. von Maren Goltz, Wolfgang Sandberger und Christiane Wiesenfeldt, München 2010.
- Spies* *Hermine Spies. Ein Gedenkbuch für ihre Freunde von ihrer Schwester*. Mit einem Vorwort von Heinrich Bulthaupt. Dritte, verbesserte und durch eine Reihe ungedruckter Briefe von Johannes Brahms und Klaus Groth vermehrte Auflage, Leipzig 1905.
- Spitzbart, Brahms und Miller I/II* Ingrid Spitzbart: *Johannes Brahms und die Familie Miller-Aichholz in Gmunden und Wien (Dokumente einer großen Freundschaft)*. Gedenkausstellung zum 100. Todestag des Komponisten Johannes Brahms 6. April 1997 – 26. Oktober 1997, Broschüre, 2 Hefte, Gmunden 1997.
- Stephenson, Beckerath 2000* Kurt Stephenson: *Johannes Brahms und die Familie von Beckerath. Mit unveröffentlichten Brahmsbriefen, Bildern und Skizzen von Willy von Beckerath*, hrsg. von der Brahms-Gesellschaft in Baden-Baden 1979. Überarbeitung und Ergänzungen von Ursula Jung, Hamburg 1999/2000.
- Struck, Brahms edieren* Michael Struck: *Kann man Brahms gut edieren? Korrekturspuren, Mikrovarianten und Aufführungstraditionen als editorische Hindernisse und Hilfen*, in: *Brahms-Kongreß Gmunden 1997*, S. 629–646.
- Struck, Revisionsbedürftig* Michael Struck: *Revisionsbedürftig. Zur gedruckten Korrespondenz von Johannes Brahms und Clara Schumann. Auswirkungen irrümlicher oder lückenhafter Überlieferung auf werkgenetische Bestimmungen (mit einem unausgewerteten Brahms-Brief zur Violinsonate op. 78)*, in: *Die Musikforschung*, Jg. 41 (1988), S. 235–241.
- Struck, Späte Instrumentalwerke Schumanns* Michael Struck: *Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns. Untersuchungen zur Entstehung, Struktur und Rezeption*, Hamburg 1984 (= *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft*, Bd. 29).
- Struck, Unbekannte Schreiben* Michael Struck: *Von Brahms, an Brahms und um Brahms herum. Unbekannte Schreiben von Johannes Brahms, Fritz Simrock sowie Joseph Joachim und ihre 'Geschichten'*, in: *Brahms-Studien*, Bd. 18, im Auftrag der Johannes-Brahms-Gesellschaft Hamburg Internationale Vereinigung e. V. hrsg. von Beatrix Borchard und Kerstin Schüssler-Bach, Hildesheim 2017, S. 141–160.
- Taschenkalender 1878* *Fromme's Wiener Taschen-Kalender für das Jahr 1878. Vierzehnter Jahrgang*, Wien o. J., Exemplar aus dem Besitz von Brahms (A-Wst, H.I.N. 55726, Ia 79559).
- Taschenkalender 1879* *Fromme's Wiener Taschen-Kalender für das Jahr 1879. Fünfzehnter Jahrgang*, Wien o. J., Exemplar aus dem Besitz von Brahms (A-Wst, H.I.N. 55726, Ia 79559).
- Taschenkalender 1886* *Fromme's Wiener Taschen-Kalender für das Jahr 1886. Zweiundzwanzigster Jahrgang*, Wien o. J., Exemplar aus dem Besitz von Brahms (A-Wst, H.I.N. 55726, Ia 79559).
- UE, Verlagsbuch* Historisches *Verlagsbuch* der Universal-Edition. Band UE1691–UE2590 mit Einträgen ab März 1910 (A-Wue, ohne Signatur).
- US* Vereinigte Staaten von Amerika.

XIV

<i>Valentin, FAE-Sonate</i>	Erich Valentin: <i>Die FAE-Sonate. Das Dokument einer Freundschaft</i> , in: <i>NZfM</i> , Jg. 102, H. 12 (Dezember 1935), S. 1337–1340.	<i>Wendt, Clara Schumann</i>	Mathilde Wendt: <i>Meine Erinnerungen an Clara Schumann</i> (1919), hrsg. von Annegret Rosenmüller, in: <i>Schumann-Briefedition II/14</i> , S. 371–411.
<i>van Rij, „Thunersonate“</i>	Inge van Rij: „Der Hort des Minnesangs“. <i>Song and structure in Brahms's and Widmann's „Thunersonate“</i> , in: <i>Spätphase(n)?</i> , S. 61–76.	<i>Widmann, Erin-nerungen 1898</i>	J.[osef] V.[iktor] Widmann: <i>Johannes Brahms in Erinnerungen</i> , Berlin 1898.
<i>Vis, Gaudeamus</i>	Jurjen Vis: <i>Gaudeamus. Het leven van Julius Röntgen (1855–1932). Componist en musicus</i> , Zwolle 2007.	<i>Wiener Zeitung/Abendpost</i>	<i>Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung.</i>
<i>von der Leyen</i>	Rudolf von der Leyen: <i>Johannes Brahms als Mensch und Freund. Nach persönlichen Erinnerungen</i> , Düsseldorf und Leipzig 1905.	<i>Zimmermann, Brahms in der Schweiz</i>	Werner G. Zimmermann: <i>Brahms in der Schweiz. Eine Dokumentation</i> , Zürich 1983.

EINLEITUNG

Zum Inhalt des Bandes

Der vorliegende Band der *Neuen Ausgabe sämtlicher Werke* von Johannes Brahms umfasst nicht weniger als sechs Sonaten für die Besetzung Violine und Klavier. Die genannte Anzahl mag insofern verwundern, als Brahms mit der 1. *Violinsonate G-Dur op. 78* (erschienen 1879), der 2. *Violinsonate A-Dur op. 100* (1887) und der 3. *Violinsonate d-Moll op. 108* (1889) bekanntermaßen nur drei Werke dieser Gattung zum Druck brachte, die eine gewichtige, in sich geschlossene Werkgruppe innerhalb seines umfangreichen kammermusikalischen Schaffens bilden. Dass der Komponist überdies von seinen *Klari-nettensonaten Nr. 1 f-Moll* und *Nr. 2 Es-Dur op. 120 Nr. 1* und 2 auch Fassungen für Violine und Klavier vorlegte, ist nur wenig bekannt und im heutigen Repertoirekanon kaum verankert. Diese beiden Violinfassungen, 1895 erstellt und publiziert, waren Brahms' letzte Beiträge zur Kammermusik. Über mehr als vierzig Jahre hinweg schlagen sie einen Bogen zurück zu Brahms' frühester nachzuweisender Duokomposition dieser Besetzung: der verschollenen *Violinsonate a-Moll* (Anh. IIa Nr. 8), die spätestens im Frühjahr 1853 fertiggestellt war. Diese bildete eines von mutmaßlich drei Vorläuferwerken der 1. *Violinsonate op. 78*, da durch Brahms' Schüler Gustav Jenner (ohne näheren Beleg) mitgeteilt wird, „dass Brahms' erste Violin-Sonate die vierte ist.“¹ Ebenfalls in das Jahr 1853 fiel die Entstehung der viersätzigen *F.A.E.-Sonate*, zu der Robert Schumann zwei Sätze sowie Albert Dietrich und Johannes Brahms je einen Satz beisteuerten. Das von Brahms komponierte scherzoartige *Allegro* (WoO posth. 2) wurde 1906 als *Sonatenatz* posthum veröffentlicht, die gesamte Sonate erst 1935.

Somit vereinigt der vorliegende Band drei genuine (*Op. 78, 100* und *108*) und zwei abgeleitete, aber authentische Violinsonaten (*Op. 120 Nr. 1* und 2). Die verschollene *Violinsonate a-Moll*, ein Originalwerk, das Brahms fertigstellte, in privatem Rahmen aufführte und zeitweilig zur Publikation vorsah, kann freilich allein in der Einleitung berücksichtigt werden und wird hier den überlieferten Violinsonaten chronologisch vorangestellt. Als Sonderfall einer Komposition, die zwar nur anteilig von Brahms stammt, doch ausdrücklich als Gemeinschaftskomposition entstand und satzübergreifende motivische Bezüge aufweist, ist die *F.A.E.-Sonate* nur in ihrer Gesamtheit angemessen zu betrachten. Sie wird daher im Anhang des Bandes vollständig wiedergegeben. Entsprechend erfolgt ihre entstehungsgeschichtliche und editorische Aufarbeitung am Ende von Einleitung und Kritischem Bericht.

Für die Notenedition der *F.A.E.-Sonate* und die zugehörigen Worttexte zeichnet Michael Struck verantwortlich, für alle übrigen Teile des Bandes Bernd Wiechert.

¹ Gustav Jenner: *Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler. Studien und Erlebnisse*, Marburg 1905, S. 45.

Violinsonate a-Moll Anh. IIa Nr. 8 (verschollen)

Gleich in mehrfacher Hinsicht war das Jahr 1853 im Leben von Johannes Brahms wegweisend: Vermutlich im Januar dieses Jahres schloss der noch nicht 20-jährige Pianist und Komponist nähere Bekanntschaft mit dem ungarischen Geiger Eduard Reményi, der nach eigenen Angaben zu jener Zeit in Hamburg auf der Suche nach einem Klavierbegleiter war und dabei an Brahms vermittelt wurde.² Wahrscheinlich am 19. April 1853 brachen beide Musiker zu einer mehrmonatigen Konzerttournee auf, in deren Verlauf es nur wenige Tage später in der Residenzstadt Hannover zu Brahms' erster persönlicher Begegnung mit Joseph Joachim, dem damals 21-jährigen Konzertmeister der königlichen Hofkapelle, kommen sollte.³ Das Treffen bildete den Auftakt zu einer lebenslangen Freundschaft. Joachim war es auch, der den jungen Künstler im Juni 1853 an Franz Liszt in Weimar empfahl und ferner zu einem Besuch bei Robert und Clara Schumann in Düsseldorf anregte. Brahms suchte das Ehepaar Schumann am 30. September erstmals auf und ließ sich hier als Pianist vornehmlich mit eigenen Kompositionen hören. Aus der dadurch entfachten Begeisterung resultierte Robert Schumanns berühmter Aufsatz *Neue Bahnen*, der am 28. Oktober 1853 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* erschien und den noch weithin Unbekannten mit einem Schlag in den Fokus der musikalischen Öffentlichkeit rückte.⁴ Zudem war Robert Schumann bestrebt, für „den jungen Adler, der so plötzlich und unvermuthet aus den Alpen dahergeflogen nach Düsseldorf“,⁵ durch Fürsprache bei dem Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel auch in dieser Hinsicht, den „ersten Gang in die Welt zu erleichtern“. ⁶ Tatsächlich konnte Brahms die lange Serie seiner gedruckten Werke mit *Opus 1*, der *Klaviersonate Nr. 1 C-Dur*, und zwei weiteren Publikationen noch vor Jahresende eröffnen.⁷

Mit den skizzierten biographischen Stationen des Jahres 1853 eng verbunden ist eine *Violinsonate a-Moll* (*BraWV*, Anh. IIa Nr. 8), die verschollen, aber in ihrer einstigen Existenz durch Textbelege gut dokumentiert ist.⁸ Ein Entstehungszeitpunkt lässt sich nicht sicher

² Vgl. Gellen, *Brahms und Ungarn*, S. 133, und unten, Anmerkung 11.

³ Vgl. Hofmann, *Zeittafel*, S. 12, und Kalbeck I/1, S. 69 f.

⁴ Siehe *NZfM*, Bd. 39, Nr. 18 (28. Oktober 1853), S. 185 f.

⁵ *Schumann-Briefedition II/2.1*, S. 82 (Brief Schumanns vom 8. Oktober 1853 an Joseph Joachim).

⁶ *Schumann, Briefe NF 1904*, S. 382 (Brief Robert Schumanns vom 5. November 1853 an Johann Jacob Brahms).

⁷ Außer der 1. *Klaviersonate* erschienen im Dezember 1853 noch die jeweils *Sechs Gesänge op. 3* und *op. 6*, letztere im Verlag Bartholf Senff (vgl. *BraWV*, S. 10 und 19, sowie unten, S. XVIII mit Anmerkung 42).

⁸ Vgl. *BraWV*, S. 659, und George S. Bozarth: *Paths not taken: The "Lost" Works of Johannes Brahms*, in: *The Music Review*, Jg. 50 (1989), S. 185–205, hier S. 186–188.

benennen, doch erscheint auf den ersten Blick Max Kalbecks Behauptung nachvollziehbar, Brahms habe das Werk „eigens für seinen Begleiter komponiert“ und mit diesem „eingeeübt, um für alle Fälle gerüstet zu sein“.⁹ Gegen diese Darstellung spricht indes, dass die Sonate nach Antritt der gemeinsamen Tournee am 19. April bei keinem der nachweisbaren Konzertauftritte auf dem Programm stand.¹⁰ Ein entstehungsgeschichtlicher Kausalzusammenhang zwischen Komposition und Brahms' Bekanntwerden mit Reményi ist daher nicht ersichtlich. Die Violinsonate könnte somit zum Zeitpunkt der vermutlich ersten Begegnung beider Künstler, also Mitte Januar 1853,¹¹ längst existiert haben. Dass Brahms das Manuskript bei Antritt der Konzerttournee im Reisegepäck mitführte,¹² ist kaum anzuzweifeln, zumal es wahrscheinlich am 5. Juni in Göttingen zur frühesten belegbaren Wiedergabe des Werkes kam. Brahms und Reményi waren am 4. Juni in der Universitätsstadt eingetroffen, um mehrere Tage mit Joseph Joachim zu verbringen.¹³ Wohl gleich am nächsten Morgen schickte Joachim, der sich seines längeren Aufenthaltes wegen privat eingemietet hatte, einen Boten ins Gasthaus Krone¹⁴ mit folgender Nachricht an Brahms:

„Mein geliebter Johannes!

Das Klavier bleibt aus; es scheut die Nässe draußen! Ihre Sonate aber braucht sie nicht zu fürchten, sie kämpft gewiß mutig, wie alle Ihre Sachen, mit dem Wasser der Alltäglichkeit! Wie wär' es nun, wenn wir von zehn bis zwölf bei [Arnold] Wehner mit Geige, Noten und (*last but not least*) Freund Reményi zusammenträfen, um die Komposition lebendig werden zu lassen, das heißt, sie zu spielen? Sagen Sie durch den Überbringer ein Wort Antwort

Ihrem Freunde

Joseph Joachim.

Reményi barátom wird begrüßt.“¹⁵

Aus den ersten Briefzeilen ist zu vermuten, dass die in Rede stehende Probe ursprünglich bei Joachim hatte stattfinden sollen, was aber offenkundig an der wetterbedingt verzögerten Auslieferung eines Klaviers scheiterte. Ein Ersatz fand sich nun durch Arnold Wehner, den akademischen Musikdirektor der Universität Göttingen.¹⁶ Aus dem Schreiben wird andeutungsweise ersichtlich, dass es sich an diesem Vormittag zumindest für Joachim um die früheste klangliche Realisierung der Sonate handelte. Ob auch Reményi das Werk bei dieser Gelegenheit mit Brahms spielte, ist nicht mehr zu klären.

Von dieser Hausmusik zeugt aber nicht nur Joachims Brief vom 5. Juni 1853, sondern auch noch eine andere Quelle: das Album Amicorum des Gastgebers Arnold Wehner. Das erst 2011 öffentlich bekannt gewordene Album mit etwa 70 Blättern enthält zahlreiche Einträge von Künstlerfreunden und -kollegen Wehners, darunter in direkter Folge auch je einen Eintrag von Reményi und Brahms.¹⁷ Beide Notate sind undatiert, doch können kaum Zweifel daran bestehen, dass sie im Kontext jener musikalischen Zusammenkunft bei Wehner entstanden – umso mehr, als Reményi und Brahms sich nachweislich nur dieses eine Mal gemeinsam in Göttingen aufhielten.¹⁸ Brahms' Niederschrift geht über einen gewöhnlichen Stammbucheintrag hinaus; sie zeigt einen nicht we-

niger als 50 Takte umfassenden Klaviersatz in a-Moll, dessen thematisches Material Brahms später in ein Werk anderer Besetzung, das *Horntrio op. 40* aus dem Jahr 1865, übernahm. Kompositorisch gibt das Albumblatt eine Variante des Scherzo-Trios (as-Moll) aus dem *Horntrio* wieder.¹⁹ Die in Wehners Album Amicorum *Zur Erinnerung / an / Joh^z Brahms*²⁰ festgehaltenen Takte lassen nicht zuletzt aufgrund ihres Umfangs auf ein besonders verbindendes, gemeinsam erlebtes Musikeignis schließen. Dass hierbei in erster Linie an die *Violinsonate a-Moll* zu denken ist, hat Katharina Loose in ihrer historisch-ästhetischen Einordnung des Albumblatts überzeugend dargelegt. Demnach könnte Brahms' Notat in a-Moll – analog zum *Horntrio op. 40* – auf den Trio-Teil eines Scherzosatzes der verschollenen Sonate zurückgehen; dieses mutmaßliche Scherzo dürfte innerhalb des mehrsätzigen Werkes mit der Haupttonart a-Moll am ehesten wohl in C-Dur, F-Dur oder A-Dur gestanden haben.²¹

⁹ Kalbeck I/1, S. 69.

¹⁰ Zu den Konzertorten (Winsen/Luhe, Hoopte, Celle, Lüneburg, Hildesheim, Hannover) und -programmen siehe Hofmann, *Chronologie*, S. 22–25; vgl. Gellen, *Brahms und Ungarn*, S. 150.

¹¹ Vgl. ebenda, S. 135. Adam Gellen gelangt nach eingehender Untersuchung zu dem Ergebnis, „dass sich Brahms und Reményi aller Wahrscheinlichkeit nach Mitte Januar 1853 in Hamburg zum ersten Mal trafen oder sich jedenfalls zum ersten Mal persönlich näher kennenlernten.“ Reményi selbst gab den besagten Zeitpunkt mit Januar 1853 an (siehe ebenda, S. 133). Zum gemeinsamen Wirken von Brahms und Reményi siehe ebenda, S. 124–154.

¹² Vgl. Kalbeck I/1, S. 69.

¹³ Joachim reiste am selben Tag an wie Brahms und Reményi. Alle drei werden im *Göttingischen Wochenblatt* vom 7. Juni 1853 als „Angerkommene Fremde. [...] Am 4. Juni.“ verzeichnet (vgl. Gellen, *Brahms und Ungarn*, S. 146, Anmerkung 107).

¹⁴ Brahms und Reményi wohnten im Gasthaus Krone. Zu dieser und zu Joachims Wohnstätte siehe Küntzel, *Brahms in Göttingen*, S. 15.

¹⁵ *Briefwechsel V*, S. [1]. Joachims Worte „Reményi barátom“ in der Schlusszeile bedeuten: „Freund Reményi“.

¹⁶ Wehners Wohnung befand sich in der Weender Str. 82 (Küntzel, *Brahms in Göttingen*, S. 16). Das private Spiel der *Violinsonate a-Moll* ist bei Hofmann, *Chronologie* nicht erwähnt.

¹⁷ Nähere Angaben zur Erschließung des Albumblatts sowie eine eingehende Beschreibung und Bewertung des Manuskriptes bietet der Aufsatz Loose, *Albumblatt*, hier S. (170–)172.

¹⁸ Vgl. ebenda, S. 172 f.

¹⁹ Vgl. ebenda, S. 172 und 174–178 mit vergleichenden analytischen Betrachtungen. Das Albumblatt, das nach seiner Entdeckung bei ersten Einschätzungen durch George Bozarth, Christopher Hogwood und Siegfried Mauser zunächst für ein eigenständiges kleines Klavierstück gehalten wurde (siehe ebenda, S. 173 f. mit Anmerkung 22), wurde im Kontext des *Horntrios op. 40* in JBG, *Horn- und Klarinetten trio* (Einführung, S. XII f., und Anhang, S. 78 und 80 f.) kritisch ediert und beschrieben. Siehe hierzu auch Katharina Loose-Einfalt: *Melancholie – Natur – Musik. Zum Horntrio von Johannes Brahms*, Mainz 2017, S. 65–80.

²⁰ Vgl. JBG, *Horn- und Klarinetten trio*, S. (80–)81, Quellenbeschreibung (Quelle Alb).

²¹ Siehe hierzu das Resümee bei Loose, *Albumblatt*, S. 181. Nicht auszuschließen ist freilich, dass Brahms' Niederschrift ein präexistentes oder eigens für den Albumeintrag komponiertes Klavierstück oder möglicherweise das Scherzo-Trio aus einer der verschollenen frühen Klaviersonaten betraf (siehe JBG, *Horn- und Klarinetten trio*, S. [XII–]XIII).

Nach den Göttinger Tagen setzten Reményi und Brahms ihre Tournee zunächst in Hannover fort, wo sie vermutlich am 9. Juni 1853 ein Konzert am Hofe König Georgs V. gaben.²² Ihre nächstfolgende Station ab etwa Mitte Juni war Weimar, Wohnsitz und Wirkungsstätte Franz Liszts, dem die Ankunft der beiden Künstler durch Joseph Joachim brieflich angekündigt worden war.²³ In Weimar kam es zum Bruch zwischen Reményi und Brahms und damit zum vorzeitigen Ende der gemeinsamen Unternehmung. In einem Brief an Joachim schilderte Brahms am 28. Juni aus Weimar seine prekäre Lage und betonte, er könne „nicht ohne jedes Resultat nach Hamburg zurück“.²⁴ Die Anfrage, ob er Joachim in Göttingen aufsuchen könne,²⁵ muss dieser umgehend positiv beantwortet haben, woraufhin Brahms etwa am 1. Juli 1853 nach Göttingen reiste und dort bis Mitte August blieb.²⁶

Im erwähnten Brief vom 28. Juni 1853 hatte Brahms den Freund auch gebeten, ihn „ins Künstlerleben einzuführen“, so durch Empfehlungen an Verlagshäuser, in der Hoffnung, „bald einige Sachen verlegt zu sehen.“²⁷ Zu diesem entscheidenden Schritt sollte es tatsächlich innerhalb der nächsten Monate kommen, wenn auch nicht durch Joseph Joachim, sondern durch Robert Schumann. Zu den Kompositionen, die während Brahms' Aufenthalt im Hause Schumann ab 30. September 1853 gespielt wurden, gehörten, wie Schumanns Eintrag zum 5. Oktober im *Haushaltbuch* belegt, auch die *Violinsonate a-Moll*.²⁸ Drei Tage später wandte sich Schumann an Breitkopf & Härtel:

„Es ist hier ein junger Mann erschienen, der uns mit seiner wunderbaren Musik auf das Allertiefste ergriffen hat und, [bin] ich überzeugt, die größte Bewegung in der musikalischen Welt hervorrufen wird. Ich werde Ihnen gelegentlich Näheres und Genaueres mittheilen.“²⁹

In einem weiteren Schreiben vom 13. Oktober 1853 an den Verlag nannte Schumann unter den verschiedenen Werken, die der Komponist herauszugeben beabsichtige, explizit auch „eine Sonate f. Violine und Pfte.“³⁰ Brahms selbst kommentierte dies Joachim gegenüber fast besorgt: „Dr. Schumann betreibt meine Sachen bei Breitkopf & Härtel so ernstlich und so dringend, daß mir schwindlig wird.“³¹ Die von Schumann zum Druck vorgeschlagene Folge von sechs Werken diskutierte Brahms mit Joachim am 17. und 18. Oktober; in ihren Briefen ist die *Violinsonate a-Moll* als „op. 5“ bzw. „op. V“ angeführt.³² Am 3. November informierte Schumann schließlich Breitkopf & Härtel über jene Kompositionen, die Brahms „zunächst zu ediren wünschte.“³³ Dass in seiner letztgültigen Liste die Violinsonate nicht mehr vertreten war, hatte seinen Grund möglicherweise darin, dass Brahms in diesem Fall noch Änderungsbedarf sah, vielleicht veranlasst durch eine weitere Darbietung, die am 30. Oktober 1853 im Hause Schumann unter Mitwirkung Joachims stattfand.³⁴ Bald darauf, am 16. November, ließ Brahms seinen Förderer Schumann wissen: „Auch die Violinsonate habe ich gebessert.“³⁵ Zudem galt grundsätzlich, was Brahms im selben Brief angesichts des gerade erschienenen Aufsatzes *Neue Bahnen* aussprach:

„Das öffentliche Lob, das Sie mir spendeten, wird die Erwartung des Publikums auf meine Leistungen so außerordentlich gespannt haben, daß ich nicht weiß, wie ich denselben einigermaßen gerecht werden kann. Vor allen Dingen veranlaßt es mich zur größten Vorsicht bei der Wahl der herauszugebenden Sachen.“³⁶

Anschließend begab sich Brahms zu einem einwöchigen Aufenthalt nach Leipzig, seinem ersten überhaupt³⁷ – auch dies auf dringendes Anraten Schumanns, der am 9. November 1853 an Joachim geschrieben hatte: „Er muß nach Leipzig. Bewegen Sie ihn dazu! Sonst verstümmeln sie seine Werke; er muß sie dort selbst vorführen.“³⁸ Für die *Violinsonate a-Moll* ist immerhin eine Durchspielprobe nachzuweisen, die am 20. November bei Heinrich von Sahr, Brahms' Logisgeber, mit dem Geiger Ferdinand David stattfand. Brahms berichtete darüber an Joachim: „Er spielte sie wunderbar [vom Blatt]te, trotz der schlechten Schrift.“³⁹ Gute Nachrichten konnte Brahms auch Robert Schumann melden,

²² Konzertdatum 9. Juni 1853 nach *Gellen, Brahms und Ungarn*, S. 147; bei *Hofmann, Zeittafel*, S. 14, abweichend 8. Juni 1853, ebenso bei *Hofmann, Chronologie*, S. 25, dort mit Fragezeichen.

²³ Joachims (nicht überliefertes) Empfehlungsschreiben an Liszt wurde vermutlich kurz vor dem 15. Juni 1853 verfasst, da es in Joachims Brief vom selben Tag an Brahms erwähnt wird („Gleichzeitig habe ich an Dr. Liszt geschrieben [...]“, *Briefwechsel V*, S. 2). Brahms und Reményi trafen etwa am 15. Juni 1853 bei Liszt in Weimar ein und blieben dort etwa 15 Tage; siehe hierzu *Gellen, Brahms und Ungarn*, S. 169–182, zu den Eckdaten des Aufenthaltes besonders S. 169. *Hofmann, Zeittafel*, S. 14, datiert Brahms' Bekanntschaft mit Liszt bereits auf den 12. Juni 1853.

²⁴ *Briefwechsel V*, S. 3(–4), Brief im Druck mit Datum 29. [recte: 28.] Juni 1853.

²⁵ Siehe ebenda, S. 4.

²⁶ Vgl. *Hofmann, Zeittafel*, S. 14, dort mit der unzutreffenden Angabe „24. Juni“ für Brahms' Abreise aus Weimar; vgl. *Gellen, Brahms und Ungarn*, S. 149. In Göttingen wirkte Brahms am 22. Juli 1853 in einer Soiree von Arnold Wehner als Pianist mit (vgl. *Hofmann, Chronologie*, S. 25). Vgl. im vorliegenden Band S. LXVIII mit Anmerkung 590.

²⁷ *Briefwechsel V*, S. 4.

²⁸ *Schumann, Tagebücher III/2*, S. 638; bei *Hofmann, Chronologie* unerwähnt.

²⁹ *Schumann, Briefe NF 1904*, S. 483 f. Zu Schumanns Protektion hinsichtlich Brahms' Veröffentlichungen ab Ende 1853 siehe auch Peter Schmitz: *Johannes Brahms und der Leipziger Musikverlag Breitkopf & Härtel*, Göttingen 2009, S. 91–106.

³⁰ *Schumann, Briefe NF 1904*, S. 484.

³¹ *Briefwechsel V*, S. 13.

³² Siehe ebenda, S. 13 f. und 14–16.

³³ „Es sind: ein Quartett für Streichinstrumente (Op. 1 [*BraWV*, Anh. IIa Nr. 5]), ein Heft von 6 Gesängen (Op. 2 [im Druck: *Op. 3*]), ein (großes) Scherzo für Pianoforte (Op. 3 [*Op. 4*]), ein Heft von 6 Gesängen (Op. 4 [*Op. 6*]) und eine große Sonate (in C dur) für Pfte. (Op. 5 [*Op. 1*]).“ (*Schumann, Briefe NF 1904*, S. 484).

³⁴ Vgl. *Becker, Notizen*, S. 208, Tagebucheintrag vom 30. Oktober 1853.

³⁵ *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 2.

³⁶ Ebenda, S. 1 f.

³⁷ Diesem ersten Leipziger Aufenthalt vom 17.–24. November 1853 (vgl. *Hofmann, Zeittafel*, S. 18, dort mit „23.“ als Abschlusstag) sollte – unterbrochen durch eine Reise nach Hannover zu Joachim – noch ein zweiter vom 1.–20. Dezember folgen (vgl. ebenda, S. [18–]20).

³⁸ *Schumann-Briefedition II/2.1*, S. 97.

³⁹ Brief vom 20. November 1853 an Joachim, zitiert nach *Loose, Albumblatt*, S. 180, Anmerkung 35 (in *Briefwechsel V*, S. 19, lückenhaft wiedergegeben). Heinrich von Sahr erwähnte die Probe in einem Brief

XVIII

insbesondere zu den Verlagsangelegenheiten: „Härtels erklärten sich mit vieler Freude bereit, meine ersten Versuche zu drucken.“⁴⁰ An weiteren Werken zeigte sich der Leipziger Verleger Bartholf Senff interessiert. Ihm übergab Brahms nach dem 20. November die noch verfügbare Violinsonate,⁴¹ doch erhielt er spätestens Anfang Dezember die abschlägige Rückmeldung, dass „Senff keine Violsachen druckt“.⁴² Brahms scheint daraufhin bei seinem zweiten Aufenthalt in Leipzig die Komposition auch Breitkopf & Härtel offeriert und sich kurz vor dem 20. Dezember, seinem Abreisetag,⁴³ nach dem Stand der Dinge erkundigt zu haben, da er in einem Verlagsschreiben vom 21. Dezember darum gebeten wurde, „mit der Sonate für Pfte. u. Violine noch Anstand zu nehmen.“⁴⁴ Unklar bleibt bei dieser Formulierung allerdings, ob Brahms das Werk tatsächlich eingereicht oder es nur angesprochen hatte.

In Leipzig war es im Zuge eines Konzertes, das Hector Berlioz am 1. Dezember 1853 im Gewandhaus gab,⁴⁵ erneut zu mehreren Begegnungen mit Liszt gekommen, der zu diesem musikalischen Ereignis, wie Brahms an Joachim berichtete, „mit allen seinen Aposteln (auch Reményi)“ aus Weimar angereist war. „Ich bin sehr freundlich aufgenommen [worden]. Auch von Reményi [...]“.⁴⁶ Es ist denkbar, dass bei diesen Treffen aus den Reihen der „Weimarschen Clique“⁴⁷ konkretes Interesse an der *Violinsonate a-Moll* bekundet wurde – in erster Linie wohl durch Liszt selbst, bei dem der junge Brahms spätestens jetzt, wenn nicht schon im Juni in Weimar, einen durchaus vorteilhaften Eindruck hinterlassen hatte.⁴⁸ Weil über die mögliche Drucklegung des Werkes durch Breitkopf & Härtel bis zum 21. Dezember 1853 (und darüber hinaus) noch nicht entschieden war, sodass Partitur und Violinstimme vorerst noch benötigt wurden, kann Brahms auf etwaige Nachfragen hin allenfalls eine spätere Übermittlung der Noten nach Weimar in Aussicht gestellt haben. Wann und auf welchem Wege diese tatsächlich vonstatten ging, ist nicht zu klären, doch war die *Violinsonate a-Moll* im Frühjahr 1854 nachweislich vorübergehend in Liszts Besitz.⁴⁹ In Brahms’ Händen dürfte sich die Komposition schon längere Zeit nicht mehr befunden haben, als er sich im April des Jahres mithilfe von Joseph Joachim um deren Rückgabe bemühte. Joachim, der vor einem Besuch bei Liszt stand, ließ seinen Freund Brahms am 30. April wissen: „Jedenfalls schreibe ich Dir von Weimar aus, um Dir Deine Sonate von dort aus zu schicken.“⁵⁰ Allerdings musste Joachim am 11. Mai einräumen: „Deine Sonate hat sich ohngeachtet eifrigen Suchens nicht gefunden. Viele Ordner verderben die Ordnung. Vielleicht kann ich sie noch auf dem Rückweg auswitern, dann schicke ich sie.“⁵¹ Am 21. Mai teilte Joachim ergänzend mit: „Wegen Deiner Sonate hat Liszt an Reményi geschrieben – auch an [Ferdinand] Laub (der gerade abwesend von Weimar war), sie muß sich finden!“⁵² Liszt selbst klagte noch am 2. Juli 1854 in einem Brief an Karl Klindworth:

„Reményi antwortet mir nichts über das Manuscript der Sonate⁵³ von Brahms (mit Violine). Wahrscheinlich hat er es mitgenommen, denn ich habe zu meinem Ärger meine

sämtlichen Musikalien 3 mal durchgestöbert, ohne das Manuscript auffinden zu können. Vergessen Sie nicht, mir in Ihrem nächsten Brief darüber zu schreiben, denn Brahms bedarf dieser Sonate zum Druck.“⁵⁴

Da ein unmittelbares Resultat der Suche ausblieb, scheint Brahms die Komposition, von der offenbar nur eine einzige Partiturniederschrift existierte, mehr oder weniger verlorengegeben zu haben. Umso überraschen-

vom 21. November an Albert Dietrich: „Gestern früh war David bei uns und spielte Brahms’ Violinsonate.“ (Dietrich, S. 8).

⁴⁰ Schumann-Brahms Briefe I, S. 3, Brief vom 29. November 1853: „Es sind dies: op. 1, Sonate in C dur; op. 2, Sonate in Fis moll; op. 3, Lieder; op. 4, Scherzo in Es moll.“ Die entsprechenden Manuskripte hatte Brahms offensichtlich am 8. November 1853 an Breitkopf & Härtel gesandt (vgl. Briefwechsel XIV, S. 1, Brief ohne explizite Nennung der eingereichten Werke).

⁴¹ Laut Brahms’ Mitteilung vom 29. November 1853 an Robert Schumann: „Herrn Senff übergab ich zum Verlag: op. 5, Sonate in A moll für Geige und Pianoforte; op. 6, sechs Lieder.“ (Schumann-Brahms Briefe I, S. 3).

⁴² Briefwechsel V, S. 23, Brahms’ Brief vom 7. Dezember 1853 an Joseph Joachim, an den er am 20. November noch geschrieben hatte: „Hr. Senff bittet mich um so viel [Sachen wie] ich will.“ (ebenda, S. 18). Senffs Absage muss nach dem 29. November 1853 eingetroffen sein, da Brahms im zitierten Schreiben an Robert Schumann vom gleichen Tag (vgl. vorherige Anmerkung) noch nichts davon erwähnte.

⁴³ Vgl. Hofmann, Zeittafel, S. 20.

⁴⁴ Eintrag im Briefkopierbuch des Verlages, zitiert nach Loose, Albumblatt, S. 180; wiedergegeben auch in Breitkopf & Härtel, Gedenkschrift und Arbeitsbericht von Oskar von Hase, Zweiter Band: 1828 bis 1918, Leipzig ⁴1919, S. 129. Die Bitte des Verlages an Brahms, „noch Anstand zu nehmen“, ist im Sinne von ‚noch etwas abzuwarten‘ zu verstehen.

⁴⁵ Konzerterwähnung in NZfM, Bd. 39, Nr. 23 (2. Dezember 1853), S. 244. Laut Hofmann, Zeittafel, S. 20, machte Brahms am 4. Dezember 1853 bei Franz Brendel die persönliche Bekanntschaft mit Berlioz, der darüber am 9. Dezember Joachim berichtete: „Brams a beaucoup de succès ici. Il m’a vivement impressionné l’autre jour chez Brindel [...]“ (Joachim, Briefwechsel I, S. 121). Joachim gab Berlioz’ Worte in seinem Brief vom 12. Dezember an Brahms auf Deutsch wieder (vgl. Briefwechsel V, S. 25).

⁴⁶ Ebenda, S. 22, Brief vom 7. Dezember 1853 an Joachim.

⁴⁷ Ebenda. Aus Liszts Gefolge erwähnte Brahms in dem Brief neben Reményi namentlich noch den Komponisten Peter Cornelius.

⁴⁸ In einem Brief vom 16. Dezember 1853 an Hans von Bülow ging Liszt auf Brahms ein, „auquel je m’intéresse sincèrement et qui s’est conduit avec tact et bon goût envers moi durant les quelques jours que je viens de passer à Leipzig en l’honneur de Berlioz. Aussi l’ai-je invité plusieurs fois à dîner et me plais à croire que ses »neue Bahnen« le rapprocheront davantage de Weymar par la suite.“ (Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow, hrsg. von La Mara, Leipzig 1898, S. 61).

⁴⁹ Bei der Übermittlung der Sonate spielte möglicherweise Joseph Joachim eine Rolle, der ab Anfang Januar 1854 in Hannover längere Zeit gemeinsam mit Brahms verbrachte (vgl. Hofmann, Zeittafel, S. 20) und am 13. Januar in Weimar mit Liszt zusammentraf (vgl. Joachim, Briefwechsel I, S. 142, Brief vom 9. Januar 1854 an Liszt).

⁵⁰ Briefwechsel V, S. 40.

⁵¹ Ebenda, S. 42.

⁵² Ebenda, S. 44.

⁵³ Auch wenn Liszt im Singular vom „Manuscript der Sonate“ sprach, ist zu vermuten, dass Brahms Partitur und separate Violinstimme – genau genommen also zwei Manuskripte – zur Verfügung gestellt hatte. Vgl. Anmerkung 56.

⁵⁴ Franz Liszt’s Briefe, gesammelt und hrsg. von La Mara, Bd. 1: Von Paris bis Rom, Leipzig ²1893, S. 161.

der war es für ihn, dass sich acht Monate später unverhofft der Verbleib des Werkes aufklären sollte. Am 18. März 1855 kam es am Düsseldorfer Bahnhof zu einer eher zufälligen Begegnung, über die Brahms zwei Tage später an Clara Schumann berichtete:

„Sonntag Abend hatte ich wieder Ahnung! Ich ging um 9 an den Bahnhof!

Da sah ich denn [Johann Bernhard] Klems, [Ferdinand] Breunung u. [Karl] Reinthaler aus Köln. Denken Sie, durch diese Ahnung fand ich meine verlorne Violin-Sonate! Liszt hat sie von Reményi aus England bekommen u. Breunung zur Besorgung gegeben. Der wird sie mir jetzt schicken.“⁵⁵

Offenkundig hatte Eduard Reményi das Manuskript der Sonate im Frühjahr 1854 mit oder ohne Kenntnis Liszts in Weimar an sich genommen und bis zur erwähnten Rückgabe in seinem Besitz behalten. Die genauen Zeitpunkte der Weiterleitung erst von Reményi an Liszt, dann von Liszt an Breunung sind allerdings nicht näher bestimmbar; zeitlich liegen beide Vorgänge zwischen Liszts letzter Äußerung zur vermissten Sonate (Brief vom 2. Juli 1854 an Klindworth) und Brahms' Begegnung mit Breunung (18. März 1855). Dass sich das verlorene geglaubte Werk seit Frühjahr 1855 schließlich wieder beim Komponisten befunden haben dürfte, ist ziemlich sicher anzunehmen.

Über das weitere Schicksal der *Violinsonate a-Moll* ist nichts bekannt. Möglicherweise griff Brahms 1865, wie oben angeführt, für sein *Horntrio op. 40* auf musikalisches Material aus der Sonate zurück, was auch angesichts der Besetzung des Trios (Horn, Violine, Klavier) nahegelegen haben mochte. Ob er in späterer Zeit die vorhandenen Niederschriften noch einmal aus der Hand gab, erscheint eher fraglich; andererseits berichtete Albert Dietrich, sofern seine Darstellung in diesem Punkt zutrifft, dass ihm Wilhelm Joseph von Wasielewski in Bonn im Jahr 1872 eine augenscheinlich autographe Violinstimme der Sonate gezeigt habe, wenn auch ohne Partitur.⁵⁶ Es ist kaum anzunehmen, dass die „sehr schön geschriebene“ Stimme, an die sich Dietrich erinnerte, und jene von Brahms erwähnte mit „der schlechten Schrift“⁵⁷ identisch waren. Möglicherweise gab es noch eine als Stichvorlage gedachte Reinschrift der Violinstimme, wobei aber unklar bliebe, wie diese zu Wasielewski gelangt sein könnte. Jüngere Dokumente zur Überlieferungsgeschichte der *Violinsonate a-Moll* liegen nicht vor; wahrscheinlich wurde das Werk letztlich von Brahms vernichtet.

Violinsonate Nr. 1 G-Dur opus 78

Entstehung

Johannes Brahms' 1. *Violinsonate op. 78* ist wegen ihrer motivisch-thematischen Rückbezüge zu den Liedern *Regenlied op. 59 Nr. 3* und *Nachklang op. 59 Nr. 4*, komponiert 1873 auf Gedichte von Klaus Groth, verbreitet auch als „Regenlied-Sonate“ bekannt. Insbesondere der Finalsatz greift auf die ihrerseits textlich wie musikalisch miteinander verwandten Lieder zurück.⁵⁸ Inwie-

weit diese bereits den Entstehungsgedanken zu einer Violinsonate beeinflussten, lässt sich nur schwer ermes- sen; primär erwuchs die Werkidee wohl als Seitenpro- jekt aus Brahms' Beschäftigung mit dem *Violinkonzert op. 77*, das den Arbeitsschwerpunkt des Komponisten während der Sommermonate des Jahres 1878 in Pört- schach am Wörthersee bildete.⁵⁹

Zu Zeit und Ort der Entstehung der Violinsonate liefert Brahms' Eintragung „Sommer 78 u. 79, Pört- schach“ in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis⁶⁰ die wesentlichen Eckdaten, über die hinaus sich allerdings nur einzelne weitere konkretisierende Belege anführen lassen. Die früheste Erwähnung des in Angriff genom- menen Werkes liegt mit Brahms' Notiz „(Violinsonate Gdur)“ in seinem Taschenkalender 1878, Monat Mai, vor.⁶¹ Beiden Vermerken zufolge muss der Komponist mit der Arbeit an der Sonate somit in den ersten drei- einhalb Wochen seines am 6. Mai 1878 angetretenen Sommeraufenthaltes in Pörschach begonnen haben.⁶² Dass Brahms im Kalendereintrag von Mai 1878 die neu entstehende Violinsonate sogleich mit ihrer Tonart an- gab, könnte ein Indiz dafür sein, dass zu diesem Zeit- punkt die Komposition möglicherweise in ihrer Gesamt- heit gedanklich konzipiert und ihr Kopfsatz sogar schon weitergehend ausgeführt war, da dieser als einziger der drei Sätze in der Haupttonart G-Dur beginnt und endet.

Über die Entstehung des langsamen Mittelsatzes lie- gen keine genauen Erkenntnisse vor. Von ihm wie auch vom 1. Satz ist das Partiturautograph in einem gemein-

⁵⁵ Weithin ungedruckter Brief (D-B, Mus. Nachl. K. Schumann 7); vgl. Loose, *Albumblatt*, S. 130 f. mit Anmerkung 42.

⁵⁶ In seinen 26 Jahre später verfassten *Erinnerungen an Johannes Brahms* schrieb Dietrich: „Als ich im Jahre 1872 am Rhein meine D-moll-Sinfonie dirigierte, auch in Bonn, zeigte mir mein Freund v. Wasielewski, der dortige Musikdirector, eine sehr schön ge- schriebene umfangreiche Violinstimme und frug, ob ich die Notens- schrift schon gesehen. Sofort erkannte ich Brahms' Handschrift aus frühester Zeit. Wir bedauerten sehr, daß die Clavierstimme dazu nicht zu finden war. Es wird die Stimme der bei Liszt in Weimar 1852 [recte: 1854] verloren gegangenen Violinsonate von Brahms gewesen sein.“ (Dietrich, S. 68 f.).

⁵⁷ Briefwechsel V, S. 19, Brief vom 20. November 1853 an Joachim.

⁵⁸ Die Lieder *Regenlied* („Walle Regen, walle nieder“) und *Nachklang* („Regentropfen aus den Bäumen“) weisen über die textliche Ver- wandtschaft hinaus nicht nur das gleiche Kopfmotiv auf (jeweils fis-Moll), sondern verlaufen über weite Strecken auch parallel hin- sichtlich Melodik, Harmonik und Begleitung. In einem Brief an Brahms vom 24. Januar 1874 bezeichnete Klaus Groth beide Kompo- sitionen zusammenfassend als „die zwei Regenlieder“ (Brahms-Groth Briefe, S. 73), obwohl der Titel im engeren Sinne nur das erstgenannte Lied betraf. Brahms' Vertonungen erschienen Ende 1873 im Verlag J. Rieter-Biedermann, Leipzig und Winterthur, als Nr. 3 und Nr. 4 der *Acht Lieder und Gesänge op. 59*. Vgl. die entsprechenden Incipits und Angaben zur Erstausgabe im BraWV, S. 249 und 254.

⁵⁹ Vgl. JBG, *Violinkonzert*, S. XI f., und Hofmann, *Zeittafel*, S. (140–) 143.

⁶⁰ A-Wst, H.I.N. 32886; zitiert nach Orel, *Werkverzeichnis*, S. 541.

⁶¹ *Taschenkalender 1878* (ohne Paginierung).

⁶² Mit seiner Ankunft am 6. Mai 1878 in Pörschach endete eine mehr- wöchige Italienreise, die Brahms zusammen mit Theodor Billroth, Heinrich von Sahr und Carl Goldmark unternommen hatte; vgl. Kal- beck III/1, S. 188 f., und Hofmann, *Zeittafel*, S. 140.

samen, fortlaufend angeordneten und paginierten Manuskript erhalten, doch deuten unterschiedliche Farbnancen bei der jeweils verwendeten Tinte darauf hin, dass die beiden Sätze wahrscheinlich nicht in einem Zug, sondern zeitversetzt zu Papier gebracht wurden.⁶³ Wann Brahms auf diese Weise die kompositorische Arbeit an den ersten beiden Dritteln der Violinsonate im einzelnen vorläufig abschloss, ist zwar nicht konkret bestimmbar, mithilfe eines anderen autographen Dokumentes zum 2. Satz aber immerhin einzugrenzen. Hierbei handelt es sich um das Antwortschreiben von Brahms auf einen Brief Clara Schumanns vom 2. Februar 1879, in dem diese unter anderem vom hoffnungslosen Verlauf der Lungentuberkulose-Erkrankung ihres jüngsten Sohnes Felix – Brahms’ Patenkind – berichtet hatte.⁶⁴ Brahms reagierte mitfühlend mit der Übersendung eines besonderen Manuskriptes in Form eines Schmuckblattes; dessen eine Seite zeigt die ersten 24 Takte des langsamen Satzes als Notenzitat (hier *Adagio espressivo* überschrieben⁶⁵), die andere Brahms’ eigentlichen Brief, beginnend mit den Worten:

„Liebe Clara,

Wenn Du Umstehendes recht langsam spielst sagt es Dir vielleicht deutlicher als ich es sonst könnte wie herzlich ich an Dich u. Felix denke – selbst an seine Geige, die aber wohl ruht.“⁶⁶

Offenkundig hielt Brahms den Anfangsteil des *Adagio*-Satzes für besonders geeignet, um Clara Schumann auf musikalischer Ebene ein Zeichen der persönlichen Anteilnahme und des Trostes zu geben.⁶⁷ Über den rezeptionsbezogenen Aspekt hinaus ist das Schmuckblatt auch für die Entstehungsgeschichte der Violinsonate bedeutsam, weil mehrere signifikante Lesarten in Brahms’ Notat für Clara Schumann darauf schließen lassen, dass dieses Manuskript später als das oben erwähnte vollständige Autograph der Sätze 1 und 2 niedergeschrieben wurde, vermutlich sogar nach dessen Vorlage.⁶⁸ Die frühestens im Mai 1878 in Pörschach mit dem 1. Satz begonnene Partiturniederschrift muss folglich zu einem unbekannten Zeitpunkt vor Anfang Februar 1879 mit dem 2. Satz fortgeführt worden sein. Vermutlich lag dieser Zeitpunkt aber bereits länger zurück, denn angesichts Brahms’ eigener, schon zitierter Angabe zur Entstehung der Sonate („Sommer 78 u. 79“) erscheint es berechtigt, die ersten beiden Sätze im Jahr 1878 zu verorten und in ihnen jenen kompositorischen Anteil zu sehen, der auf den früheren Pörschacher Sommer entfiel.⁶⁹

Einen Hinweis auf die Fortführung und Komplettierung des begonnenen Werkes im Jahr darauf, wiederum in Pörschach, gab der Komponist rückblickend in einem Brief an Otto Dessoff vom September 1879: „Über Regen mußt Du nicht klagen. Er läßt sich sehr gut in Musik setzen, was ich auch den Frühling in einer Violinsonate versucht habe.“⁷⁰ Brahms’ Aussage betrifft im engeren Sinne zweifellos den Finalsatz, doch ist die Datierung „Juni 79.“ am Ende des Partiturautographs zugleich auf die Violinsonate insgesamt zu beziehen.

Noch im gleichen Monat war Brahms’ Wiener Kopist Franz Hlawaczek mit einer Abschrift der Komposition beschäftigt, wobei aller Wahrscheinlichkeit nach die

Sätze 1 und 2 etwas früher in seine Hände gelangt waren als der 3. Satz, offenkundig weil Brahms an letzterem noch arbeitete.⁷¹ Dass der Schlusssatz vermutlich separiert niedergeschrieben wurde, zeigt sich auch daran, dass das Partiturautograph eine eigene, neu beginnende Paginierung aufweist.⁷² Hlawaczek beendete die Abschrift der vollständigen Komposition am 26. Juni 1879.⁷³ Brahms dürfte das (Teil-)Autograph mit dem 3. Satz also spätestens zu Beginn des dritten Monatsdrittels abgeschlossen und nach Wien übersandt haben. Die Entstehung des Satzes fiel somit in die ersten vier Wochen des Pörschacher Sommeraufenthaltes 1879, zu dem Brahms am 23. Mai angereist war.⁷⁴

Der Finalsatz darf, obwohl als letzter entstanden, als motivische Keimzelle der ganzen Sonate, als Schlüssel und Konklusion zugleich gelten. Umgekehrt antizipieren die ersten beiden Sätze kompositorisch gewissermaßen das Hauptthema des Finales, weil sie bereits dessen charakteristischen, aus dem *Regenlied* übernommenen Punktierungsrhythmus als konstitutives Element aufweisen.⁷⁵

⁶³ Näheres siehe Quellengeschichte und -bewertung, S. 200.

⁶⁴ In jenem Brief vom 2. Februar 1879 hatte Clara Schumann über Felix’ Zustand geschrieben: „Diese Krankheit ist doch die grausamste, die es geben kann, wo man in keiner Weise etwas erleichtern kann, nur immer wortlos dasteht. Das Leiden ist so unaufhörlich, daß der arme Kranke durch nichts auch nur auf Minuten zu zerstreuen ist. Ach, ich schreibe Dir so viel davon, aber Du kannst wohl denken, wie dieser Kummer mein ganzes Sein jetzt umfaßt.“ (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 165 f.).

⁶⁵ Satzbezeichnung im Druck: *Adagio* (mit *espress.* als reiner Spielanweisung).

⁶⁶ Brahms’ undatiertes Schreiben ist in der gedruckten Briefkorrespondenz (*Schumann-Brahms Briefe II*) nicht enthalten, wahrscheinlich weil Clara Schumann das Schmuckblatt unter ihren Notenmanuskripten verwahrte (vgl. *Struck, Revisionsbedürftig*, S. 239; S. 240 mit vollständiger Übertragung des Schreibens). Zu dem Dokument siehe auch Quellenbestand und -beschreibung, S. 193 f. (Quelle Alb).

⁶⁷ Bezeichnenderweise bricht die Niederschrift mit Erreichen des Mittelteils in T. 24 ab, also direkt vor jenem Satzabschnitt, den Kalbeck insbesondere des trauermarschartigen Duktus wegen in Verbindung zu Brahms’ „Gewißheit von der nahe bevorstehenden Auflösung seines Patenkindes Felix Schumann“ sah (*Kalbeck III/1*, S. 192). Wolfgang Sandberger beleuchtete diesen Aspekt weitergreifend vor dem Hintergrund des *Regenlied*-Zitats in der gesamten Komposition und stellte pointiert heraus, dass die Sonate „mit einem gewissen Recht also auch ‚Felixsonate‘ heißen“ könnte (*Brahms, Violinsonate op. 78*, S. [III–IV]).

⁶⁸ Siehe hierzu Quellengeschichte und -bewertung, S. 200.

⁶⁹ Die Sommermonate verbrachte Brahms ab 1877 in drei aufeinanderfolgenden Jahren in Pörschach; vgl. die entsprechenden Nachweise bei Hofmann, *Zeittafel*, S. 136, 140 und 146.

⁷⁰ *Briefwechsel XVI*, S. 218 (Postkarte ohne genauere Datumsangabe).

⁷¹ Hierauf lässt – neben weiteren Quellenbefunden – Brahms’ Bitte an Theodor Billroth schließen, in Auftrag gegebene Kopien von Hlawaczek entgegenzunehmen: „eine Sonate, von der er Dir jedenfalls die ersten zwei Sätze schon geben kann.“ (*Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 283; kurz vor dem 26. Juni 1879 verfasster Brief). Näheres siehe Quellengeschichte und -bewertung, S. 200.

⁷² Siehe Quellenbestand und -beschreibung, S. 192 f. (Quelle A).

⁷³ Dies geht aus Billroths Brief vom selben Tag an Brahms hervor (vgl. *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 283).

⁷⁴ Vgl. Hofmann, *Zeittafel*, S. 146.

⁷⁵ Vgl. *Struck, Revisionsbedürftig*, S. 239. Auf das allen drei Sätzen eigene, durch die charakteristische Binnenpause noch zugespitzte Punk-

Publikation

Brahms' Verleger Fritz Simrock erfuhr Ende Juni 1879 durch Joseph Joachim erstmals von der Existenz eines neukomponierten Werkes für Violine und Klavier aus Brahms' Feder. Die Aussicht, nach der gerade erst eingeleiteten Drucklegung des *Violinkonzertes op. 77* nun noch eine *Violinsonate* von Brahms in sein Verlagsprogramm einreihen zu können, ließ Simrock am 27. Juni in freudiger Erwartung an seinen Hauptautor schreiben:

„Von Joachim höre ich was von einer *Sonate* für Violine? Und ich fühle, wie die kaum eingezogenen Krallen meines Pfötchens sich wieder regen und beutegierig freue ich mich wieder auf den Raub!“⁷⁶

Bis zur Einreichung der Stichvorlagen von Partitur und Stimme sollten allerdings noch über zwei Monate vergehen, da Brahms die in den letzten Junitagen durch Theodor Billroth erhaltenen Kopistenabschriften⁷⁷ zunächst an Clara Schumann sandte, in deren Hände sie nach verzögerter Zustellung erst am 10. Juli in Düsseldorf gelangten.⁷⁸ Die Manuskripte benutzte die Pianistin am 20. Juli für eine Spielprobe des Werkes, die in Frankfurt am Main gemeinsam mit dem Geiger Hugo Heermann stattfand.⁷⁹ Spätestens bis zum 13. August muss Brahms die Abschriften zurückerhalten haben, da er an diesem Tag seine Sommerfrische in Pörschach unterbrach und nach Aigen bei Salzburg reiste, um sich dort während eines einwöchigen Arbeitstreffens⁸⁰ mit Joseph Joachim hauptsächlich der gemeinsamen Korrekturlesung des *Violinkonzertes op. 77* zu widmen, au-

ßerdem aber „zur Erholung“ auch die *Violinsonate op. 78* zu spielen.⁸¹ Nach seiner Rückkehr nach Pörschach unterzog Brahms die Sonate möglicherweise einer letzten Durchsicht, bevor er schließlich Simrocks Verlangen nach neuer „Beute“ nachkam und die Stichvorlagen am 31. August 1879 an den Verlag sandte.

In seinem Begleitbrief nutzte Brahms die Gelegenheit zu einer kleinen Stichelei, mit der er den steten Geschäftseifer Simrocks aufs Korn nahm. Ohne den Sachverhalt weiter aufzudecken, spielte er auf die motivische Verbindung der *Violinsonate* mit den beiden Liedern *Regenlied* und *Nachklang* an, die sechs Jahre zuvor als *Op. 59 Nr. 3* und *4* im Konkurrenzverlag J. Rieter-Biedermann erschienen waren. Im Zusammenhang mit seiner Honorarforderung spöttelte Brahms daher:

„Damit Sie nun sehn, was eine Sache ist, schicke ich hier die Sonate. Hüten Sie sich aber, sie kann Ihnen einen Nachdruckprozeß zuziehen! 2 Takte sind schon früher bei Rieter gedruckt – genügt das für eine Klage oder müssen das 8 sein? Eigentlich ist die Sonate nicht vollständig, es fehlt der 4te Teil, selbstverständlich können Sie also auch 25% abziehen und im übrigen noch widersprechen, wenn ich 1000 Taler verlange. Sollte Sie das noch nicht zum Widerspruch reizen, so wünsche ich 7000!“⁸²

Die veranschlagten 1000 Taler wurden von Simrock freilich akzeptiert. Brahms vermerkte die Honorarhöhe auch in seinem Taschenkalender und in der *Verlagscession*, die er am 2. Oktober 1879 unterzeichnete.⁸³ Auf Wunsch des Komponisten sollte die Summe allerdings nicht direkt ausgezahlt, sondern durch Simrock – ohne Nennung des Stifters – als Zuwendung für den „Ehren-

tierungsmotiv wird bereits bei *Kalbeck III/1* (S. 190[–192]) eingehender hingewiesen. Vgl. hierzu auch die Studie von Jürgen Beythien: *Die Violinsonate in G-Dur, op. 78, von Johannes Brahms – Ein Beitrag zum Verhältnis zwischen formaler und inhaltlicher Gestaltung*, in: *Gesellschaft für Musikforschung. Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Leipzig 1966*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Reiner Kluge, Ernst H. Meyer und Walter Wiora, Kassel u. a. 1970, S. 325–332. Detailanalysen des Werkes liegen beispielsweise mit den drei Abhandlungen *Körner* (besonders S. 78–198), *Russell, Brahms und Groth* (S. 127–134) und jüngst *Lester, Brahms's Violin Sonatas* (S. 90–124, 168–199, 237–277) vor.

⁷⁶ *Simrock-Brahms Briefe*, S. 144(–145). Zur Publikationsgeschichte des Violinkonzerts, in die parallel auch die Drucklegung der Violinsonate fiel, siehe *JBG, Violinkonzert*, S. XVIII–XX.

⁷⁷ Billroth hatte am 26. Juni 1879 die Abschriften auf Brahms' Wunsch bei dessen Kopisten Franz Hlawaczek abgeholt und einen Tag später nach Pörschach geschickt. Vgl. hierzu Brahms' nicht genauer datierten Brief vom „Juni 1879“ an Billroth und dessen Antwort vom 26. Juni (*Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 282–285).

⁷⁸ Im Brief vom 21. Juni 1879 an Brahms hatte Clara Schumann von Kiel aus ihre nächsten Reisestationen mitgeteilt, unter anderem, dass sie „für eine Woche“ bis zum 10. Juli in Düsseldorf sei (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 174). Das Eintreffen der Sonate meldete Clara Schumann am 10. Juli 1879 sogleich Brahms: „Ich erhielt sie heute [...]“ (ebenda, S. 177–[178], Brief Nr. 388). Zwischenzeitlich hatte Brahms Anfang Juli noch eine weitere Notensendung, Manuskripte der beiden *Rhapsodien op. 79*, auf den Weg nach Düsseldorf gebracht (ebenda, S. 177, Brief Nr. 387). Dass eine Postzustellung bislang ausgeblieben war, scheint Clara Schumann in einem (nicht überlieferten) Schreiben einige Tage vor dem 10. Juli erwähnt zu haben, da sich Brahms darüber verwundert zeigte: „daß meine 2 Noten-Sendungen noch nicht in Düsseldorf waren, verstehe ich nicht!“ (ebenda, S. 176, Brief Nr. 386, der mit „Ende Juni 1879“ falsch datiert ist

[recte: kurz vor 10. Juli 1879] und sich vermutlich mit Brief Nr. 388 kreuzte).

⁷⁹ Siehe S. XXV mit Anmerkung 123.

⁸⁰ Brahms traf am 14. August 1879 („Donnerstag“) in Aigen ein (vgl. Postkarte vom 10. August, *Briefwechsel VI*, S. 176); Rückreisetag war vermutlich der 21. oder 22. August. Zur Dauer des Aufenthaltes siehe *JBG, Violinkonzert*, S. XX mit Anmerkung 108.

⁸¹ Im Hinblick auf die geplanten Vorhaben schrieb Brahms am 22. Juni 1879 an Joachim: „Ich hoffe sehr, die Korrektur des Konzertes mit Dir in Salzburg zu lesen, und zur Erholung können wir dann auch eine kleine Sonate spielen!“ (*Briefwechsel VI*, S. 169 f.).

⁸² *Briefwechsel X*, S. 128.

⁸³ Der diesbezügliche Eintrag im *Taschenkalender 1879*, Monat September, lautet: „Violinsonate an S.[imrock] (1000 Th.)“; die Honorar- und Monatsangabe übernahm Brahms auch in sein eigenhändiges Werkverzeichnis (vgl. *Orel, Werkverzeichnis*, S. 541). In der *Verlagscession*, einem teilweise vorgedruckten, vom Komponisten handschriftlich ergänzten Formular zur Abtretung aller Werkrechte an den Verlag, gab Brahms das Honorar nicht in Talern, sondern in deren Gegenwert in Mark an („Mk 3000“). Das am 2. Oktober 1879 unterzeichnete Dokument (*CZ-Pnm*, č. p.ř 221/47) schließt neben der *Violinsonate op. 78* auch das *Violinkonzert op. 77* ein. Simrock erwarb damit die Werkrechte „für Deutschland und alle übrigen Länder“. Zur Rechenerhaltung ließ der Verleger neue Ausgaben offenbar in bestimmten Ländern bibliographisch registrieren. Hierauf weisen zwei einschlägige Dokumente zur Violinsonate hin: zum einen eine Rechnung des Unternehmens *Stanley Lucas, Weber & Co.*, London, an Simrock vom 17. Februar 1880 über „1 entry at Stat: Hall“ (vgl. die Angabe *Ent^d Stat. Hall* auf der Titelseite des Erstdrucks, Quellenbestand und -beschreibung, S. 195 [Quelle E₁]), zum anderen eine Bescheinigung des *Bureau de l'Imprimerie et de la Librairie*, Paris, vom 1. April 1880 über die erfolgte Registrierung (beide Dokumente: Sammlung Wolfram M. Burgert, Itingen/Basel-Land, CH).

sold der Frau Schumann“ übermittelt werden.⁸⁴ Über die Vorgehensweise waren indes weder Simrock genauer im Bilde noch Brahms selbst, der dem Verleger im gleichen Brief mitteilte: „Soviel ich weiß, soll das Geld im nächsten Jahr Frau Schumann übergeben werden.“ Simrock kontaktierte daraufhin die von Brahms genannte Mittelsperson, Eduard Bendemann in Düsseldorf, doch gab dieser zur Antwort, dass ihm von einem geplanten Ehrensold „nichts bekannt“ sei, „wenigstens bisher nicht.“⁸⁵ Brahms aber versicherte Simrock gegenüber, von jährlichen Zahlungen in Höhe von 100 Reichstälern zu wissen „– ich hörte, bis zum nächsten Jahr, deshalb wollte ich gern gleich 1000 schicken. Da jener jährliche Beitrag angenommen wird, so auch wohl noch dieser einmalige.“⁸⁶

Über die noble Geste hinaus half die Schenkungsabsicht auch aus einer gewissen Verlegenheit heraus, in die Brahms bezüglich einer möglichen Widmung der neu komponierten Violinsonate geraten war.⁸⁷ So hatte er bereits 1878 Elisabeth von Herzogenberg in Aussicht gestellt, ihr sein *Opus 75*, die *Balladen und Romanzen für zwei Singstimmen mit Pianoforte*, zueignen zu wollen, dann jedoch die Absicht verworfen und stattdessen seinen Freund Julius Allgeyer als Widmungsempfänger eingesetzt.⁸⁸ Als im Folgejahr anlässlich der Drucklegung der *Violinsonate op. 78* eine Art Wiedergutmachung gegenüber Elisabeth von Herzogenberg möglich schien, wurde dies von Brahms tatsächlich erwogen, aber auch jetzt nicht verwirklicht – vermutlich deshalb, weil dieses Werk durch seinen Entstehungskontext gerade für Clara Schumann in einer besonderen Weise emotional konnotiert sein musste;⁸⁹ eine öffentliche Zueignung an eine andere Person hätte die langjährige Freundin irritieren, wenn nicht kränken können. Andererseits sah sich Brahms aber bei Elisabeth von Herzogenberg im Wort. Schließlich unterblieb eine Widmung ganz.⁹⁰ Zumindest im Stillen aber konnte Brahms mit der anonymen Stiftung des Kompositionshonorars das Werk mit Clara Schumann in Verbindung bringen.⁹¹

Nach Eingang der Stichvorlagen von Partitur und Stimme, die Brahms, wie erwähnt, am 31. August 1879 an Simrock geschickt hatte, konnte bereits Anfang September mit den Stecherarbeiten begonnen werden. Diese waren den entsprechenden Stichenweisungen zufolge nicht nur unverzüglich („sofort“), sondern offenbar auch in besonderer Güte („Schön!“) auszuführen.⁹² In die Zeit der Fertigstellung fiel eine knapp zweiwöchige Konzerttournee, die Brahms gemeinsam mit Joseph Joachim nach Ungarn und Siebenbürgen führte.⁹³ Bei seiner Rückkehr nach Wien am 27. September scheint Brahms eine (nicht überlieferte) Nachricht von Simrock vorgefunden zu haben, die den fortgeschrittenen Stand der Stecherarbeiten an der *Violinsonate op. 78* tangierte. Vermutlich wandte sich Brahms deshalb noch am Ankunftstag an Simrock, um angesichts der bald zu erwartenden Korrekturabzüge eine Bitte vorzuschicken:

„Es wäre mir recht angenehm, wenn ich noch vor der letzten Korrektur eine Violinstimme der Sonate haben könnte, damit ich aufmerksam probieren kann und seinerzeit die Revision nicht aufhalte. [...] Für heute nur den Gruß und die Bitte, sobald es geht, eine Stimme zu schicken!“⁹⁴

Brahms' Anliegen bedurfte deswegen einer besonderen Erwähnung, weil das gewünschte Vorgehen offenbar vom Usus abwich, den Stich einer separaten Stimme erst nach der letzten Partiturkorrektur definitiv abzuschließen und dem Komponisten vorzulegen. Im Falle der Violinsonate erbat Brahms zum Zwecke der praktischen Erprobung einen Abzug der Stimme schnellstmöglich, ausnahmsweise ohne bis zur Schlusskorrektur der Partitur zu warten. Ein entsprechendes Probespiel ist nicht belegt, doch könnte dieses spätestens in der ersten Oktoberwoche 1879 mit Joseph Hellmesberger sen. stattgefunden haben, mit dem Brahms das Werk am 31. Oktober bei Billroth spielte.⁹⁵ Als bald scheint Simrock dann

⁸⁴ Vgl. Brahms' Brief vom 5. Oktober 1879 an Simrock, in dem er weiter ausführte: „Möchten Sie die Mühe übernehmen? Soviel ich weiß, nimmt Direktor Bendemann in Düsseldorf Beiträge an. Wenn Sie dem schreiben, Sie hätten den Auftrag von X. Y. Z., 1000 Reichstaler dafür einzuschicken?“ (*Briefwechsel X*, S. [129–]130). Die gewünschte Anonymität unterstrich Brahms im Folgebrief vom 8. Oktober: „Wegen des Schumann-Geldes wünsche ich gewiß nicht, daß mein Name genannt wird. Ich finde, das sollte überhaupt bei derart Sachen nicht sein, sonst ist es nicht hübsch. So können Sie wohl einfach sagen: im Auftrag.“ (ebenda, S. 131).

⁸⁵ In seinem Antwortschreiben vom 11. Oktober 1879 an Simrock schloss Bendemann eine Verwechslung mit einer früheren mäzenatischen Tat nicht aus: „Vor einigen Jahren nämlich haben einige Freunde und Verehrer der Fr. Sch. eine größere Summe zur Verfügung gestellt, von welcher ein Teil ihr im Kapital übergeben ist, ein anderer Teil in Zinsen ausgezahlt wird. Sollten Sie jene Summe von Mk. 3000 obiger Gabe anschließen wollen oder können, so würde ich um gefällige Mitteilung bitten [...]“ (ebenda, S. 134, Anmerkung 1).

⁸⁶ Brief vom 13. Oktober 1879 (ebenda, S. 133 f.).

⁸⁷ Die Beziehung zwischen „Ehrensold“ und erwogener Widmung des Werkes wurde von Michael Struck näher beleuchtet, vgl. *Struck, Unbekannte Schreiben*, S. 144–146.

⁸⁸ Simrock gegenüber begründete Brahms diesen Schritt damit, dass der erste und letzte der Gesänge „zu schauerhaft“, die mittleren beiden „zu liederlich für eine Dame“ seien (*Briefwechsel X*, S. 84, Brief vom 12. September 1878).

⁸⁹ Vgl. hierzu die Ausführungen zur Entstehung, S. XX.

⁹⁰ Nach Erscheinen der Violinsonate beklagte sich Elisabeth von Herzogenberg am 24. November 1879 beim Komponisten: „Wann erscheint das mir Gewidmete, was mir gebührt, für das an Herrn Allgeyer schmählicher Weise Abgetretene? Wie häßlich, einem Menschenkinde so 'nen Christbaum hinhalten und dann wieder wegnehmen.“ (*Briefwechsel I*, S. 104). Brahms antwortete in ironischer Weise mit einer Ausrede: „Ja, Ihren schönen Namen hätte ich gerne auf einem möglichst schönen Stück! Aber im rechten Moment hält man's nicht dafür! Bei der Sonate habe ich wohl daran gedacht, aber in Salzburg wollte sie uns allen doch nicht so recht gefallen?“ (ebenda, S. 105; zu der hier angesprochenen gemeinsamen Hörprobe in Salzburg siehe unten, S. XXVI). Gleich mit Brahms' nächster Publikation, den im Juli 1880 erschienenen *Zwei Rhapsodien op. 79*, wurde die Widmung an Elisabeth von Herzogenberg nachgeholt.

⁹¹ Wann und auf welchem Wege die Ehrenzahlung Clara Schumann letztlich erreichte, ist nicht dokumentiert. Ob möglicherweise die Enthüllung des Denkmals an Robert Schumanns Grabstätte in Bonn am 2. Mai 1880 einen Anlass hierzu bot (so angedeutet bei *Struck, Unbekannte Schreiben*, S. 145), ist ungewiss.

⁹² Die Stichenweisungen „sofort“ und „Schön!“ finden sich auf S. [1] der Partitur-Stichvorlage (vgl. Quellenbestand und -beschreibung, S. 194 [Quelle AB]).

⁹³ Die Tournee fand vom 12.–27. September 1879 statt (vgl. *Hofmann, Zeittafel*, S. 146–148). Siehe auch unten, Anmerkungen 131 und 139.

⁹⁴ *Briefwechsel X*, S. 129, Brief vom 27. September 1879.

⁹⁵ Vgl. S. XXVI f. mit Anmerkung 144.

die eigentliche Korrektur angekündigt zu haben, da Brahms' im Folgebrief vom 5. Oktober versicherte: „Die Sonate werde ich rasch besorgen.“⁹⁶ Drei Tage später meldete er dem Verleger: „Die Korrektur ist heute gekommen.“⁹⁷ Wie angekündigt, entledigte sich Brahms der Korrekturarbeiten zügig, sodass er die Unterlagen bereits am nächsten oder übernächsten Tag an den Verlag zurücksenden konnte. Der Partiturabzug war augenscheinlich nicht mehr in Brahms' Händen, als er Simrock am 11. Oktober nachträglich um eine dynamische Feinkorrektur im Schlusssatz ersuchte und dabei mangels einer gestochenen Vorlage die betreffende Stelle leicht umständlich beschreiben musste:

„Haben Sie doch die Güte: Im Finale der Sonate nach dem *Es dur*-Zwischensatz, wo wieder *g moll* (2 *bb*) vorgezeichnet sind – im 8ten Takt das *dim.* oder > in Violine und Pianoforte zu streichen. Die kleinen > in der linken Hand bleiben, nur die großen > und gar das Wort *dim.* wünschte ich getilgt.“⁹⁸

Einen weiteren Korrekturwunsch, ebenfalls das Finale betreffend, sprach Brahms am 14. Oktober gegenüber Simrock an. Zwar deutete er entschuldigend an, diese „kleine besondere Änderung“ werde „hoffentlich gar keine besonderen Umstände machen?!“,⁹⁹ doch war eher das Gegenteil der Fall, da nicht weniger als vier Takte im Violin- und Klavierpart und allein in der Partitur zwei Druckseiten betroffen waren. Möglicherweise kam es infolge der erforderlichen Plattenkorrekturen zu einer zusätzlichen leichten Verzögerung bei der Fertigstellung, nachdem die Sonate ohnehin verfrüht schon Anfang Oktober 1879 als Neuerscheinung angekündigt worden war.¹⁰⁰ Die von Brahms nachträglich veranlasste kompositorische Änderung wurde in der Partitur ausgeführt,

nicht aber in der zugehörigen separaten Violinstimme, sodass es durch dieses offenkundige Versehen zu einer Lesartdivergenz innerhalb der Erstausgabe kam. Nicht nur der Erstdruck, sondern auch die 2. Auflage war durch diese Abweichung gekennzeichnet, bevor die Stimme korrigiert und an die Partitur angeglichen wurde.

Die 1. Auflage zeigt in Partitur und Stimme einen Plattendruck, der überhaupt nur in zwei Exemplaren nachgewiesen werden konnte: zum einen in Brahms' Nachlass, zum anderen als Exemplar aus dem Vorbesitz von Laura von Beckerath, einer Person aus dem Freundeskreis des Komponisten.¹⁰¹ Anzunehmen ist daher, dass die *Violinsonate op. 78* zunächst in einer Kleinauflage gedruckt wurde, über die hauptsächlich Brahms selbst verfügen konnte. Bis zum 28. Oktober 1879 waren die entsprechenden Exemplare nicht in Wien eingetroffen.¹⁰² Ein Indiz, dass dies aber noch vor Monatsende geschah, liefert die schon erwähnte Privataufführung des Werkes durch Brahms und Joseph Hellmesberger sen. am 31. Oktober bei Billroth.¹⁰³ Nur wenige Tage später war bereits die als Flachdruck produzierte 2. Auflage als gleichsam ‚offizielle‘ Neuerscheinung im Musikalienhandel verfügbar. Frühe Einzelanzeigen der Novität brachten das *Musikalische Wochenblatt* am 7. November 1879 und etwa zeitgleich auch die *Signale für die musikalische Welt*.¹⁰⁴ (Bemerkenswerterweise zeigt die Titelseite vom Erstdruck an aber die Jahresangabe 1880.)¹⁰⁵ Das Erscheinen in den ersten Novembertagen, sogar im angrenzenden Ausland, ist indirekt auch durch eine private Probe am 7. November 1879 in Amsterdam dokumentiert, bei der Julius Röntgen und der Geiger Frans Coenen die Violinsonate unter Benutzung der Druckausgabe erstmals spielten.¹⁰⁶ Nur einen Tag spä-

⁹⁶ *Briefwechsel* X, S. 130.

⁹⁷ Ebenda, S. 132 (Brief Nr. 322), dort irrtümlich mit Datum vom 10. Oktober 1879. Brahms' Nachricht (Postkarte) stammt jedoch vom 8. Oktober und war ein Nachtrag zum vorausgehenden Brief (Nr. 321) vom gleichen Tag, was inhaltlich leicht zu verifizieren ist.

⁹⁸ Ebenda, S. 133. Der offenbar nach Partiturautograph oder -abschrift beschriebene Änderungswunsch betraf T. 131 des Finalsatzes. Im Autograph hatte Brahms die beiden ganztaktigen > , deren Tilgung er brieflich wünschte, nachträglich mit Bleistift hinzugefügt. Das von ihm außerdem erwähnte *dim.* findet sich in keiner der Manuskriptquellen; zu vermuten ist, dass Brahms bei der Korrekturlesung eine Modifikation der Dynamik in T. 131 vorgenommen oder wenigstens erwogen hatte und sich nun, nach Rücksendung des Korrekturabzugs, nicht mehr genau an die letztlich wiedergegebene Lesart („*dim.* oder > “) erinnerte. Vgl. Editionsbericht, 3. Satz, S. 261, Bemerkung zu T. 131.

⁹⁹ *Briefwechsel* X, S. 135. Brahms' Formulierung „kleine besondere Änderung“ war vermutlich im Sinne von ‚gesondert, außerhalb des Korrekturabzugs mitgeteilt‘ aufzufassen. Es handelte sich dabei um eine neue Version der T. 57–60 des 3. Satzes, die Brahms entweder direkt mit dem Korrekturabzug auf einem Beiblatt oder auf separatem Postweg übermittelt haben muss. Zum Zeitpunkt seiner Nachricht vom 14. Oktober 1879 dürfte die Änderung Simrock bereits vorgelegen haben. Vgl. Editionsbericht, S. 257 f., Bemerkung zu T. 56⁴–60³.

¹⁰⁰ Dies geht aus Clara Schumanns Brief vom 3. Oktober 1879 an Brahms hervor: „Eben erhalte ich Anzeige Deines Violinkonzertes und, schon, Deiner Sonate. Wie freut mich das!“ (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 184). Auf welche „Anzeige“ sich Clara Schumann bezog, ist unklar. Eine frühe Ankündigung beider Werke („erscheinen demnächst“) findet sich in der *NZfM*, Bd. 75, Nr. 42 (10. Oktober 1879), S. 429. Die abschbare Publikation bestätigte auch Brahms selbst in seiner vermut-

lich kurz nach dem 3. Oktober verfassten Antwort an Clara Schumann: „Das Violinkonzert kommt nächstens und die Sonate bald nachher.“ (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 185).

¹⁰¹ Vgl. Quellenbestand und -beschreibung, S. 195 f. (Quellen E_I/E-St_I bzw. E_{III}/E-St_{III}).

¹⁰² Dies ist aus Brahms' Mitteilung vom 28. Oktober 1879 an Billroth zu ersehen, er habe von der Sonate „nur eine schlechte Handschrift“ (*Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 294, Brief Nr. 111).

¹⁰³ Siehe S. XXVI f. mit Anmerkung 144.

¹⁰⁴ Nahezu gleichlautende Verlagsanzeigen („erschien soeben“) im *Musikalischen Wochenblatt*, Jg. 10, Nr. 46 (7. November 1879), S. 537, und im zweiten von fünf (nicht näher datierten) Novemberheften in den *Signalen*, Jg. 37, Nr. 61 (November 1879), S. 976. Auf die ‚offizielle‘ 2. Auflage bezieht sich auch die Datierung der Erstausgabe „November 1879“ im *BraWV* (S. 331).

¹⁰⁵ Vgl. Quellenbestand und -beschreibung, S. 195 (Quelle E_I). Diese Art der (Vor-)Datierung war bei Simrock-Ausgaben, die im Herbst oder Winter eines Jahres zur Veröffentlichung gelangten, offenbar nicht unüblich. Weitere Beispiele bei Brahms sind das 2. *Klaviertrio op. 87* oder das 1. *Streichquintett op. 88* (vgl. *BraWV*, S. 362 und 364 f.).

¹⁰⁶ Aus Julius Röntgens Tagebuch geht hervor, dass sich Röntgen am 5. November 1879 zusammen mit dem Geiger Joseph Cramer dem *Violinkonzert op. 77* von Brahms widmete („Cramer bei mir. Brahms'sches Concert.“); von der *Violinsonate op. 78* ist keine Rede. Diese lernte Röntgen bei einer Spielprobe erst am übernächsten Tag im Haus Frans Coenens kennen (vgl. Anmerkung 183). Das hierzu verwendete Druckexemplar dürfte demnach am 6. oder 7. November in die Hände von Coenen bzw. Röntgen gelangt sein. Für die Sichtung und Übermittlung von Einträgen aus *Röntgen, Tagebuch 9* (unveröffentlicht) sei Dr. Jurjen Vis † (Amsterdam) herzlich gedankt.

ter kam es in Bonn bereits zur ersten öffentlichen Aufführung des Werkes durch das Ehepaar Robert Heckmann und Marie Heckmann-Hertig.¹⁰⁷

Von Brahms' *Violinkonzert op. 77* und der *Violinsonate op. 78*, den wohl gewichtigsten Neuerscheinungen seines Verlages im Herbst 1879, ließ Simrock als Prachtband ausgestattete Autorenexemplare anfertigen, die er dem Komponisten am 1. Dezember 1879 zuschickte, wobei er zu dem Kammermusikwerk anmerkte: „Die Sonate füge ich auch bei und hoffe, daß der ‚Druck‘ auf Sie so wirken wird, daß die zweite bald nachfolge [...]“. ¹⁰⁸ Auf dieses Anliegen kam Simrock auch in seinem Weihnachtsbrief vom 19. Dezember zurück, in dem er Brahms zu neuen Werken drängte, an erster Stelle zu einer zweiten Violinsonate, nach der „man schreit“. ¹⁰⁹

Während Brahms' Lebenszeit kam es zu mindestens sechs Druckauflagen der *Violinsonate op. 78*. ¹¹⁰ Im Oktober 1880, ein Jahr nach der Originalausgabe, erschien die Sonate auch in einem Arrangement für Klavier zu vier Händen, das jedoch nicht vom Komponisten stammte, sondern von Simrocks Lektor Robert Keller. ¹¹¹ Im Jahr vor Brahms' Tod veröffentlichte Simrock außerdem eine von August Reinhard angefertigte Bearbeitung des 2. Satzes für Harmonium und Klavier. ¹¹² Posthum, im September 1897, erschien schließlich noch eine Einrichtung „nach der Violin-Sonate Op. 78“ für Violoncello und Klavier, von G-Dur nach D-Dur transponiert, die der Cellist Paul Klengel offenbar im Auftrag Simrocks vorgenommen hatte. ¹¹³

Erste Aufführungen und frühe Rezeption

Die erste Person aus Brahms' Freundeskreis, der ein Blick auf die fertiggestellte Violinsonate vergönnt war, war Theodor Billroth. Ihn bat Brahms in einem kurz vor dem 26. Juni 1879 verfassten Brief aus Pörschach, eine demnächst zum Abschluss kommende Abschrift von seinem Wiener Kopisten Franz Hlawaczek entgegenzunehmen. Worum es sich handelte, umriss Brahms kurz:

„Er hat eine Sonate, von der er Dir jedenfalls die ersten zwei Sätze schon geben kann. Wenn dann das Finale fertig ist, so schicke sie mir doch gleich, wenn Du sie einmal durchgespielt hast. Mehr ist sie nicht wert und dazu muß noch eine sanfte Regenabendstunde die nötige Stimmung liefern.“ ¹¹⁴

Am 26. Juni 1879 suchte Billroth den Kopisten auf und nahm die gerade beendeten Niederschriften an sich. Mit erklärter Vorfriede ging Billroth an das Werkstudium ¹¹⁵ und erstattete dem Komponisten noch am selben Tag Bericht über seine ersten Eindrücke – auch darüber, dass es ihm gelungen war, Brahms' verschleierte Hinweis auf das in der Violinsonate anklingende *Regenlied op. 59 Nr. 3* zu dechiffrieren:

„Erst am Nachmittag konnte ich zu Hlawaczek. Er schrieb gerade den letzten Takt der Sonate. Was? Geigenstimme? Das so oft wiederkehrende Motiv im letzten Satz kommt mir so bekannt vor. Aus den ‚Heimat‘-liedern [*Op. 63 Nr. 7–9*] von Claus Groth dachte ich, dann endlich dämmerte mir das Regenlied auf. Nun wurde mir erst der Satz mit der Regenabendstimmung ganz klar, den ich ganz harmlos ge-

nommen hatte, ohne zu ahnen, welches Leitmotiv damit angedeutet war, Du Schelm!“ ¹¹⁶

Groths *Regenlied* in Brahms' Vertonung gehöre, wie Billroth eingestand, für ihn „zu den schönsten poetischen Schöpfungen; über der Tiefe und dem Rührenden der Empfindung kann ich dabei Worte und Töne vergessen, die Empfindung verklärt sich da zu fast abstrakter religiöser Schwärmerei.“ ¹¹⁷ Erstaunt zeigte er sich, Anklänge an das Lied nun losgelöst vom Wort in rein instrumentalem Gewand vorzufinden und äußerte gegenüber Brahms: „Es ist ein sonderbares Ding, bekannte Liedermotive in Sonatenform hören zu sollen.“ Doch erfasste Billroth die Verzahnung von Lied und Sonate auf der Ebene des Musikalischen wie des Poetischen schon bei der ersten Durchsicht der Partitur, sodass er weiter ausführte:

„Es ist mir absolut unmöglich, mir vorzustellen, welchen Eindruck diese Sonate auf Menschen macht, die das Lied nicht ganz und voll wie eine Selbstschöpfung in sich haben. Mir ist die ganze Sonate wie ein Nachklang vom Liede, wie eine Phantasie über dasselbe. Die beiden Spieler müssen sich dabei gegenseitig ganz durchdringen; man muß mit geschlossenen Augen in Dämmerung zuhören. Der letzte Satz berührt mich bisher am tiefsten.“ ¹¹⁸

¹⁰⁷ Siehe S. XXVII mit Anmerkung 147.

¹⁰⁸ *Simrock-Brahms Briefe*, S. (149–)150. Dass es sich in beiden Fällen um Prachtexemplare handelte, wird auch aus Brahms' Antwort vom 5. Dezember 1879 deutlich, in der er die „kostbaren Einbände“ ansprach (*Briefwechsel X*, S. [137–]138).

¹⁰⁹ *Simrock-Brahms Briefe*, S. (150–)151.

¹¹⁰ Siehe Quellenbestand und -beschreibung, S. 192 mit Anmerkung 1, und Quellengeschichte und -bewertung, S. 203.

¹¹¹ Ausgabe mit Plattennummer 8161 (vgl. *BraWV*, S. 331). Verlagsanzeige ohne Nennung des Bearbeiters in den *Signalen*, Jg. 38, Nr. 55 (Oktober 1880), S. 880.

¹¹² Einzelausgabe (Titel: *Adagio*) mit Plattennummer 10492, als Neuerscheinung angezeigt in den *Signalen*, Jg. 54, Nr. 15 (21. Februar 1896), S. 240 (vgl. *BraWV*, S. 331, dort mit Veröffentlichungsjahr „1895?“).

¹¹³ Verlagsanzeige in den *Signalen*, Jg. 55, Nr. 41 (14. September 1897), S. 656. Anders als die Anzeige nennt die Druckausgabe des Cello-Arrangements (Plattennummer 10925) Klengels Namen erst in späteren Auflagen, was mitunter zu dem Fehlschluss führte, die Transkription stamme von Brahms selbst (vgl. *BraWV*, S. 331).

¹¹⁴ *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. (282–)283.

¹¹⁵ „Die Freude auf Novitäten von Dir und daß Du meiner gedachtest, erhielt mich den ganzen Tag in froher Stimmung; ich glaube, ich war freundlicher als sonst gegen alle Menschen, mit denen ich zu tun hatte. [...] Ich habe mich natürlich sofort heute abend auf das Stück gelegt, ich schwänzte Akademiesitzung und anderes und war der Meinung, die Welt könne auch einmal ohne mich weiterlaufen.“ (ebenda, S. 283 f.).

¹¹⁶ Ebenda, S. 283 f. Mit den von Billroth als Kompositionen von Brahms unrichtig angeführten „Heimat“-liedern von Claus Groth waren die drei *Heimweh*-Lieder *op. 63 Nr. 7–9* gemeint, was sicherlich auch für das im weiteren Verlauf des Briefes erwähnte „Heimat“ von Claus Groth gilt (vgl. ebenda, S. 284 f. mit Anmerkung 2).

¹¹⁷ Ebenda, S. 284. Auch Groth selbst schätzte „die zwei Regenlieder“, Brahms' *Opus 59 Nr. 3* und *4*, sehr und sprach in diesem Zusammenhang von „himmlische[r] Musik zu meinen Texten“; beide Vertonungen gehörten, wie er an Brahms schrieb, „mit auf die höchste Stufe der Leiter Ihrer Lieder.“ (*Brahms-Groth Briefe*, S. 73[–74], Brief vom 24. Januar 1874).

¹¹⁸ *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 284.

Am 27. Juni 1879, dem Folgetag, dürfte Billroth, wie vom Komponisten gewünscht, die abschriftliche Partitur mit Stimme nach Pörschach übersandt haben.¹¹⁹ Brahms leitete die Manuskripte noch im gleichen Monat an Clara Schumann weiter, vermutlich nach vorheriger Ankündigung, da das neue Werk im Begleitschreiben ansonsten recht unvermittelt eingeführt worden wäre: „Die Sonate – ja, die liegt auch bei, und da siehe nun zu. Ich fürchte, sie ist langweilig.“¹²⁰ Am 10. Juli 1879 gelangte Clara Schumann in den Besitz der Notensendung. Ergriffen von den ersten Eindrücken, die zweifellos nichts weniger als Langeweile hervorgerufen hatten, drängte es sie zu einem Dankesbrief an Brahms:

„Liebster Johannes,
ich muß Dir ein Wort senden, Dir sagen, wie ich tief erregt bin über Deine Sonate. Ich erhielt sie heute und spielte sie mir natürlich gleich durch und mußte mich danach ordentlich ausweinen, vor Freude darüber. Nach dem ersten feinen reizenden Satz und dem zweiten kannst Du Dir die Wonne vorstellen, als ich im dritten meine so schwärmerisch geliebte Melodie mit der reizenden Achtel-Bewegung wiederfand! Ich sage meine, weil ich nicht glaube, daß ein Mensch diese Melodie so wonnig und wehmutsvoll empfindet, wie ich.¹²¹ Nach all dem Feinen Reizenden noch diesen letzten Satz! Meine Feder ist arm, aber mein Herz schlägt Dir gerührt und dankbar entgegen, und im Geiste drücke ich Dir die Hand.“¹²²

Nach kurzzeitiger Rückkehr an ihren Wohnort Frankfurt bemühte sich Clara Schumann mit einer Terminanfrage für den 20. Juli 1879 um eine gemeinsame Probe des neuen Werkes mit dem Violinisten Hugo Heermann.¹²³ Bei dem Zusammenspiel vermutlich am Vormittag jenes vorgeschlagenen 20. Juli könnte es sich um die erste klangliche Realisierung der Violinsonate überhaupt gehandelt haben. Einen Bericht darüber lieferte Clara Schumann dem Komponisten eine knappe Woche später, am 26. Juli, aus ihrem Urlaubsort Wildbad Gastein nach. Auch jetzt fand sie wieder warmherzig anerkennende Worte:

„Wir waren so erfreut darüber, daß wir uns ganz hinein vertieft haben. Wie wunderbar ist mir da wieder die innige Verschmelzung aller Motive erschienen. Wie zart klingt gleich im ersten Motiv die schwärmerische Begleitung des letzten Motivs ♪ ♪ ♪ an, wie ist man schon gleich von der Stimmung des Ganzen wie angehaucht! Der Charakter der ganzen Sonate ist mir wahrhaft erquickend, die Anmut und Wärme der Melodien, die Meisterschaft der Behandlung aller Motive hält einem Herz und Geist von der ersten bis zur letzten Note gefangen. Welch himmlische Stellen sind darin, nicht wenig wonnevoll einige Orgelpunkte, dann die Steigerung im letzten Satz der ersten Melodie, wo sie das letztmal wiederkömmt [vermutlich T. 123⁴ ff.] und so auf und ab wogt, wehmütig, sehnsüchtig! Für solche Empfindungen gibt es eben nur Töne, nicht Worte. Einige Kleinigkeiten, die mir aufgefallen, teile ich Dir später mit, wenn Du es willst. Heute nur dies und neuen Dank zu vielem alten! Mancher mag es wohl besser verstehen, darüber zu sprechen, aber empfinden kann es keiner mehr als ich – die tiefsten, zartesten Saiten der Seele vibrieren mir bei solcher Musik! –“¹²⁴

Unterdessen hatte Brahms in einem Brief vom 22. Juni 1879 erstmals auch Joseph Joachim gegenüber die neue

„kleine Sonate“ erwähnt und für die gemeinsamen Aigener Tage im August in Aussicht gestellt.¹²⁵ Joachims Vorfreude auf das Kammermusikwerk¹²⁶ wurde noch weiter gesteigert, nachdem ihm Clara Schumann am 17. Juli über die Sonate mitgeteilt hatte: „sie scheint ganz reizend, elegischen Characters“.¹²⁷ Joachim zeigte sich im Antwortbrief vom 20. Juli „überaus freudig gespannt“¹²⁸ und schrieb am 27. Juli in gleichem Sinn auch an Brahms: „Ich freue mich ganz unbeschreiblich auf Deine Sonate, und verbleibe, nach ihr verlangend (ich glaubte, Frau Schumann habe mir geschrieben, sie sei in *e moll*, aber das ist eine Halluzination von mir gewesen. Sie schrieb ‚elegischen Characters‘!) [...]“.¹²⁹

Zur gleichen Zeit, ab Ende Juli 1879, war Joachim mit der Planung einer Konzertreise beschäftigt, die ihn und Brahms im September 1879 nach Ungarn und Siebenbürgen führen sollte.¹³⁰ Auch im Hinblick auf diese Tournee¹³¹ schien die Novität sehr gelegen zu kommen.

¹¹⁹ Dies geht aus Billroths Ankündigung im zitierten Brief vom 26. Juni 1879 hervor: „Ich nahm die Noten sofort mit und schicke sie Dir morgen.“ (ebenda).

¹²⁰ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 174. Das mit „Ende Juni 1879“ uneindeutig datierte Schreiben kann frühestens am 28. Juni verfasst worden sein (vgl. vorherige Anmerkung); Wortlaut korrigiert nach Briefmanuskript (D-B, Mus. Nachl. K. Schumann 7, 171a/b; im Druck: „da siehe nur zu.“). Eine „Sonate“ wird zudem schon in den ersten Briefzeilen erwähnt, doch war hiermit vermutlich die 3. *Klaversonate f-Moll op. 14* von Robert Schumann gemeint, da auch die an gleicher Stelle angeführte „Phantasie und die Noveletten“ Klavierkompositionen Schumanns sind (*Opus 17* und *21*).

¹²¹ Auf die besondere Liebe Clara Schumanns zu dieser Melodie weist bereits eine Bemerkung im Brief vom 4. September 1873 an Brahms hin: „das Regenlied ging mir Tag und Nacht nicht aus dem Sinn“ (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 23).

¹²² Ebenda, S. 177 f.

¹²³ Bei der Übersendung der Partiturabschrift an Clara Schumann Ende Juni 1879 hatte Brahms angemerkt: „Es liegt auch eine Stimme bei – aber wenn sie Dir nicht gefällt, bitte ich recht sehr, daß Du sie nicht mit Heermann versuchst.“ (ebenda, S. 174). Die Pianistin aber schrieb am 16. Juli an Heermann: „Brahms schickte mir eine Sonate für Clavier u. Violine die ich gar zu gern 'mal mit Ihnen spielte. Sie scheint mir nicht schwer, und ist sehr deutlich geschrieben. Könnten Sie mir vielleicht Sonntag [20. Juli] Vormittag eine halbe Stunde widmen? etwa um 11 Uhr?“ (*Schumann-Briefedition II/16.1*, S. 514). Die Zusage Heermanns ließ offenbar nicht lange auf sich warten, da Clara Schumann am 17. Juli an Joseph Joachim melden konnte: „Johannes hat mir eine reizende Sonate für Clavier u. Viol geschickt, ich probiere sie nächster Tage – leider nicht mit Ihnen!“ (*Schumann-Briefedition II/2.2*, S. 1191).

¹²⁴ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 178 f.

¹²⁵ *Briefwechsel VI*, S. (169–)170.

¹²⁶ „Nicht genug kann ich sagen, wie sehr ich auf Dein neues Sonatenopus freudigst gespannt bin. Das ist ja herrlich, so etwas von Dir in Aussicht zu haben für die Sommerfrische.“ (ebenda, S. 172).

¹²⁷ *Schumann-Briefedition II/2.2*, S. 1191.

¹²⁸ Ebenda, S. 1192.

¹²⁹ *Briefwechsel VI*, S. 173.

¹³⁰ Vgl. Joachims Anfrage an Brahms vom 27. Juli 1879 („Wie ist es denn mit Siebenbürgen?“) und die weitere Korrespondenz bis September 1879 (ebenda, S. 173[–182]).

¹³¹ Die Reise fand vom 12.–27. September 1879 statt (vgl. *Hofmann, Zeit-
tafel*, S. 146–148). Wie sich Joachim gegenüber Philipp Spitta ausdrückte, handelte es sich dabei um eine „14tägige Concert-Vergnügungsreise mit Brahms nach Siebenbürgen! Ist das nicht

In froher Erwartung äußerte sich Joachim am 5. August über die Aussicht, „unterwegs zu musizieren, worauf ich mich schon Deiner neuen Sonate wegen riesig freue.“¹³² Brahms dämpfte allerdings sogleich die Erwartungen seines Reise- und Konzertgefährten mit der Bemerkung: „Meine Sonate aber taugt noch weniger für die Öffentlichkeit als ich!“¹³³ Gelegenheit, das neue Werk zu erproben und sogar vor Zuhörern zu spielen, ergab sich bald darauf in Aigen. Mit einem regelrechten Hauskonzert beendeten die beiden Künstler ihre gemeinsame Arbeitswoche bei Joachim. Das Auditorium war klein und bestand womöglich nur aus dem als Gast anwesenden Julius Spengel sowie dem aus Berchtesgaden angereisten Ehepaar von Herzogenberg; auf Geige und Klavier vortragen wurden ein Violinkonzert von Bach, dann die Violinsonate und abschließend auch das Violinkonzert von Brahms.¹³⁴ Das Datum des Hauskonzertes ist nirgendwo konkret belegt, doch kommt dafür nur der 21. oder der 22. August 1879 in Betracht – die kurze Zeitspanne zwischen der Anreise der Herzogenbergs einerseits¹³⁵ und Brahms' Abreise andererseits.¹³⁶

Auf diese Darbietung nahm Brahms später Bezug, als er die erwogene, dann aber unterlassene Widmung der Violinsonate an Elisabeth von Herzogenberg ironisch mit dem Hinweis rechtfertigte, dass die Sonate „in Salzburg [...] uns allen doch nicht so recht gefallen?“ habe.¹³⁷ Dass vielmehr das Gegenteil der Fall gewesen sein dürfte, legt Joachims Brief vom 6. September 1879 an Philipp Spitta nahe, in dem es über Brahms' neue Komposition heißt: „Seine Sonate, die aber für öffentliche Zwecke wohl zu feine Kammermusik ist, wird Dir sehr

munden.“¹³⁸ Ohne die hohe Wertschätzung zu schmälern, teilte Joachim offenbar bis zu einem gewissen Grad Brahms' mehr oder weniger glaubhaften Vorbehalt, das Werk ‚tauge‘ nur bedingt für die Öffentlichkeit. Das Kammermusikalisch-Intime als Pendant zum liedhaft-poetischen Grundcharakter der Sonate war ein Aspekt, der die Komposition eher für den Bereich der Hausmusik als für den Konzertsaal zu prädestinieren schien, was dann auch in manchen Zeugnissen zur frühen Rezeption zur Sprache kommen sollte.

Dass die Violinsonate dann tatsächlich bei keinem der sechs Konzerte der Siebenbürger Tournee auf dem Programm stand,¹³⁹ war aber wohl hauptsächlich darin begründet, dass Brahms bereits zwei Wochen vor Beginn der Reise die gut lesbaren Abschriften von Partitur und Stimme als Stichvorlagen an Simrock geschickt hatte.¹⁴⁰ Bedenken hinsichtlich der Eignung für die öffentliche Bühne dürften kaum ernstlich bestanden haben, zumal die Werkauswahl für die Konzertsäle auch sonst in überwiegend kammermusikalischen Kompositionen und kleingliedrigen Solostücken für Violine oder Klavier bestand. Bemerkenswerterweise war einmal immerhin Brahms' Violinkonzert zu hören, während es dem Komponisten offensichtlich kein besonderes Anliegen war, auch schon die Violinsonate öffentlich zu präsentieren.¹⁴¹

Einen Monat lag die Konzerttournee durch Siebenbürgen bereits zurück,¹⁴² als Brahms und der Wiener Violinist Joseph Hellmesberger sen. die kurz vor dem offiziellen Erscheinen stehende Sonate bei einem „Herrenabend“ im Hause Billroth vorstellten.¹⁴³ Diesem Privat-

romantisch? Wir werden etwa 6–7 Mal spielen, und ich sehe der Sache mit Vergnügen entgegen.“ (*Joachim, Briefwechsel III*, S. 214, Brief vom 6. September 1879).

¹³² *Briefwechsel VI*, S. 175.

¹³³ Ebenda, Brief vom 9. August 1879.

¹³⁴ Erwähnung des Programmes und der Zuhörer in den Erinnerungen Spengels, wiedergegeben in *Brahms-Spengel Briefe*, S. 14 f. (bei *Hofmann, Chronologie* unerwähnt).

¹³⁵ Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg waren – gemeinsam mit Clara und Marie Schumann – von Wildbad Gastein kommend erst am 20. August 1879 in Berchtesgaden eingetroffen (vgl. Briefe Clara Schumanns vom 8. und 22. August 1879 an Eugenie Schumann, *Schumann-Briefedition I/8*, S. 419[–421] mit Anmerkung 13 und S. 423[–424] mit Anmerkung 2). Zu dem erwähnten Hauskonzert von Brahms und Joachim im nahegelegenen Aigen reisten jedoch nur die Herzogenbergs an. Clara Schumann hatte ihre Teilnahme, wie ihr Brief vom 31. Juli an Tochter Eugenie zeigt, schon deshalb ausgeschlossen, weil „Frau v. H.[erzogenberg], wenn sie mit Brahms zusammen ist ungenießbar für Andere wird“ (ebenda, S. 415). Ursprünglich hatte sich Joseph Joachim an dem Gedanken erfreut, die Pianistin bei dieser Gelegenheit zu treffen, da er am 20. Juli mit Bezug auf die Violinsonate schrieb: „Am Ende können wir sie wenigstens in Salzburg auf Ihrem Rückweg von Gastein spielen! Sie müssen ja vorbei.“ (*Schumann-Briefedition II/2.2*, S. 1192).

¹³⁶ Brahms muss am 22. oder 23. August 1879 von Aigen abgereist und spätestens am 24. August in Pörschach eingetroffen sein, da er von dort – wohl noch am Tag seiner Ankunft („Ich komme eben von einer Reise zurück [...]“) – ein (undatiertes) Schreiben an Ferdinand Hiller richtete, das am 25. August beim Empfänger eintraf (*Hiller, Briefwechsel IV*, S. 89).

¹³⁷ *Briefwechsel I*, S. 105, unvollständig datierter Brief vom November 1879. Zur Widmungsfrage siehe oben, S. XXII mit Anmerkung 90.

¹³⁸ *Joachim, Briefwechsel III*, S. 214. Ähnlich positiv muss sich Joachim über die Sonate (und das Violinkonzert) auch gegenüber Ernst Rudorff geäußert haben, da dieser in seiner Antwort vom 8. September 1879 die ihm unbekannten Werke als „so herrliche Musik“ bezeichnete und Joachims Ausführungen weiter kommentierte: „Daß Dir Brahms mit seiner Person und seiner Musik etwas Wesentliches gegeben hat, das Du nicht missen möchtest, glaube ich wohl; in Beziehung auf die Violinsonate ohne jede Einschränkung, – und im Übrigen mit dem Zusatz, ‚wenn er sein Bestes wirklich geben wollte‘, was er hier gethan zu haben scheint.“ (ebenda, S. 215).

¹³⁹ Konzertstationen in Siebenbürgen waren Arad (14. September 1879), Temesvár (15.), Schäßburg (17.), Kronstadt (19.), Hermannstadt (21.) und Klausenburg (23.). Auf der Hinreise gab es am 13. September noch mehrere über den Tag verteilte Kurzauftritte in einem Budapester Klaviersalon. Zu den Konzertdaten und -programmen siehe *Hofmann, Chronologie*, S. 179–182, und *Gellen, Brahms und Ungarn*, S. 525–527; die Konzertsäle sind auch im *Taschenkalender 1879*, Monat September, angeführt, außerdem in Brahms' Brief vom [29.] September 1879 an Clara Schumann (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 183, dort irrtümlich „Preßburg“ statt „Schäßburg“).

¹⁴⁰ Die Übersendung erfolgte mit Brahms' Brief vom 31. August 1879 (vgl. *Briefwechsel X*, S. 128, und oben, S. XXI).

¹⁴¹ Brahms' *Violinkonzert op. 77*, mit Violine und Klavier ausgeführt, stand bei dem Konzert am 15. September 1879 in Temesvár (siehe Anmerkung 139) auf dem Programm und war außerdem für den 19. und 23. September in Kronstadt und Klausenburg vorgesehen, wo stattdessen aber jeweils Ludwig van Beethovens *Violinsonate op. 47* („*Kreutzer-Sonate*“) gespielt wurde.

¹⁴² Brahms traf am 27. September 1879 wieder in Wien ein (vgl. *Hofmann, Zeittafel*, S. 148).

¹⁴³ Vgl. *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 294, Nr. 111, Anmerkung 1 zu Brahms' Postkarte vom 28. Oktober 1879 an Billroth.

konzert vom 31. Oktober 1879 dürfte eine Probe am Vorabend vorausgegangen sein.¹⁴⁴ Zu den Zuhörern gehörte auch Eduard Hanslick, dem der Gastgeber Billroth in seinem Einladungsschreiben aufschlussreiche Einblicke in das zu Erwartende gab:

„Brahms['] neue Violinsonate kenne ich aus dem Manuskript. Es ist ein eigenes Stück, schwärmerisch, elegisch in allen Sätzen, die Stimmung und Motive ein Nachklang vom Regenlied *op. 59*. Du solltest Dir das Lied vorher ansehen; wenn Du es nicht hast, will ich es Dir schicken. Mir ist es unendlich lieb; die Poesie ist herrlich; eines von den Liedern, in welchen Gott sei Dank nicht von Liebe und Frauenzimmern die Rede ist, und doch ein echtes Tenorlied – die Erinnerung an unschuldsvolle Jugend ist zu einer Weise erhoben, die fast an religiöse Schwärmerei grenzt. Hat man sich das Hauptmotiv zu eigen gemacht, so kann man es nie vergessen. [...] Die Sonate in drei Sätzen besteht nur aus den Motiven des Liedes. So sehr ich mich freue, sie bei mir zu hören, im Konzertsaal kann ich sie mir vorläufig nicht denken; die Empfindungen sind zu fein, zu wahr und warm, die Innerlichkeit zu herzlich für die Öffentlichkeit.“¹⁴⁵

Wenige Tage später konnte die Wirkung des Werkes erstmals vor größerem Publikum erprobt werden. Mit der frühesten nachweisbaren Aufführung im Konzertsaal begann am 8. November 1879 – fast zeitgleich mit dem internationalen Vertrieb der Druckausgabe¹⁴⁶ – in Bonn die öffentliche Rezeption der *Violinsonate op. 78*. Interpretiert wurde sie hier von dem Geiger Robert Heckmann in dessen 1. Soiree für Kammermusik, am Flügel begleitet von Marie Heckmann-Hertig.¹⁴⁷ Drei Tage später folgte eine Wiederholung in Köln. Zu dieser Aufführung brachte die *Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung (AMz)* eine umfangreiche Besprechung, die der Würdigung der neuen Komposition breiten Raum gab:

„Die Sonate von Brahms hat erst vor wenigen Tagen das Licht der Welt, bzw. des Druckes, erblickt. Heckmann hat sie zuerst am 8. November in Bonn, sodann bei uns aufgeführt: die ersten Aufführungen in Deutschland. Sie ist ein Meisterwerk des Gedankens und hebt sich auch gegen manche frühere Arbeit Brahms' ab durch die Klarheit der Darstellung. Die Form der aus drei Sätzen bestehenden Sonate ist ziemlich frei – jeder Satz durchkomponiert ohne Wiederholung – und doch auch wieder dem erprobten Muster angepasst. Wo z. B. im ersten Satz die Wiederholung eintreten müsste, lässt Brahms einfach die Instrumente ihre Rollen wechseln; das Klavier nimmt das Thema auf und die Violine begleitet. Daraus ergeben sich wieder neue Gesichtspunkte und interessante Durchführungen. Der Adagiosatz theilt sich in zwei Gedanken, der eine – das eigentliche Adagio – hat etwas Melancholisches, Schleierhaftes und Träumerisches, der andere – più andante – sucht sich gerade aus dem Traumhaften loszuringen zu entschiedenem Wesen – beide streiten, um sich am Schlusse reizend zu versöhnen. Der letzte Satz ist so reich an innerem Gehalt, so eigenartig zugleich in der Form, dass andere Komponisten ihn kühn für ihren ersten Satz ausgeben könnten. Gegen Ende bringt Brahms den Adagogedanken, aber in lichterer Behandlung[,] als ein versöhnendes Moment hinein, so dass die Stimmung harmonisch und befriedigt schliesst. Mit einem Worte, die Brahms'sche Sonate ist ein Meisterstück und wurde auch von Herrn und Frau Heckmann meisterhaft ausgeführt.

Weniger künstlerische Hände dürften am Ende weniger Schönes herausstellen, – wir glauben, der Komponist hätte selbst seine herzliche Freude an der Aufführung gehabt.“¹⁴⁸

Nach den beiden Werkdarbietungen in Bonn und Köln sind mit Konzerten am 18. November 1879 in Mannheim, bei dem Pablo de Sarasate den Violinpart spielte,¹⁴⁹ und am 22. November 1879 in Hamburg unter pianistischer Mitwirkung Julius Spengels¹⁵⁰ kaum drei Wochen nach Erscheinen der Druckausgabe bereits die nächsten Aufführungen der Sonate innerhalb Deutschlands zu belegen. Zwei Tage zuvor, am 20. November, war es in Wien zur ersten öffentlichen Wiedergabe im deutschsprachigen Ausland gekommen. Vor das Publikum im Kleinen Musikvereinssaal traten hier dieselben Interpreten wie im Vormonat bei Billroths Privatkonzert: Joseph Hellmesberger sen. und Brahms.¹⁵¹ Nun ergriff Hanslick, der das Werk bei dieser Gelegenheit zum zweiten Mal hörte, als Rezensent der *Neuen Freien*

¹⁴⁴ Im *Billroth-Brahms Briefwechsel* gibt der Herausgeber, Otto Gottlieb Billroth, zwei Daten an: sowohl den 30. Oktober (S. 285, Anmerkung 3) als auch den 31. Oktober 1879 (S. 294, Nr. 111, Anmerkung 1). Vermutlich sind diese auf Probe und Konzert zu beziehen, was auch insofern naheliegt, als Brahms davon ausging, dass Hellmesberger die Sonate „vorher noch einmal zu probieren wünscht.“ (ebenda, Nr. 111, Postkarte vom 28. Oktober 1879 an Billroth). Bei *Hofmann, Chronologie* bleiben beide Daten unerwähnt.

¹⁴⁵ *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 285 f., Anmerkung 3, Brief Billroths an Hanslick vom 26. Oktober 1879.

¹⁴⁶ Der offizielle Vertrieb der Erstausgabe begann in der ersten Novemberwoche 1879 (vgl. S. XXIII).

¹⁴⁷ Aufführungsort in Bonn war der Saal zum Goldenen Stern (vgl. *BraWV*, S. 329). Eine Konzertbesprechung in einer Bonner Tageszeitung ließ sich nicht ermitteln (freundliche Auskunft des Stadtarchivs Bonn). Robert Heckmann, Primarius des Heckmann'schen Quartetts, hatte offenbar eine Vorliebe für Novitäten. Er wird charakterisiert als „immer muthig und schnell entschlossen für alles Neuere einspringend“ (*NZfM*, Bd. 76, Nr. 4 [16. Januar 1880], S. 38). Über das umtriebige Ehepaar Heckmann äußerte sich Brahms später in anderem Zusammenhang wenig vorteilhaft, als er an Franz Wüllner schrieb: „Mir war der nervöse Mann allerdings nie sonderlich sympathisch, diesmal aber erschrak ich, wie sie durch die Konzerthetzen heruntergekommen sind.“ (*Briefwechsel XV*, S. 141, Brief von Mitte April 1887).

¹⁴⁸ *AMz*, Jg. 6, Nr. 50 (12. Dezember 1879), S. 396. Der Bericht war offenbar eine Übernahme aus der *Kölnischen Volkszeitung*, in der die ursprüngliche Rezension am 18. November erschienen war (Nachweis im *BraWV*, S. 329). Aus dieser Rezension zitierte Elisabeth von Herzogenberg – teilweise wörtlich – in der Nachschrift ihres Briefes vom 24. November an Brahms (*Briefwechsel I*, S. 104). Dass sie die Meldungen aus Köln aufmerksam verfolgte, dürfte damit zusammenhängen, dass im gleichen Konzert neben Brahms' Violinsonate noch das *Streichtrio A-Dur op. 27 Nr. 1* von Heinrich von Herzogenberg zu hören war.

¹⁴⁹ Konserterwähnung in *Brahms-Lindeck Briefwechsel*, S. 38 mit Anmerkung 4.

¹⁵⁰ Konserterwähnung im *Musikalischen Wochenblatt*, Jg. 10, Nr. 50 (5. Dezember 1879), S. 586.

¹⁵¹ Es handelte sich dabei um die „1. Produktion“ des Hellmesberger-Quartetts. Auf dem Programm standen außer Brahms' Violinsonate noch zwei Streichquartette von Haydn und Beethoven (vgl. *Hofmann, Chronologie*, S. 183). *Billroth-Brahms Briefwechsel* (S. 294, Brief Nr. 111, Anmerkung 1) gibt als Konzerttag anstelle des 20. November irrtümlich den 29. November 1879 an.

Presse das Wort. In seiner an assoziativen Bildern reichen Besprechung bezeichnete er die Violinsonate als „ein durchaus sinniges, wie aus feinen Silberfäden gesponnenes Tonstück. Mehr contemplativen als leidenschaftlichen Charakters“. Recht ausführlich stellte er die motivischen Bezüge, speziell des 3. Satzes, zu Brahms' *Regenlied op. 59 Nr. 3* heraus:

„Eigentlich beginnt schon der erste Satz (*G-dur*) mit den drei gleichen Anfangsnoten des Liedes, gleichsam den ersten langsamer ans Fenster pochenden Regentropfen; dies Motiv wird aber nur flüchtig angedeutet. Desto bedeutungsvoller sehen wir das Regenlied-Thema in dem Finalsatz (*G-moll*, $\frac{4}{4}$) sich ausbreiten. ‚Walle Regen, walle nieder!‘ scheint hier die gleichmäßig fortrieselnde Begleitungsfigur zu wiederholen, ‚wecke mir die Träume wieder‘. Es liegt hier keineswegs eine buchstäbliche Wiederholung des Liedes vor [...]. Brahms überläßt sich gleichsam unbewußt einer in ihm fortarbeitenden Erinnerung und schafft in derselben Stimmung aus dem gleichen Hauptmotiv Neues. Dieser Finalsatz, geistvoll, dabei klar und anmuthend, gehört zu den Perlen der Brahms'schen Kammermusik.“¹⁵²

Von Theodor Helm, einem Korrespondenten des *Musikalischen Wochenblatts* in Wien, um eine kurze Einschätzung des neuen Werkes gebeten, antwortete Hanslick am 21. November 1879, dem Tag nach der Aufführung, brieflich mit einigen spontanen Charakterisierungen, unter anderem der Angabe, der letzte Satz sei „jedenfalls der beste“ und habe mehr „Effekt“ gemacht als die anderen beiden, die zwar „schöne Einzelheiten, aber keinen starken melodischen Zug“ hätten.¹⁵³ Ähnlich brachte Hanslick auch in seiner durchaus kritisch fortgesetzten Rezension in der *Neuen Freien Presse* zum Ausdruck, dass er die kompositorische Geschlossenheit des Finalsatzes in den vorangehenden Sätzen nicht ebenbürtig erreicht sah:

„Da wird der Strom der Empfindung in jener eigenthümlich überlegenen, reflectirenden Weise zurückgehalten, die wir an ähnlichen Werken von Brahms kennen. Etwas Unentschiedenes, Verschwommenes liegt darin; die Motive fürchten sich beinahe vor hellen Farben und plastischen Formen, werthvolle Keime, die nicht recht herauswollen zur vollen selbstständigen Schönheit. Brahms liebt es, die Contouren der Melodien und des Rhythmus durch häufige Synkopen, Sextolen- und Triolen-Begleitungen, rhythmische Verschiebungen zu verwischen. In dem Adagio der Sonate fühlt sich der Hörer mitunter unsicher, wohin der gute Tacttheil falle. Diese zeitweilig sich einstellende Unklarheit kommt auch ein wenig auf Rechnung von Brahms' Clavier-spiel, welches bei aller Vornehmheit (vielleicht aus zu großer Vornehmheit) die scharfe rhythmische Modellirung vernachlässigt und namentlich den kleinen Finger der linken Hand allzu zärtlich schont.“¹⁵⁴

Im Brief an Helm konstatierte Hanslick, dass Brahms ihm „zu verschwommen“ gespielt habe, „wie gewöhnlich“; die Sonate selbst sei „in ihrer sinnigen, wenig glänzenden Weise mehr für's Haus als für das Concert geeignet“.¹⁵⁵ Seinen leicht zwiespältigen Eindruck von Brahms' jüngster Schöpfung mochte Hanslick im Konzertsaal womöglich noch deutlicher empfunden haben als wenige Wochen zuvor bei Billroths Hausmusikabend, da er auch in seiner Zeitungskritik die besondere Eig-

nung der Sonate „für den intimen Genuß im Privatkreis“ betonte.¹⁵⁶ Dieses Merkmal erschien auch den *Signalen* in ihrem Bericht zum selben Konzert erwähnenswert:

„Die neue, hier zum ersten Male öffentlich gehörte Sonate von Brahms muß in der glücklichsten Stunde entstanden sein; sie spinnt sich in weicher, fast idyllenartiger Stimmung fort – ein trauliches Kosen zweier gleichgestimmter Herzen. Dies neue Werk ist übrigens so recht für den Familienkreis geschrieben und wird dort sicher oft und mit zunehmender Empfänglichkeit genossen werden. Der Componist saß selbst am Clavier und wurde mit Hellmesberger, der den dankbaren Violinpart mit sichtlicher Liebe spielte, wiederholt und mit Wärme gerufen.“¹⁵⁷

Deutlich anders fiel hingegen die Beurteilung der Sonate durch das *Musikalische Wochenblatt* aus, das im Rahmen eines Rückblicks auf die Wiener Konzertsaison 1879/80 auch die Erstaufführung vom 20. November 1879 streifte. Für den Artikel zeichnete Theodor Helm verantwortlich, obwohl dieser das besagte Konzert allem Anschein nach gar nicht selbst besucht, sondern gerade deshalb die erwähnte Stellungnahme von Hanslick erben hatte. Wer immer für das *Musikalische Wochenblatt* im Publikum saß: Dieser Zuhörer machte kein Geheimnis daraus, dass ihn Brahms' Violinsonate eher ratlos zurückließ:

„Vielleicht, dass dem Werke eine poetische Idee zu Grunde liegt, welche wir mit bestem Willen nicht auffinden konnten, genug: rein musikalisch genommen, erschien uns diese Sonate und insbesondere ihre Verknüpfung mit dem Regenlied Op. 59 [Nr. 3] des Tondichters als eine Grille, deren ja auch der unsterbliche Beethoven so manche gehabt hat. Dass es an feinen, überraschenden Wendungen, an geistvollen Modulationen und Combinirungen nicht fehlt, versteht sich bei Brahms von selbst, aber das Ganze vermag nicht recht zu überzeugen, nur wie durch einen Nebel blickt die Physiognomie des Genialen hindurch – am deutlichsten glauben wir seine Stimme noch in dem wärmer beseelten Andante [sic!] in Es-dur zu vernehmen, aber auch hier kommt es nicht zu jener plastischen Gestaltung, die sonst vom Brahms'schen Tonsatz unzertrennlich ist.“¹⁵⁸

¹⁵² *Neue Freie Presse*, Morgenblatt, Nr. 5474 (23. November 1879), S. 2. Die Ausführungen erschienen später geringfügig überarbeitet auch in Eduard Hanslick: *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870–1885*, Berlin 1886, S. 257–259.

¹⁵³ Unveröffentlichter Brief, Wien, 21. November 1879 (A-Wst, H.I.N. 205740). Dass Hanslick um einige Auskünfte gebeten worden war, geht aus den einleitenden Worten im Brief an seinen Berufskollegen Helm hervor: „Sie wissen selbst, wie schwer es ist, schnell u. in wenigen Worten ein neues bedeutendes Werk zu beurtheilen. Da Sie mich jedoch darum ersuchen, melde ich Ihnen Folgendes, ohne über jeden einzeln Ausdruck lange zu grübeln.“

¹⁵⁴ *Neue Freie Presse*, Morgenblatt, Nr. 5474 (23. November 1879), S. 2.

¹⁵⁵ Brief vom 21. November 1879 (siehe Anmerkung 153).

¹⁵⁶ *Neue Freie Presse*, Morgenblatt, Nr. 5474 (23. November 1879), S. 2.

¹⁵⁷ *Signale*, Jg. 37, Nr. 65 (Dezember 1879), S. 1028.

¹⁵⁸ Die Konzertrückschau im *Musikalischen Wochenblatt* erschien in mehreren Fortsetzungen, deren letzte mit dem Verfasseramen „Dr. Th. Helm“ gekennzeichnet ist (Jg. 11, Nr. 17 [16. April 1880], S. 209). Das Wiener Konzert vom 20. November 1879 mit Brahms'

Zur Sprache kam auch hier wieder das vom Komponisten gebotene Klavierspiel. Nach Ansicht des Rezensenten sei dieses „etwas obenhin“ – also nachlässig – gewesen und hätte, zupackender ausgeführt, zu mehr als dem erzielten Achtungserfolg führen müssen:

„Brahms' Vortragsweise machte uns an diesem Abende einen geradezu ironischen Eindruck, ein spöttisches Lächeln schien zu verrathen: Du liebes Publicum dringst ohnehin nicht in meine Intentionen ein, folglich habe ich auch nicht nothwendig, mich um deinet- und meines Werkes willen anzustrengen.“¹⁵⁹

Wenige Tage nach diesem Konzert erhielt Brahms einen Brief von Elisabeth von Herzogenberg, die während der zurückliegenden Wochen in den Besitz eines Druckexemplars der Violinsonate gekommen war. Am 24. November 1879 brachte sie ihre Freude über das Werk zum Ausdruck, welches sie bei ihrer Zusammenkunft mit Brahms und Joachim am 21. oder 22. August 1879 in Aigen erstmals gehört hatte:

„Über Ihre Sonate will ich Ihnen lieber nichts sagen; wieviel haben Sie, Gereintes und Ungereintes, gewiß schon darüber hören müssen. Daß man sie lieb haben muß, wie wenig es sonst auf der Welt, ist Ihnen auch wohl bekannt, und daß man an ihr förmlich zum Schwärmer wird, im Aus- und Unterlegen, im träumerischen Hineinhorchen und wohligen Sichversenken. Der letzte Satz gar umspinnt einen förmlich, und der Stimmungsinhalt ist direkt überfließend, daß man sich gleichsam fragt, ob denn dieses bestimmte Musikstück in *g moll* einen so gerührt – oder was sonst, einem unbewußt, einen so im Innersten erfaßte, und als hätten Sie das erst erfunden, daß man ein Achtel punktieren kann, so wirkt das liebe  immer wieder!“¹⁶⁰

Elisabeth von Herzogenberg brachte insbesondere dem Finalsatz hohe Sympathie entgegen,¹⁶¹ ein explizites Zeugnis des Wohlgefallens stellte sie im selben Brief aber auch dem langsamen Satz der Sonate aus: „Wenn ich die letzte Seite von dem *Es dur*-Adagio mit dem himmlischen Orgelpunkt [T. 95² ff.] spiele und immer langsamer dabei werde, damit es recht lange dauert, dann denke ich immer, daß Sie doch nur ein guter Mensch sein können.“¹⁶²

Anfang Dezember 1879 ergab sich für Joseph Joachim anlässlich eines Konzertaufenthaltes in Frankfurt am Main die lang erwünschte Gelegenheit, das Werk gemeinsam mit Clara Schumann zu musizieren, was mehrfach in privatem Kreis geschah.¹⁶³ Bei den Durchspielproben fand die Pianistin ihre frühere Begeisterung für die Komposition bestätigt und hielt in ihrem Tagebucheintrag zum 4. Dezember fest:

„Johannes['] Sonate mit Joachim gespielt. Das war ein Hochgenuß ... Schade daß in der Sonate einige sehr unangenehme Stellen sind, wie leider ja so oft bei Brahms, besonders im ersten Satz. Das *Adagio* erwärmt mich auch nicht, bis auf das [sic!] Coda ... Aber der letzte Satz ... das ist ein Stück voller Liebreiz und Schwärmerei und einer wunderbaren Harmonie-Schönheit ...“¹⁶⁴

Die auch hier wieder zum Ausdruck gebrachte besondere Zuneigung zum Finale der Sonate teilte Clara Schumann, wie erwähnt, mit Billroth, Hanslick und Elisabeth von Herzogenberg – Personen aus Brahms'

Freundeskreis, die sich als erste ‚Rezensenten‘ zu der neuen Komposition äußerten. Allen Genannten war auch das darin anklingende *Regenlied* vertraut, und zweifellos trug bei ihnen die imaginäre Vergegenwärtigung von Klaus Groths Gedicht – eine melancholische, in der Metapher des wallenden Regens gespiegelte Reminiscenz an vergangene Kindheitstage¹⁶⁵ – wenigstens zum Teil zur außergewöhnlichen Wirkung des 3. Satzes bei. Schon Brahms' Liedvertonung, die die wehmütige Stimmung der Worte einfängt und für Billroth „fast an religiöse Schwärmerei“ grenzte,¹⁶⁶ berührte Clara Schumann tief;¹⁶⁷ vollends ins Innerste aber drang mit geradezu transzendierender Macht erst die *Regenlied*-Adaption im Finale der Violinsonate: „diesen letzten Satz“, so sollte Clara Schumann Jahre später Brahms bekennen, „wünsche ich mir immer zum Übergang von hier nach

Violinsonate wird innerhalb der Rückschau in Nr. 12 (12. März 1880), S. (146–)147, erwähnt.

¹⁵⁹ *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 11, Nr. 12 (12. März 1880), S. (146–)147.

¹⁶⁰ *Briefwechsel I*, S. 103 f.

¹⁶¹ Ein Zeichen besonderer Identifikation ist auch darin zu sehen, dass Elisabeth von Herzogenberg bei einem Eintrag in ein Erinnerungsalbum von Moritz von Kaiserfeld, geschrieben am 26. Juni 1880 in Graz, ihre eigene Grußadresse mit dem Notenzitat der Violinstimme des Finalsatzes bis zur Hälfte von Takt 4 einleitete (Abbildung der Albumblattseite in: Antje Ruhbaum: *Elisabeth von Herzogenberg. Salon – Mäzenatentum – Musikförderung*, Künzlingen 2009 [= *Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik*, Bd. 7]), S. 274). Brahms selbst soll nach Angaben Andreas Mosers den Anfang des 3. Satzes im August 1879 in ein Album von Johannes Joachim, dem damals 14-jährigen Sohn des Geigers, geschrieben haben (vgl. *Briefwechsel VI*, S. 168, Anmerkung 1); die Gelegenheit hierzu dürfte sich für Brahms in Aigen während seines Aufenthaltes bei Joachim ab 14. August 1879 ergeben haben.

¹⁶² *Briefwechsel I*, S. 104. Elisabeth von Herzogenbergs Aussage ähnelt jenen Worten, die Brahms im Februar 1879 auf der Briefseite des autographen Schmuckblatts mit dem Beginn des *Adagio*-Satzes an Clara Schumann schrieb: „Wenn Du Umstehendes recht langsam spielst sagt es Dir vielleicht deutlicher als ich es sonst könnte wie herzlich ich an Dich u. Felix denke [...]“ (vgl. oben, S. XX mit Anmerkung 66).

¹⁶³ Am 11. September 1879 hatte Joachim an Clara Schumann geschrieben: „[...] wie gerne spielte ich die Regensonate einmal mit Ihnen: sie ist sehr schön!“ (*Schumann-Briefedition II/2.2*, S. 1195). Noch am 18. Oktober fragte Joachim an: „Wann werden wir  spielen?“ (ebenda, S. 1198). Dass dies umgekehrt auch Clara Schumanns Wunsch entsprach, geht aus ihrer früheren Mitteilung vom 17. Juli hervor, sie probiere die Sonate demnächst „– leider nicht mit Ihnen!“ (ebenda, S. 1191). Nach Frankfurt kam Joachim, um hier am 5. Dezember 1879 bei einer Aufführung von Brahms' *Violinkonzert op. 77* mitzuwirken. Vgl. hierzu Clara Schumanns Brief vom 8. Dezember an Brahms: „Er hat Dein Konzert wundervoll gespielt, und ich habe geschwelgt. Dann haben wir zu verschiedenen Malen auch Deine Sonate gespielt – ich glaube, es war recht schön.“ (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 198).

¹⁶⁴ *Litzmann III*, S. 404, Eintrag zum 4. Dezember 1879, dem Anreisetag Joachims. Noch am selben Tag fand eine Privatdarbietung der Sonate im Haus des Frankfurter Bankiers Emil Ladenburg statt.

¹⁶⁵ Zum vollständigen Gedichttext siehe *Ophüls, Brahms-Texte 1983*, S. 129 f.

¹⁶⁶ *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. (285–)286, Anmerkung 3, Brief vom 26. Oktober 1879 an Hanslick.

¹⁶⁷ Siehe S. XXV mit Anmerkung 121.

Jenseits“.¹⁶⁸ Der langsame Mittelsatz hingegen, der insofern tatsächlich Assoziationen an das Jenseits nahelegte, als Brahms ihn im Angesicht der tödlichen Erkrankung Felix Schumanns als Zeichen des Mitgefühls verstanden wissen wollte, vermochte der Pianistin nach eigenen Worten im Ganzen nicht recht zu Herzen zu gehen. Dies freilich vertraute sie nicht Brahms an, sondern nur ihrem Tagebuch.¹⁶⁹ Als im Mai 1896 der Tod Clara Schumanns zu beklagen war und sich als Nachklang der Beisetzung in Bonn (24. Mai) noch eine mehrtägige „intime musikalische Gedenkfeier“ auf dem Hagerhof bei Honnef anschloss, an der auch Brahms teilnahm,¹⁷⁰ durfte unter den zahlreichen im Freundeskreis aufgeführten Werken auch die Violinsonate nicht fehlen. Der Komponist selbst übernahm den Klavierpart und begleitete den Violinisten Richard Barth, doch musste die Vorführung abgebrochen werden, da Brahms im *Adagio* von der Erinnerung an Felix und Clara Schumann übermannt wurde und ergriffen den Raum verließ.¹⁷¹

Zunächst aber nahm die Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte der *Violinsonate op. 78* im Frühjahr 1880 ihren weiteren Verlauf. Den Auftakt an Konzertaufführungen dieses Jahres machte Brahms selbst, als er das Werk am 15. Januar 1880 gemeinsam mit dem Violinisten Otto von Königslöw in Köln im Rahmen einer Kamtermusiksoiree zu Gehör brachte.¹⁷² Diesem Konzert ging etwa eine Woche vorher ein privater Besuch bei Julius Otto Grimm in Münster voraus, bei dem Brahms auch auf den eben genannten Richard Barth traf. Mit ihm musizierte der Komponist nicht nur das

Violinkonzert op. 77, mit dessen Einstudierung der Münsteraner Konzertmeister zu dieser Zeit befasst war, sondern als eine Art Vorübung dazu auch die *Violinsonate op. 78*.¹⁷³

Nach der erwähnten Aufführung der Sonate am 15. Januar 1880 in Köln setzte Brahms seine Konzertserie in deutschen Städten mit Krefeld als nächster Station fort.¹⁷⁴ Hier kam es zu einem Wiedersehen mit seinem Rüdesheimer Freund Rudolf von Beckerath, einem talentierten Amateurgeiger, der offenbar schon seit Jahren auf eine Violinsonate aus Brahms' Feder gehofft hatte.¹⁷⁵ Die Anwesenheit des Komponisten bot nun Gelegenheit, sich des neuen Werkes gemeinsam anzunehmen. Von Beckerath und Brahms „flott vom Blatte gespielt“,¹⁷⁶ erklang die Sonate zur musikalischen Bereicherung eines gastlichen Abends „in größerer Gesellschaft“, der von Beckeraths Neffen Rudolf von der Leyen vermutlich am 20. Januar 1880 im eigenen Haus ausgerichtet wurde.¹⁷⁷

Kurz darauf, am 2. Februar 1880, fand in London die erste nachweisbare öffentliche Aufführung der Violinsonate außerhalb des deutschen Sprachraums statt. Mit ihrem Auftritt bei den Popular Monday Concerts verbuchten Wilhelmine Norman-Neruda und ihr Begleiter am Flügel, Hans von Bülow, einen großen Erfolg. In den *Signalen* wurde berichtet: „Die Novität, ein reizendes, gesangvolles Werk, das auf Clavier und Violine gleich dankbar bedacht ist, fand eine ungemein warme Aufnahme und konnte kaum besser wiedergegeben werden als hier [...]“. ¹⁷⁸

¹⁶⁸ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 415, Brief vom 16. Juni 1890. Der zitierte Satz schließt direkt an folgende Mitteilung Clara Schumanns an: „Joachim war am 8. (80. Geburtstag Roberts) bei uns, da haben wir 2 Tage viel musiziert, wieder 'mal die Regenlieder-Sonate, in der ich wieder geschwelgt habe –“.

¹⁶⁹ Siehe S. XXIX.

¹⁷⁰ Vgl. *Kalbeck IV/2*, S. 436. Clara Schumann starb am 20. Mai 1896 in Frankfurt am Main, ihre Beisetzung erfolgte vier Tage später in der Grabstätte Robert Schumanns auf dem Alten Friedhof in Bonn. An der anschließenden Gedenkfeier auf dem Hagerhof bei Honnef (24.–27. Mai), die auf „ein großes, fast ununterbrochenes Musizieren“ hinauslief, beteiligten sich unter anderem Brahms' Freunde Richard Barth, Rudolf von der Leyen, Alwin von Beckerath und Gustav Ophüls. Schließlich wurde aus dem Treffen „ein rheinisches Pfingsten [24./25. Mai] der Musik von besonderer Art, über welchem der Geist der Verewigten schwebte.“ (ebenda; S. 436; anschauliche Beschreibungen dieses letzten Aufenthaltes von Brahms im Rheinland auch bei *Ophüls, Erinnerungen*, S. 9–31, und *Beckerath, Erinnerungen*, S. 90–92).

¹⁷¹ Laut Kalbeck habe Brahms mit stockender Stimme erklärt: „Es ist doch nichts mit den Duos, wir wollen Trio spielen“, dann sei er in den Garten hinausgerannt (*Kalbeck IV/2*, S. [436–]437). Der am Vormittag des 26. Mai 1896 von Barth und Brahms begonnene Vortrag der Violinsonate war zugleich die letzte nachweisbare Wiedergabe des Werkes durch den Komponisten. Zu den Programmen der vier Honnefer Tage siehe *Hofmann, Brahms/Barth*, S. 62–65 mit Anmerkung 62, und *Hofmann, Chronologie*, S. 307 f.

¹⁷² Konzertankündigungen in der *Kölnischen Zeitung*, Nr. 12 und Nr. 14 (12. und 14. Januar 1880), jeweils Zweites Blatt, S. [4]. Aufführungs-ort war demnach der Saal des Konservatoriums. *Hofmann, Chronologie*, S. 185, gibt abweichend als Datum den 14. Januar und als Ort den Kleinen Gürzenich-Saal an.

¹⁷³ Barth erinnerte sich später: „Um mich etwas einzuspielen, fing ich mit seiner neuen Violinsonate in G-Dur an; da ich merkte, daß er mit

mir zufrieden war, ging ich mutig und begeistert an die große Aufgabe.“ (*Hofmann, Brahms/Barth*, S. 24). Die hierbei verlebten Stunden bezeichnete Barth in einem Brief vom 11. Januar 1880 an Brahms als „die schönsten meines ganzen Musik-Lebens!“ (ebenda, S. 25). Das Treffen bei Grimm fand vermutlich am 6. Januar 1880 statt (vgl. *Hofmann, Zeittafel*, S. 148). Noch in den 1916 verfassten Aufzeichnungen *Meine Lebensgeschichte* gedachte Barth dieses Zusammentreffens mit besonderer Anteilnahme: „[...] ist es nicht ein eigentümlicher Zufall, daß ich als Letztes mit Brahms seine herrliche G-dur Sonate, also dieselbe, mit der einst in Münster unser Musizieren begonnen, gespielt habe?“ (*Hofmann, Brahms/Barth*, S. 65).

¹⁷⁴ In Krefeld dirigierte Brahms am 20. Januar 1880 die 2. *Symphonie op. 73*, die *Altrhapsodie op. 53* und das *Triumphlied op. 55* (vgl. *Hofmann, Chronologie*, S. 185 f.).

¹⁷⁵ Angeblich hatte Brahms Rudolf von Beckerath ein solches Werk „schon vor Jahren ‚versprochen‘“ (vgl. *Stephenson, Beckerath 2000*, S. 21).

¹⁷⁶ *Kalbeck III/1*, S. 234.

¹⁷⁷ Zur Szenerie dieses recht ausgelassen begangenen Hausmusikabends siehe *von der Leyen*, S. 12 f. Das genaue Datum ist nicht belegt: *Stephenson, Beckerath 2000* gibt an, die Aufführung habe „wohl als liebenswürdiger Ausklang des großen Konzerts“ (S. 21) stattgefunden, also im Anschluss an das anspruchsvolle Orchesterkonzert vom 20. Januar 1880 (vgl. Anmerkung 174). *Hofmann, Chronologie*, S. 185, hingegen nennt – mit Fragezeichen – den 19. Januar.

¹⁷⁸ *Signale*, Jg. 38, Nr. 20 (März 1880), S. 311. Wilhelmine (Wilma) Norman-Neruda brachte das Werk bald auch anderenorts zur Aufführung. Zusammen mit ihrem späteren Ehemann Charles Hallé gab sie im März oder April 1880 ein (ohne Datum erwähntes) „von außerordentlichem Erfolge gekröntes Concert“ mit der *Violinsonate op. 78* in Hannover (ebenda, Nr. 30 [April 1880], S. 473), ein weiteres am 31. März 1880 in Elberfeld (Erwähnung in der *NZfM*, Bd. 76, Nr. 18 [23. April 1880], S. 192).

Einen regelrechten Triumph feierten Joseph Joachim und Brahms, als sie am 11. Februar 1880 bei einem Konzert in Prag unter anderem auch die Violinsonate vorstellten: „Stürme von Beifall, zahllose Hervorrufe folgten auf die einzelnen Productionen, nach der letzten Nr. wollte vollends der enthusiastische Beifall gar kein Ende nehmen [...]“. Das Konzert, so resümierte Franz Gerstenkorn, Berichterstatter für die *Neue Zeitschrift für Musik*, „war für uns ein wahrer Festtag und wird ein bedeutungsvoller Gedenktag bleiben.“¹⁷⁹ Für die Interpreten war es die erste gemeinsame öffentliche Wiedergabe der Sonate, für Joachim vielleicht die erste überhaupt außerhalb privater Anlässe.¹⁸⁰

Ein vergleichbares Resultat konnte das Konzert vom 14. Februar 1880, bei dem nun auch das Berliner Publikum erstmals Gelegenheit hatte, Brahms' Violinsonate zu hören, nicht erzielen. Wilhelm Tappert, Rezensent der *AMz*, konstatierte wohlwollend, das Werk sei von Heinrich de Ahna und dem Pianisten Karl Heinrich Barth „ganz ausgezeichnet wiedergegeben“ worden; die Sonate habe ihn „sehr interessirt und auch überwiegend angesprochen [...]“. Der erste Theil des ersten Satzes ist so freundlich, so hell und heiter, dass er Jedem gefallen muss, ein vortrefflich gelungenes Bild behaglicher Ruhe.“ Nicht verhehlen konnte Tappert allerdings, dass ihm der *Adagio*-Satz überdehnt und fehlproportioniert erschienen war; selbst Kenner ästhetischer Idealmaße seien mit der Deutung überfordert: „Der Mittelsatz versteigt sich ein wenig ins Tiefe und ist so lang, dass Herr Professor Dr. Emil Naumann nur mit grösster Noth die Kabbala des ‚goldenen Schnittes‘ herausrechnen könnte.“¹⁸¹ Der Schlusssatz der Violinsonate blieb von Tappert unerwähnt. Auch die *Neue Berliner Musikzei-*

tung gelangte in ihrem Bericht zum gleichen Konzert zu einer durchwachsenen Einschätzung und erklärte sich den Beifall des Abends mehr durch „die Mühe und den Fleiss“ der Einstudierung als durch die Komposition mit ihrer „in allen drei Sätzen vorherrschenden Monotonie“.¹⁸²

Wenige Wochen später ist für Anfang März 1880 die erste Aufführung der *Violinsonate op. 78* in den Niederlanden nachzuweisen. Hier war Julius Röntgen in Amsterdam einer der ersten, die sich Brahms' neuer Komposition mit Leidenschaft annahmen. Nachdem er das beinahe noch druckfrische Werk bereits Anfang November 1879 kennengelernt und mit den Violinisten Frans Coenen und Willem Kes binnen weniger Tage mehrfach musiziert hatte,¹⁸³ stellten Röntgen und Kes die Sonate am 6. März 1880 in Amsterdam auch der Konzertöffentlichkeit vor.¹⁸⁴ Der Berichterstatter des *Algemeen Handelsblad* konstatierte anschließend, Brahms' ‚Duett‘ allein reiche aus, um einen diesen Meister lieb gewinnen zu lassen.¹⁸⁵ Diese Aussage erinnert an spätere Worte des ungarischen Geigers Jenő Hubay, der an der frühen Aufführungsgeschichte aller drei Violinsonaten von Brahms gewichtigen Anteil hatte, eine künstlerisch wegweisende Erfahrung im Jahr 1881 aber speziell der *I. Violinsonate* verdankte:

„Das Werk hat auf mich einen merkwürdigen Zauber ausgeübt. Ich war selbstverständlich Wagnerianer und habe alle neue Musik von diesem Standpunkte aus beurteilt. Ich fand in der Brahms'schen Musik wohl nicht, was mich an der Wagnerschen begeisterte: die dramatische sinnliche Glut und Farbenpracht. Trotzdem entzückte mich die neue Sonate durch den eigenartigen Reiz der Melodik und die technische Vollendung in Wesen und Form. Auch dieses neue Werk trug zu der Überzeugung bei, daß Brahms einer der

¹⁷⁹ *NZfM*, Bd. 76, Nr. 13 (19. März 1880), S. 138. Zum Programm des Konzertes siehe *Hofmann, Chronologie*, S. 189.

¹⁸⁰ Lediglich eine weitere gemeinsame Aufführung der Violinsonate ist belegt, nämlich für den 18. April 1880 in Hannover im Rahmen einer vom Vaterländischen Frauen-Zweigverein für Hannover gegebenen Matinée (vgl. ebenda, S. 190). Andere Anlässe für die Darbietung der Sonate hatten privaten Charakter, so eine gesellige Zusammenkunft in Gmunden in der Villa von Olga und Victor von Miller zu Aichholz am 10. September 1893. Wie aus dem Tagebuch der Gastgeberin zu erfahren ist, blieb es hier nach fünf Solostücken für Violine von J. S. Bach, die Joachim vorgetragen hatte, allerdings bei der Absicht, Brahms' Violinsonate folgen zu lassen, da der Komponist gleich zu Anfang einige falsche Akkorde griff, zu spielen aufhörte und versicherte, „er könne wirklich nicht. Es läge ihm Bach noch viel zu sehr im Gemüte, und käme ihm sein Stück zu ‚banal‘ vor etc.“ (*Spitzbart, Brahms und Miller II*, S. [136–]137; vgl. auch *Kalbeck IV/1*, S. 170). Kalbeck berichtete außerdem von gelegentlichen Besuchen der beiden Freunde am Hof von Königin Marie von Hannover, deren Witwensitz in Gmunden lag (vgl. ebenda, S. 172, und *Spitzbart, Brahms und Miller II*, S. 134–136). Laut *May 1893 II* spielten Joachim und Brahms hier „an einem Sommertag“ alle drei Violinsonaten des Komponisten in Gegenwart der Königin und der königlichen Familie (S. 255 f.); es könnte sich hierbei um jene Hausmusik vom 5. September 1893 in der Villa der Königin gehandelt haben, die bei *Hofmann, Chronologie*, S. 292, nur ohne Programmangabe zu belegen war.

¹⁸¹ *AMz*, Jg. 7, Nr. 10 (5. März 1880), S. (74–)75. Emil Naumann hatte sich in seiner Abhandlung *Die Tonkunst in ihren Beziehungen zu den Formen und Entwicklungsgesetzen alles Geisteslebens*, Berlin 1869, auch

Fragen der Formästhetik in der Musik gewidmet (Kapitel VIII: *Identität der in den Künsten geltenden Schönheitsgesetze*, S. 132–181, besonders ab S. 157) und sich dabei auf die Proportion des „Goldenen Schnitts“ berufen.

¹⁸² *NBMZ*, Jg. 34, Nr. 8 (19. Februar 1880), S. 61.

¹⁸³ „Daarmee waren Röntgen en Kes in Nederland de eersten die deze compositie tot klinken hebben gebracht.“ (*Vis, Gaudeamus*, S. 126). Vis' Aussage ist insofern nicht ganz zutreffend, als Röntgen die Sonate am 7. November 1879 bei Frans Coenen kennenlernte (vgl. Anmerkung 106), die hierauf folgenden Spielproben mit Willem Kes aber erst am 8. und 10. November stattfanden, zunächst bei Kes, zwei Tage später bei Jérôme Alexander Sillem wohl auch unter Mitwirkung des Violinisten Joseph Cramer. Vgl. die drei diesbezüglichen Erwähnungen in *Röntgen, Tagebuch 9* für den 7. November („Abends bei Coenen. Sonate für Clavier und Violine (Gdur) Brahms zum ersten mal.“), 8. November („Mit der Sonate zu Kes.“) und 10. November 1879 („Bei Sillem Brahms Concert und Sonate mit Cramer und Kes.“). Sillem war auch Brahms' Gastgeber, als sich dieser Ende Januar 1881 unter anderem zur Aufführung seines *Violinkonzertes op. 77* in Amsterdam aufhielt (vgl. *Hofmann, Zeittafel*, S. 156, und *Hofmann, Chronologie*, S. 197 f.). Gemeinsam mit Richard Barth, dem Solisten des Konzertes, spielte Brahms am 28. Januar 1881 zur Nachmittagsunterhaltung auch die *Violinsonate op. 78*: „Na eten muziek: [...] Brahms en Barth spelen Brahms violsonate.“ (*Röntgen, Tagebuch 9*).

¹⁸⁴ Ankündigung der 4. Soiree für Kammermusik im *Algemeen Handelsblad*, Nr. 15525 (6. März 1880), S. 6.

¹⁸⁵ „Brahms duet is alleen voldoende dezen meester lief te doen krijgen [...]“ (ebenda, Nr. 15528 [9. März 1880], S. 3).

größten und berufensten der zeitgenössischen Tondichter sei.¹⁸⁶

Julius Röntgen konnte über sein beinahe über Erwartungen erfolgreiches Amsterdamer Konzert in einem Brief vom 13. März 1880 an Elisabeth und Heinrich von Herzogenberg berichten:

„Letzten Sonnabend [6. März] habe ich in einer meiner Soiréeen die Brahms'sche Violinsonate gespielt. Ich schwankte lange, ob ich es thun sollte, weil ich mir das Stück gar nicht recht im Concertsaal vorstellen konnte; es machte aber die grösste Wirkung und entzückte Alle im höchsten Grade – den letzten Satz wollte man durchaus wiederholt haben.“¹⁸⁷

Am 6. April 1880 spielte auch Clara Schumann die Sonate erstmals öffentlich, und zwar zusammen mit Hugo Heermann im Rahmen einer von ihr selbst veranstalteten Soiree in Frankfurt am Main.¹⁸⁸ Mathilde Wendt, eine Freundin der Pianistin, erinnerte sich später: „Die Hörer waren außer sich vor Entzücken, der Beifall wollte nicht enden.“¹⁸⁹ Von „entgegeng gehaltenen Ovationen“ wusste auch die *Frankfurter Zeitung* zu berichten, wobei sie hauptsächlich die Darbietung durch die Konzertgeberin, namentlich „ihr geniales Vermögen, die Intentionen des Komponisten ganz zu erfassen und zu übermitteln“, vor Augen hatte. Auch dem Spiel Heermanns wurde „rückhaltsloses Lob“ gezollt. Über das Dargebotene hingegen hieß es nur knapp: „Von diesem interessanten neuesten Brahms'schen Werke sprach uns besonders das stimmungsvolle Adagio an.“¹⁹⁰

Noch vor Ablauf des Jahres präsentierte Clara Schumann am 20. Dezember 1880 die Sonate noch ein zweites Mal in Frankfurt, wo sich diesmal Joseph Joachim als Interpret an der Seite „der congenialsten Partnerin“ wusste.¹⁹¹ Über dieses nicht minder erfolgreiche Konzert berichtete wiederum die *Frankfurter Zeitung*:

„Die Gegenwart kann sich rühmen, dem Zusammenspiel einer Schumann mit einem Joachim gelauscht zu haben. Sie spielten Brahms' Sonate für Klavier und Violine, Op. 78 *G-dur*. Wir hörten dieses Werk schon einmal, in einem der Concerte der Frau Schumann. Die Klarheit der Fassung und des Inhalts machten auch gestern auf uns wieder den erfreulichsten Eindruck, und berührte uns wieder am unmittelbarsten die im Adagio ausgesprochene tiefe Stimmung. [...] Minutenlang brauste der Applaus durch den Saal, als Frau Schumann mit Herrn Professor Joachim auf dem Podium erschien. Daß die Sonate zu vollster Befriedigung aller Anwesenden zu Gehör gebracht wurde, und diese Befriedigung sich in unzweideutiger Weise kund gab, braucht wohl kaum erwähnt zu werden.“¹⁹²

Ein weiteres Konzert mit der Violinsonate gab Clara Schumann am 29. Januar 1881, nun im Leipziger Gewandhaus zusammen mit Konzertmeister Engelbert Röntgen. An den glänzenden Erfolg der beiden Frankfurter Aufführungen ließ sich in Leipzig, wo über lange Zeit eine reservierte Grundhaltung gegenüber Brahms' Musik vorherrschte, nur schwer anknüpfen.¹⁹³ Entsprechend skeptisch urteilten dann auch die *Signale*:

„Die Brahms'sche Sonate – für die hiesige Oeffentlichkeit eine Novität – machte uns keine besondere Freude; höch-

stens der erste ihrer drei Sätze vermochte uns einigermaßen anzuziehen. Wie das Werk dem Publicum behagt hat, läßt sich kaum feststellen: nach den einzelnen Sätzen erfolgte allerdings Applaus; ob derselbe aber nicht mehr der vortrefflichen Ausführung als der Composition selbst galt, möchten wir, wenn auch nicht behaupten, doch auch nicht verneinen.“¹⁹⁴

Bis zu Brahms' eigenem Auftreten mit der *Violinsonate op. 78* in Leipzig drei Jahre später¹⁹⁵ sollte Clara Schumanns Interpretation die einzige vor Ort bleiben – ein Faktum, das Elisabeth von Herzogenberg als Leipzigerin in einem Brief an die Pianistin als etwas nahezu Unausweichliches für ein neues Werk von Brahms beklagte, „weil, wenn es nicht von Ihrem Namen getragen seinen Einzug hier hält[,] es hier nie dran kommt. (Die *G-dur* Sonate hat nie jemand hier gespielt, außer Ihnen)“.¹⁹⁶

Ungleich herzlicher war der Empfang Clara Schumanns bei ihrer nächsten Wiedergabe der Violinsonate am 28. Februar 1881 in einem Monday Popular Concert in London.¹⁹⁷ Über dieses gemeinsam mit Joseph Joachim bestrittene Konzert notierte die Pianistin in ihrem Tagebuch: „Ungeheure Aufnahme – es war wahrhaft ergreifend für mich, den Enthusiasmus der Leute zu empfinden – wie einen Liebling empfangen sie mich ...“.¹⁹⁸ Die Interpretation der Sonate durch beide Künstler wurde in den *Signalen* mit einem einzigen Satz gewürdigt: „Eine derartige Wiedergabe unter so geweihten Händen dürfte das interessante Werk nicht alle Tage er-

¹⁸⁶ Hubay, *Erinnerungen 1925*, S. 146.

¹⁸⁷ Röntgen, *Briefen*, S. 117 f.

¹⁸⁸ Zum Programm der Soiree, die im Kleinen Saal des Saalbaues stattfand, siehe *CSPr* Nr. 1195, wiedergegeben in *Schumann, Briefedition II/14*, S. 63, Anmerkung 1. Diese und weitere Aufführungen der *Violinsonate op. 78* unter Beteiligung Clara Schumanns sind auch bei Fuchs, *Clara Schumann spielt Brahms* erwähnt (S. 308, 314).

¹⁸⁹ Wendt, *Clara Schumann*, S. 391. Im weiteren Verlauf der Aufzeichnungen Wendts heißt es: „Nach dem Konzert war Stockhausen mit seiner Frau bei uns zum Abendessen; ihn hatte vor allem das Adagio der Brahms'sonate ergriffen, er nannte es ‚Bachisch‘; Frau Schumann liebte den letzten Satz (Regenlied) am meisten.“ (ebenda).

¹⁹⁰ *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt*, Nr. 98 (7. April 1880), Abendblatt, S. 2.

¹⁹¹ *Signale*, Jg. 39, Nr. 12 (Januar 1881), S. 182.

¹⁹² *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt*, Nr. 357 (22. Dezember 1880), Morgenblatt, S. 3.

¹⁹³ Diese Haltung war maßgeblich noch durch das zu trauriger Berühmtheit gelangte Konzert vom 27. Januar 1859 im Leipziger Gewandhaus geprägt, bei dem Brahms mit seinem *1. Klavierkonzert op. 15* einen eklatanten Misserfolg erlebt hatte (vgl. *BraWV*, S. 49 f.).

¹⁹⁴ *Signale*, Jg. 39, Nr. 13 (Februar 1881), S. 196, anonym Bericht.

¹⁹⁵ Brahms spielte die Sonate am 6. Februar 1884 mit Adolf Brodsky bei einer Kammermusiksoiree im Gewandhaus (siehe *Hofmann, Chronologie*, S. 233). Die Aufführung gelang „kunstgiltig“ und erntete „rauschenden Applaus [...] mit lautem Jubel.“ (*NZfM*, Jg. 51, Bd. 80, Nr. 10 [29. Februar 1884], S. 104, dort abweichend mit Datumsangabe „5. d. M.“).

¹⁹⁶ *Schumann-Briefedition II/15*, S. 507–510, hier S. 508, Brief vom 28. Februar 1883. Ihre Aussage bezog Elisabeth von Herzogenberg im konkreten Fall auf Brahms' *2. Klaviertrio op. 87*, das im Dezember 1882 im Druck erschienen war.

¹⁹⁷ Zum Programm siehe *CSPr* Nr. 1205.

¹⁹⁸ *Litzmann III*, S. 417(–418).

leben.¹⁹⁹ Möglicherweise trug die starke Resonanz auf diese Aufführung dazu bei, dass Clara Schumann bei ihren nächsten Konzertaufenthalten in London im März 1882 und im März 1884 wiederum Brahms' *Violinsonate op. 78* aufs Programm setzte; im früheren dieser beiden Popular Concerts trat sie mit der Violinistin Wilhelmine Norman-Neruda auf, im späteren erneut mit Joseph Joachim.²⁰⁰ Gemeinsam mit Letzterem führte sie die Sonate auch im Konzert vom 1. November 1883 in der Berliner Singakademie auf, wo das Duo nach Aussage der *Neuen Berliner Musikzeitung* für „die denkbar edelsten musikalischen Genüsse“ sorgte – „Kunstgenüsse, wie sie uns nur in seltenen Fällen geboten werden.“²⁰¹ Während für Clara Schumann öffentliche Darbietungen von Brahms' *Violinsonate op. 78* nur noch bis zum Jahr 1884 nachzuweisen sind,²⁰² behielt Joachim dieses Werk zeitlebens im Repertoire; drei späte Aufführungen sind noch für die Jahre 1897 und 1898 zu belegen.²⁰³

Chronologisch folgte dem erwähnten, von Clara Schumann und Joseph Joachim höchst erfolgreich gegebenen Monday Popular Concert vom 28. Februar 1881 in London am 14. März ein „Gemüthlicher Brahms-Abend“ in Billroths Wiener Wohnung. Auf dem Programm dieser Veranstaltung zu Ehren des mit Billroth befreundeten Kunsthistorikers Wilhelm Lübke stand als einziges Kammermusikwerk die *Violinsonate op. 78*, gespielt von Joseph Hellmesberger sen. und Brahms.²⁰⁴ Mit Hellmesberger hatte der Komponist bereits einen früheren Hausmusikabend bei Billroth und die öffentliche Wiener Erstaufführung der Sonate bestritten;²⁰⁵ ein weiteres Mal traten beide am 21. Januar 1886 im Rahmen eines Hellmesberger-Quartettabends mit diesem Werk vor das Publikum.²⁰⁶ Ein Zeichen der Wertschätzung für den verdienten Violinisten gab Brahms, indem er ihm anlässlich der „300. Quartett-Production“,²⁰⁷ auf die Hellmesberger am 19. Dezember 1889 zurückblicken konnte,

ein Druckexemplar der *1. Violinsonate* „im Prachtbande“ mit persönlicher Widmung schenkte: „In dankbarer Erinnerung an viele schönste musikalische Stunden, die unvergessen bleiben Ihrem herzlich ergebenden Brahms.“²⁰⁸

Im weiteren Verlauf des Jahres 1881 hatte Klaus Groth Gelegenheit, die *Violinsonate* seines Freundes Brahms in Kiel zu hören. Hier gastierte am 12. Mai das Ehepaar Heckmann – die Interpreten der Uraufführung am 8. November 1879 in Bonn – mit einem eigenen Kammermusikabend, den Groth in einem Brief an Charlotte Finke als „ein wahrhaft klassisch-schönes Konzert“ bezeichnete: „Sie spielten die neue Sonate von Brahms, die nach meinem Regenliede gemacht ist – wundervoll!“²⁰⁹ Wie weitere briefliche Äußerungen Groths erkennen lassen, gehörte die *1. Violinsonate* zu den bevorzugten Brahms-Werken, deren Wiedergabe im Umfeld des Dichters stets willkommen war.²¹⁰ So berichtete dieser am 16. November 1886 in einem Brief an Brahms von einem Hofkapellmeister Koempel aus Weimar, der ihm, Groth allein, bei einem Aufenthalt in Kiel die Sonate bei drei verschiedenen Gelegenheiten vorgespielt habe, und zwar „in einer Vollkommenheit [...], wie ich sie nicht von Marie Soldat noch von Heckmann oder sonst je gehört habe. [...] Ich war entzückt und erstaunt.“²¹¹ Groths Angaben zufolge soll Koempel umgekehrt über Brahms' *G-Dur-Sonate* geäußert haben: „das ist die einzige, die mir, wenn ich sie zum tausendsten Male gespielt habe, noch immer neue Schönheiten offenbaren wird.“²¹²

Am 70. Geburtstag des Dichters, dem 24. April 1889, wurde in Kiel zu Ehren des Jubilars ein Konzert gegeben, dessen Programm zur Hälfte Werke von Brahms umfasste, darunter auch die *1. Violinsonate*.²¹³ Offenbar begünstigte der intime Charakter der Komposition, durch den anfangs manche Zweifel an ihrer Bühnen-

¹⁹⁹ *Signale*, Jg. 39, Nr. 27 (März 1881), S. 423.

²⁰⁰ Es handelte sich um die beiden Saturday Popular Concerts vom 18. März 1882 und vom 22. März 1884, nachzuweisen durch die Programme CSPr Nr. 1225 und 1249.

²⁰¹ *NBMZ*, Jg. 37, Nr. 45 (8. November 1883), S. 358. Vgl. auch die Erwähnung des Konzertes in *Wendt, Clara Schumann*, S. 395 mit Anmerkung 90 (mit Angabe des Programmes).

²⁰² Vgl. *Fuchs, Clara Schumann spielt Brahms*, S. 308.

²⁰³ Konserterwähnungen für den 1. März 1897 in London (*Signale*, Jg. 35, Nr. 19 [12. März 1897], S. 295), für den 28. Dezember 1897 in Berlin und für den 3. Juli 1898 wiederum in London (*AMz*, Jg. 25, Nr. 1 [7. Januar 1898], S. 6, und Nr. 27 [8. Juli 1898], S. 409).

²⁰⁴ Zur Werkauswahl dieses Abends siehe *Hofmann, Chronologie*, S. 199; vgl. *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 306 f. mit Anmerkung 1, Brahms' Brief vom 11. März 1881 an Billroth.

²⁰⁵ Der Abend bei Billroth hatte am 31. Oktober 1879 stattgefunden, die Wiener Erstaufführung am 20. November 1879; vgl. S. XXVI f.

²⁰⁶ Joseph Hellmesberger sen. brachte Brahms' *Violinsonate op. 78* dorthin hinaus vermutlich häufiger zur Aufführung. So spielte er sie am 24. April 1880, fünf Monate nach der Wiener Erstaufführung, zusammen mit Julius Epstein bei einem „Brahms-Abend“, den der Bariton Adolf Wallnöfer in Wien veranstaltet hatte (Konserterwähnung in *NZfM*, Bd. 76, Nr. 20 [7. Mai 1880], S. 215).

²⁰⁷ Nachweis und Programm in *Quartett Hellmesberger, Programme*, S. 135.

²⁰⁸ *Neues Wiener Abendblatt (Abend-Ausgabe des „Neuen Wiener Tagblatt“)*, Jg. 23, Nr. 349 (19. Dezember 1889), S. 3. Bei dem Geschenk

an Joseph Hellmesberger sen. handelte es sich möglicherweise um jenen Prachtband der *1. Violinsonate*, den Brahms Anfang Dezember 1879 von Simrock erhalten hatte (siehe oben, S. XXIV mit Anmerkung 108).

²⁰⁹ Brief vom 14. Mai 1881, zitiert nach *Brahms-Groth Briefe*, S. 246, Anmerkung 9. Dem Konzert ging eine Probe bei dem Kieler Chemiker Prof. Albert Ladenburg voraus, an der Groth als mitlesender Zuhörer teilnahm: „desto besser verstand ich bei der Aufführung.“ (ebenda).

²¹⁰ Dennoch sind in der Musikaliensammlung von Klaus und Doris Groth keine persönlichen Druckexemplare der Brahms'schen Violinsonaten, die Groth unzweifelhaft sämtlich besessen hat, überliefert (vgl. Hans Rheinfurth: *Musikaliensammlung Klaus und Doris Groth im Klaus-Groth-Museum in Heide*, Heide in Holstein 1995).

²¹¹ *Brahms-Groth Briefe*, S. 110. Bei dem Weimarer Hofkapellmeister handelte es sich um den Geiger August Koempel, der im Juni 1886 im Haus von Groths Nachbarn William Muchall-Viebrook „einen ganzen Brahmsabend zum besten gab – sehr schön!“ (ebenda, S. 260, Anmerkung 1, Brief Groths vom 26. Juni 1886 an Charlotte Finke). Die erwähnte Marie Soldat, eine Schülerin Joachims, hatte Groth zuvor in Altona mit einem Vortrag der *Violinsonate op. 78* erlebt; als die Geigerin sich für ein Konzert am 30. November 1886 in Kiel einfinden sollte, bedauerte Groth öffentlich in der *Kieler Zeitung* (Morgenausgabe vom 27. November 1886), dass sie Brahms' Sonate nicht auch hier spielen werde (vgl. *Brahms-Groth Briefe*, S. 260, Anmerkung 8).

²¹² Ebenda, S. 110 mit Anmerkung 1 auf S. 260.

²¹³ Vgl. ebenda, S. 268, Anmerkung 1.

tauglichkeit aufgekommen waren, die Wahl der Sonate für Veranstaltungen mit persönlichem Zuschnitt. Das Werk erklang beispielsweise auch am 24. Februar 1882 in Dresden „zu Ehren des Herrn Dr. J. Brahms“. ²¹⁴ 15 Jahre später, am 2. Mai 1897, fand im Kölner Konservatorium eine Trauerfeier für den verstorbenen Komponisten statt, bei der Franz Wüllner eine Gedenkrede hielt. Zu den ergänzenden musikalischen Beiträgen gehörten die *Vier ersten Gesänge op. 121*, das *Klarinettenquintett op. 115* und die *1. Violinsonate op. 78*. ²¹⁵

Abschließend lässt sich festhalten, dass die Werk- und Konzerterwähnungen, welche sich zu Brahms' Lebenszeit für die *Violinsonate op. 78* in privaten wie öffentlichen Äußerungen in großer Zahl nachweisen lassen, ²¹⁶ in der Gesamtschau von einer positiven, nicht selten sogar außergewöhnlich positiven Rezeption zeugen. Zwar finden sich gelegentlich ablehnende Urteile auch noch in den 1890er Jahren, zum Beispiel in einer Kritik der *Neuen Zeitschrift für Musik* mit dem Vorwurf, die Sonate enthalte „zu viel Zerklüftetes, viele r[h]ythmische Veränderungen, harmonische Sonderarten, als daß man nach der Ausführung des Werkes [...] eine nachhaltige Wirkung im Gefühlsleben verspürt hätte.“ ²¹⁷ Solche Bekundungen bleiben jedoch Einzelercheinungen, die in der Vielzahl der Stellungnahmen kaum ins Gewicht fallen. Brahms' *1. Violinsonate* zog sogleich mit Erscheinen der Druckausgabe das unmittelbare Interesse von Kammermusikern auf sich, wobei in sicherlich beträchtlichem Umfang noch die private Rezeption außerhalb der Konzertpodien eine Rolle spielte. ²¹⁸

Violinsonate Nr. 2 A-Dur opus 100

Entstehung

Sieben Jahre nach der Publikation seiner *1. Violinsonate op. 78* widmete sich Brahms 1886 während seines ersten Thuner Sommeraufenthaltes ab 27. Mai ²¹⁹ gleich zwei weiteren kompositorischen Beiträgen zu dieser Gattung. Sein Taschenkalender zeigt für den Monat August des Jahres den eigenhändigen Eintrag „Violinsonaten dmoll, Adur“ ²²⁰ und gibt damit den frühesten bekannten Hinweis auf die *Violinsonaten Nr. 2 A-Dur op. 100* und *Nr. 3 d-Moll op. 108*. Noch zwei weitere Kammermusikwerke, die ebenfalls im Taschenkalender an gleicher Stelle vermerkt sind, zählten zu den Früchten jenes produktiven Sommers: die *2. Cellosonate F-Dur op. 99* und das *3. Klaviertrio c-Moll op. 101*. Von allen vier Kompositionen schickte Brahms am 8. August 1886 von Thun aus den jeweiligen Kopfsatz in autographischer Niederschrift an seinen Freund Theodor Billroth in Wien und bemerkte dazu, es handele sich um „Ein paar ‚erste Kapitel‘ – die ich – so zu meiner Aufmunterung – ins Reine schrieb!“ ²²¹ Aus dem Absendedatum relativ nah am Monatsanfang ist zu vermuten, dass die vier Sätze möglicherweise bis zu diesem Zeitpunkt noch „ins Reine“ geschrieben, im Wesentlichen aber bereits vor August 1886 komponiert worden waren.

In Brahms' Auftrag übergab Billroth die Manuskripte am 19. August 1886 in Wien an den Kopisten William

Kupfer. ²²² Diesem übersandte Brahms – zeitnah und nun auf direktem Weg von Thun aus – die noch ausstehenden Folgesätze zu jedem der neuen Werke mit Ausnahme der *Violinsonate d-Moll*, die im Weiteren zunächst unberücksichtigt blieb und erst im übernächsten Jahr 1888 fertiggestellt wurde. ²²³ Die postalische Übermittlung dieser insgesamt acht Sätze an Kupfer im August 1886 erfolgte vermutlich in zwei Schritten, von denen sich einer konkret nachvollziehen lässt. So ist ein undatiertes Begleitschreiben des Komponisten zu einer Handschriftensendung überliefert, in der unter anderem die entsprechenden Sätze der Cellosonate enthalten waren, nicht aber diejenigen der *2. Violinsonate*. ²²⁴ Da sich Brahms aber am 28. August auf eine (nicht überlieferte) Mitteilung Kupfers hin erfreut zeigte, „die Sachen bald und sämtlich zu haben“, ²²⁵ darf davon ausgegangen werden, dass auch die Violinsonate zu diesem Zeit-

²¹⁴ Bei dem von Franz Wüllner initiierten Konzert wirkte Brahms selbst als Dirigent mit (vgl. *Hofmann, Chronologie*, S. 212 f.). Die Interpreten der Violinsonate waren Franz Ries (Violine) und Hermann Scholtz.

²¹⁵ Vgl. *Briefwechsel* XV, S. (185–)186, Anmerkung 1; Abdruck von Wüllners Gedenkrede (*Zu Johannes Brahms' Gedächtnis. Worte der Erinnerung*) auf S. 186–191.

²¹⁶ Grundlage für die Nachweise öffentlicher Aufführungen ist die systematische Zeitschriften-Auswertung im Rahmen der *JBG*. Für die *Violinsonate op. 78* wurden erfasst: *AMz*, *NZfM* und *Signale*, jeweils die Jahrgänge 1879–1902, außerdem die *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Jahrgänge 1879–1882.

²¹⁷ *NZfM*, Jg. 62, Bd. 91, Nr. 24/25 (12. Juni 1895), S. 286. Das hier rezensierte Konzert fand am 25. Februar 1895 in Magdeburg statt. Nach Auffassung des Berichtstatters habe ein im Anschluss gespieltes Streichquartett D-Dur [vermutlich KV 575] von W. A. Mozart gegenüber Brahms' Sonate „Wie ein Sonnenstrahl“ gewirkt.

²¹⁸ Aufschluss geben diesbezüglich auch die Lizenzangaben auf Grundlage der Simrock-Erstaussage, erschienen sukzessive in den Jahren 1909, 1910 und 1911 für alle drei Violinsonaten. Die Vertriebszahlen sind aus dem *UE, Verlagsbuch* ersichtlich (siehe die näheren Ausführungen für den Vergleichszeitraum 1911 bis 1920 im Kontext der *3. Violinsonate op. 108*, S. LXII mit Anmerkung 524). Zudem belegt die Übernahme der *1. Violinsonate* in die populäre „Simrock Volks-Ausgabe“ (1909) eine größere Verbreitung. Vgl. auch Quellengeschichte und -bewertung, S. 203 mit Anmerkung 113.

²¹⁹ Die Sommermonate verbrachte Brahms ab 1886 in drei aufeinanderfolgenden Jahren in Thun (vgl. die entsprechenden Nachweise bei *Hofmann, Zeittafel*, S. 196, 198–200 und 204–206).

²²⁰ *Taschenkalender 1886* (ohne Paginierung).

²²¹ *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 396.

²²² Bezüglich der Aushändigung der Manuskripte an Kupfer hatte Brahms am 13. August 1886 an Billroth geschrieben: „Möchtest Du ihn durch eine Karte zu Dir bestellen und ihm (entweder alles oder) einstweilen ganz nach Belieben eines oder das andere geben, am liebsten die A-Dur- oder die Cellosonate.“ (ebenda, S. 398). Billroth ließ daraufhin am 18. August Brahms wissen: „Kupfer ist für morgen zitiert; ich werde ihm alles übergeben.“ (ebenda, S. 401).

²²³ Siehe hierzu die Ausführungen zur *3. Violinsonate op. 108*, Entstehung, S. XLVII f.

²²⁴ *A-Wgm*, Briefe Brahms an Kupfer I, vollständig wiedergegeben in *JBG, Violoncello- und Klarinettensonaten*, S. XIX. Explizit erwähnt wird in dem Schreiben nur die Cellosonate, doch lässt sich aus Brahms' Formulierung, er bitte „Alles zu copieren; von der Sonate die Partitur u. die V[iolon]=C[ello]: Stimme extra.“ schließen, dass die Sendung weitere Werke, jedoch keine zweite Sonatenkomposition enthielt. Vgl. auch Quellengeschichte und -bewertung, S. 208.

²²⁵ Unveröffentlichter Brief (*A-Wgm*, Briefe in Abschriften [Typoskript], Brahms an Kupfer 3).

punkt kompositorisch abgeschlossen und zur Gänze in Kupfers Händen war.

Für die Entstehung der 2. *Violinsonate op. 100* im Sommer 1886 ergibt sich somit ein knapp dreimonatiger Zeitraum, der einerseits durch Brahms' Eintreffen in Thun (27. Mai) und andererseits durch die Zusendung des 1. Satzes an Billroth (8. August) sowie der Sätze 2 und 3 an Kupfer (spätestens im letzten Augustdrittel) begrenzt wird.

Zu Brahms' Neuschöpfungen dieser Thuner Wochen gehörte auch das Lied *Wie Melodien zieht es mir op. 105 Nr. 1* auf ein Gedicht von Klaus Groth. Die in der 1888 erschienenen Originalausgabe in A-Dur stehende Vertonung²²⁶ ist insofern im Entstehungskontext der 2. *Violinsonate* bedeutsam, als das Kopfmotiv des Liedes abgewandelt im Seitenthema des 1. Satzes der Sonate aufscheint. Ob bei der Werkgenese die Liedmelodie auf die Sonate einwirkte oder – umgekehrt – aus ihr hervorging, kann nicht sicher entschieden werden; unstrittig ist jedoch der melodisch-harmonische Bezug selbst. Zweifellos war die Rede von *Wie Melodien zieht es mir*, als Brahms in einem Brief vom 16. August 1886 an Theodor Billroth ohne namentliche Nennung „ein Lied von Groth“ ansprach, „das mit der A-Dur-Sonate zusammenhängt“.²²⁷ Dieses Lied ist, ebenso wie das im Mai 1885 gleichfalls auf ein Groth-Gedicht komponierte *Komm bald* („Warum denn warten“) *op. 97 Nr. 5*, in Verbindung mit einer diskret angedeuteten, wenngleich unverkennbaren Schwärmerei für die Altistin Hermine Spies zu sehen, in die Brahms und nicht minder Groth geraten waren.²²⁸ Zu einem Zusammentreffen, das diese Empfindungen offenbar beflügelte, war es anlässlich eines Hamburger Konzertes am 9. April 1886 gekommen, bei dem Hermine Spies und Brahms mitwirkten und Groth im Publikum saß.²²⁹ Als die Sängerin und ihre Schwester Minna im September 1886 Brahms einen spontanen Besuch in Thun abstatteten, wurden *Wie Melodien zieht es mir* und ein zweites neu komponiertes Lied, *Immer leiser wird mein Schlummer op. 105 Nr. 2*, aus dem Manuskript gesungen. Minna Spies schilderte diese Szene später erklärend als Idylle,²³⁰ die Kalbeck wörtlich zitierte und weiter überhöhte:

„Und so oder ähnlich mag es wohl auch Brahms geträumt haben, als er ‚in Erwartung der Ankunft einer geliebten Freundin‘ die Violinsonate in A-dur komponierte, ein Seitenstück zu der F. A. E.-Sonate von 1853.²³¹ Ihre Melodien zogen die Besungene herbei: ‚Komm bald!‘, ‚Wie Melodien zieht es‘ und andere, die niemals zu Worte kamen.“²³²

Kalbeck sah in der 2. *Violinsonate* „eine echte Lieder-sonate“²³³ und dokumentierte – über die erwähnte Verwandtschaft zwischen dem Seitensatzthema des 1. Satzes und *Wie Melodien zieht es mir* hinaus – weitere Motivbezüge, so etwa für das Hauptthema im 1. Satz, dessen Kopfmotiv „für eine Phantasieableitung“ des Liedes *Komm bald* angesehen werden könne.²³⁴ Manche dieser und weiterer Bezüge konnten zudem in jüngeren Untersuchungen mehr oder weniger plausibel aufgezeigt werden.²³⁵ Wie schon die 1. *Violinsonate op. 78*, die „Regenlied-Sonate“,²³⁶ weist jedenfalls auch die 2. *Violinsonate op. 100*, deren gelegentlich verwendeter Bei-

name „Thunersonate“ auf den Dichter Josef Viktor Widmann zurückgeht,²³⁷ eine starke Affinität zum Lied auf. Kalbeck konnte daher hinsichtlich des Ineinander-greifens von Poesie und Musik berechtigt feststellen: „Nirgend tritt der organische, triebkräftige Einfluß, den die Lyrik auf die Kammermusik bei Brahms ausübte, so nachweisbar deutlich hervor wie hier.“²³⁸

Publikation

Von der Existenz einer zweiten Violinsonate aus der Feder von Brahms konnte die musikinteressierte Öffentlichkeit bereits Mitte Oktober 1886 durch eine frühe Aufführungsankündigung im *Musikalischen Wochenblatt* erfahren.²³⁹ Auch Brahms' Hauptverleger Fritz Simrock muss spätestens zu diesem Zeitpunkt von den

²²⁶ Vgl. hierzu die Angaben im *BraWV*, S. 425–428.

²²⁷ *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 398.

²²⁸ Siehe hierzu das Kapitel „*Hermine*“, in: *Russell, Brahms und Groth*, S. 137–160.

²²⁹ Vgl. *Hofmann, Chronologie*, S. 257 f. Groths Anwesenheit bei dem Konzert und seine Begegnungen mit Brahms und Hermine Spies werden durch zwei Briefe des Dichters vom 8. und 10. April 1886 an Charlotte Finke bezeugt (vgl. *Brahms-Groth Briefe*, S. 108).

²³⁰ Siehe *Spies*, S. 145 f. *Hofmann, Chronologie* gibt als wahrscheinliches Datum dieses Besuchs mit Hausmusik den „23.[?] September“ 1886 an (S. 259).

²³¹ Der autographe Widmungstitel der *F. A. E.-Sonate* beginnt mit den (von Kalbeck adaptierten) Worten: *F. A. E. In Erwartung der Ankunft des verehrten und geliebten Freundes Joseph Joachim* (vgl. *F. A. E.-Sonate*, Quellenbestand und -beschreibung, S. 228 [Quelle A]).

²³² *Kalbeck IV/1*, S. (15–)16. Kalbecks Angabe, Brahms habe von dem Besuch der Schwestern Spies, einem „heimlich erhofften und erwarteten“ (S. 15), gewusst, mag zutreffend sein, ist aber nicht weiter zu belegen.

²³³ Ebenda, S. 17. Kalbeck ging so weit, von einem Werk zu sprechen, in dem sich Dichter und Musiker „im Liede zur Huldigung für die Königin ihres Herzens vereinigten: Klaus Groth und Johannes Brahms im Minnedienst bei Hermine Spies.“ (ebenda, S. 19).

²³⁴ Ebenda. Gleichzeitig wies Kalbeck hinsichtlich der Anfangstakte des 1. Satzes auf jene (nur die ersten drei Noten betreffende) melodische Ähnlichkeit zum *Preislied* Walther von Stolzing in Richard Wagners Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* hin (ebenda, S. 17 f.), die auch Hanslick erkannt und schon in seiner Rezension zur Uraufführung (2. Dezember 1886 in Wien) in der *Neuen Freien Presse* angesprochen hatte (vgl. unten, S. XXXIX f.). Bisweilen, etwa im Internet, wird das Werk deshalb auch als „Meistersinger-Sonate“ bezeichnet.

²³⁵ Bei *Russell, Brahms und Groth*, S. 158 f., werden überblicksartig fünf weitere Brahms-Lieder genannt, die in verschiedenen musikwissenschaftlichen Abhandlungen durch melodische, strukturelle oder tonale Bezüge ansatzweise in der 2. *Violinsonate* identifiziert wurden: *Immer leiser wird mein Schlummer op. 105 Nr. 2*, *Auf dem Kirchhofe op. 105 Nr. 4*, *Minnelied op. 71 Nr. 5*, [*Junge Lieder I*:] *Meine Liebe ist grün op. 63 Nr. 5* und *Meine Lieder op. 106 Nr. 4*. Eine stärker analytische Betrachtung speziell des Lieder-Aspektes liegt vor mit *van Rij*, „*Thunersonate*“ (S. 61–76). Zu weitergehenden Analysen des gesamten Werkes oder einzelner Sätze siehe *Körner* (S. 206–324) und *Lester*, *Brahms's Violin Sonatas* (S. 11–24, 124–154, 199–213, 277–299).

²³⁶ Siehe hierzu die Ausführungen zur 1. *Violinsonate op. 78*, Entstehung, S. XIX f.

²³⁷ Widmann wurde durch Brahms' 2. *Violinsonate* zu dem Gedicht *Thunersonate* inspiriert (vgl. S. XLIV mit Anmerkung 341).

²³⁸ *Kalbeck IV/1*, S. 17.

²³⁹ „Johannes Brahms hat eine zweite Sonate für Clavier und Violine geschrieben, die an einem der dieswinterlichen Kammermusikabende des Hellmesberger'schen Quartetts in Wien zur ersten

vier neuen Kammermusikwerken des zurückliegenden Sommers gewusst haben, da er offenbar in einem (nicht erhaltenen) Schreiben an den Komponisten den Wunsch äußerte, die zum Druck begehrten Werke womöglich bei nächster Gelegenheit in Wien zu hören. Brahms antwortete am 18. Oktober 1886 jedoch: „Auf Proben zu den neuen Stücken kann ich Sie, vorläufig wenigstens, nicht einladen. Sie kommen ja nur einzeln und zufällig daran. Daß das dieser Tage und mit der Cello-Sonate passiert, werden Sie wissen.“²⁴⁰ Zugleich machte er Simrock nicht nur hinsichtlich einer Hörprobe wenig Hoffnung, sondern auch den Publikationswunsch betreffend, indem er im selben Brief ausführte:

„Nun aber, nehmen Sie es nicht übel, aber wenn ich von den Sachen mehrere herausgebe, so löse ich endlich mein uraltes Wort bei Peters ein. Und zwar denke ich, ihm die 2 nächsten *opera* [*Op. 99* und *100*] zu geben, damit Sie wieder lustig mit *op. 1* [gemeint ist: *Op. 101*] anfangen können.“²⁴¹

Angesprochen wurden hiermit zwei Vorhaben, die zwischen Verleger und Komponist wegen unterschiedlicher Sichtweisen merkbare Reizthemen waren: erstens ein von Simrock geplantes, von Brahms als unnötig erachtetes Verzeichnis aller bis dato gedruckten Brahms-Werke als Demonstration der schöpferischen und verlegerischen Leistung anlässlich der erreichten Opuszahl 100,²⁴² zweitens Brahms' Absicht, ein seit mehreren Jahren offenes Versprechen einzulösen, dem Verlag C. F. Peters in Leipzig wieder einmal ein Werk zur Veröffentlichung zu überlassen. Gegen dieses Vorhaben, an dem Brahms ernstlich gelegen war,²⁴³ scheint Simrock Ende Oktober 1886 in mehreren Briefen protestiert zu haben; Brahms' jeweilige Antworten zeigen, dass er sich in dieser Angelegenheit über den Verleger ärgerte, aber auch über sich selbst.²⁴⁴ Schließlich aber stellte er am 17. Januar 1887, noch immer hadernd, die Übersendung der Stichvorlagen in Aussicht: „Ich denke Ihnen Ende der Woche die beiden Sonaten und das Trio zu schicken. Bei der Gelegenheit hätte die Affäre Peters so schön aus der Welt geschafft werden können; es ist Ihre Schuld, daß sie leben bleibt und so weiter zottelt!“²⁴⁵ Am 23. Januar ließ Brahms die angekündigten Manuskripte folgen und ersuchte Simrock, die Drucklegung der drei Werke nicht zu forcieren:

„Heute sind die 2 Rollen (3 Stück[e]) abgegangen. Sie haben es doch nicht eilig damit? Ich fände es nämlich nicht hübsch, wenn die Quartett-Vereine die Sachen diesen Winter noch rasch als Novitäten brächten; viel besser, wenn sie nächsten Winter etwas bekannt geworden und in aller Ruhe gebracht werden. Nun, gar so rasch geht's auch wohl nicht!? [...] Also hübsch langsam 99–101.“²⁴⁶

Von den eingesandten Stichvorlagen ist lediglich diejenige zur Partitur des *Klaviertrios op. 101* heute noch erhalten. Es handelt sich dabei um eine von Brahms' Kopisten William Kupfer angefertigte Abschrift,²⁴⁷ die – zusammen mit den zugehörigen separaten Streicherstimmen – schon bei den ersten Proben und Aufführungen verwendet worden war. Zweifelsohne traf die entsprechende Verfahrensweise auch auf die *Cellosonate op. 99*

und die *Violinsonate op. 100* zu;²⁴⁸ für beide Werke bietet sich zudem mit der *1. Violinsonate op. 78* ein konkret verifizierbarer Parallelfall.

Auf den Erhalt der Stichvorlagen hin scheint sich Simrock nach dem gewünschten Honorar erkundigt zu haben, worauf Brahms offenbar Zahlen nannte, die er nachträglich am 31. Januar 1887 in ironischer Weise kommentierte: „Das Honorar dürfen Sie gern bedeutend herabsetzen, es ist Ausverkaufsware. Mich gehts aber nichts an, wie Sie sich ruinieren.“²⁴⁹ Die *2. Violinsonate* wurde mit 1000 Talern vergütet, einem Honorar, das acht Jahre zuvor in gleicher Höhe auch für die *1. Violinsonate op. 78* gezahlt worden war.²⁵⁰

Anders als von Brahms gewünscht, veranlasste Simrock die Herstellung der drei Neuausgaben nicht „in aller Ruhe“, sondern umgehend, sodass die Leipziger

öffentlichen Vorführung gelangen wird.“ (*Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 17, Nr. 42 [14. Oktober 1886], S. 517).

²⁴⁰ *Briefwechsel XI*, S. 129. Proben der im Brief erwähnten Cellosonate, aber auch der Violinsonate und des Klaviertrios fanden schon kurz darauf an nicht eindeutig bestimmbar Tagen um den 20. Oktober 1886 herum bei Richard und Maria Fellingner in Wien statt (siehe unten, S. XXXVIII mit Anmerkung 271).

²⁴¹ *Briefwechsel XI*, S. 129 f.

²⁴² Die von Brahms am 23. Januar 1887 als „Ihre Marotte“ (ebenda, S. 140) und am 29. März als „katalogische Dummheiten“ (ebenda, S. 147) kommentierte Publikation erschien im Mai 1887 unter dem Titel *Thematisches Verzeichniss der bisher im Druck erschienenen Werke von Johannes Brahms. Nebst systematischem Verzeichniss und Registern*. Das letzte der darin beschriebenen Werke mit Opuszahl ist das *3. Klaviertrio op. 101*. Vgl. Brahms' Bemerkung in einem Brief vom Mai 1887 an Clara Schumann: „Simrock hat einen Katalog meiner Sachen herausgegeben. Wenn ich ihn Dir zugehen lasse, so brauche ich wohl kaum zu sagen, daß ich ihn nicht veranlaßt habe; so lange wie möglich habe ich widersprochen, verbieten aber konnte ich nicht.“ (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 315).

²⁴³ Seit der *Nänie op. 82* (1881) hatte es bei C. F. Peters keine Originalausgabe eines Brahms'schen Werkes mehr gegeben, obwohl Verlagsleiter Max Abraham mehrfach darum geworben hatte. Wie sehr Brahms bestrebt war, Abrahams Bitte nachzukommen, zeigt sein Brief vom 15. Oktober 1886 an Edmund Astor (Verlag J. Rieter-Biedermann): „Wenn ich für ein armes Opus von Simrock freikomme, muß ich durchaus bei Peters ein uraltes Wort einlösen, das mir schwer auf dem Gewissen liegt.“ (*Briefwechsel XIV*, S. 368). Siehe auch Anmerkung 245.

²⁴⁴ „Zehnmal habe ich mich von Ihnen herumkriegen lassen und – hernach kommen immer dieselben Schmerzen.“ (*Briefwechsel XI*, S. 132, Brief vom 1. November 1886; vgl. auch Brahms' vorangehende Schreiben vom 23. und 30. Oktober 1886, ebenda, S. 130 f.).

²⁴⁵ Ebenda, S. 140. Am 13. Dezember 1886 war Brahms nochmals auf die Angelegenheit zu sprechen gekommen und hatte Simrock gegenüber betont: „Ich schäme mich, so liederlich mit meinem Wort umzugehen, Dr. Abraham gegenüber.“ (ebenda, S. 135). Erst 1891 ergab sich mit den *Vokalquartetten op. 112* und den *Kanons op. 113* die Gelegenheit, „die Pille Peters“ zu verschlucken (*Briefwechsel XII*, S. 47, Brief an Simrock vom 10. August 1891; vgl. *JBG, Chöre und Vokalquartette mit Begleitung II*, S. XLVI f.).

²⁴⁶ *Briefwechsel XI*, S. 140.

²⁴⁷ Vgl. *BraWV*, S. 411 (Abschrift a).

²⁴⁸ Vgl. *JBG, Violoncello- und Klarinettensonaten*, S. XXII f.

²⁴⁹ *Briefwechsel XI*, S. 141.

²⁵⁰ Vgl. *BraWV*, S. 408, und *Simrock-Brahms Briefe*, S. 251. Das hier für die *2. Violinsonate* jeweils angegebene Honorar (1000 Taler bzw. 3000 Mark) ist nicht anzuzweifeln, ein konkreter Beleg ist jedoch, soweit ersichtlich, nicht greifbar.

Notenstecherei Röder ebenso unverzüglich wohl noch in der letzten Januarwoche 1887 ihre Arbeit aufnahm.²⁵¹ Die wenigen greifbaren Anhaltspunkte zum weiteren Fortgang lassen darauf schließen, dass unter Beteiligung mehrerer Stecher ganz oder teilweise parallel an den Projekten gearbeitet wurde, wodurch schon im Verlauf des Februar zu allen Werken Korrekturabzüge geliefert werden konnten, die zunächst von Simrocks Lektor Robert Keller und anschließend vom Komponisten selbst gelesen wurden.²⁵² Wie aus zwei Mitteilungen vom 1. März an Keller und vom 7. März an Simrock deutlich wird, war Brahms innerhalb dieser knapp einwöchigen Zeitspanne mit der Revision des zuvor von Keller korrekturgelesenen Abzugs des *Klaviertrios op. 101* befasst.²⁵³ Wie das erwähnte Schreiben an Simrock ferner erkennen lässt, müssen die entsprechenden Arbeitsschritte für die *Cellosonate op. 99* zu diesem Zeitpunkt bereits abgeschlossen gewesen sein, da der Notentext inhaltlich so weit druckfertig war, dass sich hiervon ein Vorabzug anfertigen ließ.²⁵⁴ Die *Violinsonate op. 100* wird im brieflichen Kontext nicht erwähnt, doch ist mit hoher Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass die Korrekturgänge für diese Ausgabe zeitlich zwischen Cellosonate und Klaviertrio erfolgten, vermutlich also gegen Ende Februar 1887.²⁵⁵ Dass mit der Rücksendung des Korrekturabzugs zum Klaviertrio am 7. März die Vorbereitungen zur Drucklegung von Brahms' Seite endeten, ist auch aus seinen Folgebriefen an Simrock zu schließen, in denen von den drei Kompositionen vorerst keine Rede mehr war. Vielmehr wandte sich Brahms weiter dem ungeliebten Katalog-Projekt zu, das seit Wochen für wiederholte Diskussionen mit Simrock sorgte.²⁵⁶

Zur eigentlichen Publikation der Kammermusikwerke *Op. 99–101* kam es erst in der zweiten Aprilhälfte 1887, genauer wohl im letzten Monatsdrittel, da die *Signale für die musikalische Welt* die „soeben“ erfolgte Veröffentlichung von 2. *Cellosonate*, 2. *Violinsonate* und 3. *Klaviertrio* im letzten ihrer fünf April-Hefte anzeigten.²⁵⁷ Brahms war folglich noch nicht im Besitz der entsprechenden Druckexemplare, als er sich am 17. April, wenige Tage vor Antritt einer mit Simrock und Theodor Kirchner geplanten Italienreise,²⁵⁸ mit Versandwünschen an den Verleger wandte: „Wenn die neuen Sachen erscheinen, sorgen Sie ja noch dafür, daß Frau Schumann und Ed.[uard] Marxsen sogleich ein Exemplar bekommen! Falls Sie hierher an Hanslick und Kalbeck schicken, so müssen Sie auch eines an [Gustav] Dömpke daran wenden.“²⁵⁹ Am 22. April erbat Brahms einige weitere Freixemplare: „Ehe Sie abreisen, möchten Sie dafür sorgen, daß Exemplare der neuen Sachen an [Julius Otto] Grimm in Münster, [Adolf] Schubring in Dessau und Herzogenbergs kommen? Bitte recht sehr; hierher würde ich namentlich für [Robert] Fuchs bitten! Überhaupt werden sich die Sachen ganz leicht und nett – verschenken.“²⁶⁰ Ob Brahms selbst inzwischen die Neuerscheinungen empfangen hatte, ist aus dem Wortlaut nicht zu schließen. Es ist jedoch anzunehmen, dass dies noch vor der Abreise nach Italien am 26. April 1887 der Fall war.²⁶¹

Dem Erstdruck der 2. *Violinsonate* folgten während der verbleibenden zehn Lebensjahre von Brahms vermutlich mehr als die zwei sicher belegten Nachauflagen.²⁶² Ein halbes Jahr nach der Originalausgabe lag im Oktober 1887 auch das von Robert Keller angefertigte Arrangement für Klavier zu vier Händen im Druck vor.²⁶³ Anfang 1896 veröffentlichte Simrock überdies eine von August Reinhard stammende Bearbeitung des Kopfsatzes der Sonate für die Besetzung Harmonium und Klavier.²⁶⁴

Erste Aufführungen und frühe Rezeption

Wie schon im Fall der 1. *Violinsonate op. 78*, so war Theodor Billroth auch bei der 2. *Violinsonate op. 100* der Erste, dem Einblicke in das neue Werk vergönnt wa-

²⁵¹ Auf der ersten Notenseite der Stichvorlage zur Partitur des *Klaviertrios op. 101* wird die rasche Ausführung durch den Stichvermerk „Sofort“ angewiesen. Brahms' 2. *Violinsonate op. 100* wurde in der Stecherei Röder offenbar unter der Auftragsnummer 55894 geführt, die allerdings nur indirekt aus den beiden umgebenden, belegbaren Nummern 55893 (*Op. 99*) und 55895 (*Op. 101*) zu erschließen ist (vgl. *JBG, Violoncello- und Klarinettensonaten*, S. XXII f.).

²⁵² Vgl. ebenda, S. XXIII.

²⁵³ Brahms' Schreiben vom 1. März 1887 an Keller benennt konkrete Stellen aus dem Klaviertrio (*Brahms-Keller Correspondence*, S. 101). Am 7. März kündigte Brahms die Rücksendung dieser Korrektur an Simrock an: „Das Trio denke ich heute zu retournieren.“ (*Briefwechsel XI*, S. 145).

²⁵⁴ Vgl. ebenda und *JBG, Violoncello- und Klarinettensonaten*, S. XXIII.

²⁵⁵ Das vermutete chronologische ‚Abarbeiten‘ lief damit konform mit den fortlaufenden Opuszahlen (*Op. 99–101*), mit den vergebenen Plattennummern (8750–8752) und mit den Röder-Auftragsnummern (55893–55895).

²⁵⁶ Am 16. März 1887 erklärte Brahms gegenüber Simrock: „Der Katalog fängt an, mir immer fürchterlicher zu werden!“ (*Briefwechsel XI*, S. 145).

²⁵⁷ *Signale*, Jg. 45, Nr. 34 (April 1887), S. 544.

²⁵⁸ Ursprünglich hatte Brahms eine Reise mit Billroth und Hanslick geplant, diese aber kurzfristig abgesagt (vgl. Brief vom 29. März 1887 an Simrock, *Briefwechsel XI*, S. 145 f.). Stattdessen reiste er am 26. April 1887 von Wien zunächst nach Innsbruck und von dort aus – gemeinsam mit Simrock und Kirchner – weiter nach Italien (siehe Brahms' Briefe im Zeitraum vom 6.–17. April 1887, ebenda, S. 148–154). Das Datum der Abreise aus Wien wird in Brahms' Mitteilung vom April 1887 an Heinrich von Herzogenberg genannt (*Briefwechsel II*, S. [154–]155; bei *Hofmann, Zeittafel*, S. 198, abweichend: 25. April).

²⁵⁹ *Briefwechsel XI*, S. 153. Dass die neuen Ausgaben zu diesem Zeitpunkt noch nicht erschienen waren, geht auch aus Rudolf von der Leyens Brief vom 18. April 1887 an Brahms hervor, in dem es heißt: „Wir brennen darauf Ihre neuen Kammermusikstücke kennen zu lernen, Simrock antwortet uns gar nicht, also sind sie wohl noch nicht erschienen.“ (*von der Leyen*, S. [78–]79).

²⁶⁰ *Briefwechsel XI*, S. 153.

²⁶¹ Vgl. Anmerkung 258.

²⁶² Siehe Quellenbestand und -beschreibung, S. 203 f. mit Anmerkung 115, und Quellengeschichte und -bewertung, S. 210.

²⁶³ Verlagsanzeige in den *Signalen*, Jg. 45, Nr. 57 (Oktober 1887), S. 912; vgl. *BraWV*, S. 409. Vierhändige Bearbeitungen fertigte Keller auch von der Cellosonate und vom Klaviertrio an. Alle drei Arrangements wurden mit Brahms' Anfrage vom 23. August 1887 an Simrock angesprochen: „Sind meine letzten *opera* schon 4händig da?“ (*Briefwechsel XI*, S. 158).

²⁶⁴ Einzelausgabe (Titel: *Allegro amabile*) mit Plattennummer 10491, als Neuerscheinung angezeigt in den *Signalen*, Jg. 54, Nr. 15 (21. Februar 1896), S. 240; vgl. *BraWV*, S. 409.

ren, nachdem Brahms ihm am 8. August 1886 den betreffenden Kopfsatz sowie drei weitere „erste Kapitel“ zugeschickt hatte.²⁶⁵ Vom Inhalt der empfangenen Notenrolle zeigte sich Billroth überaus eingenommen und brachte in seinem Brief vom 18. August 1886 an Brahms zum Ausdruck, welch „große, herzliche, so recht innerlich erwärmende Freude mir Deine Manuskripte gemacht haben, und zwar alle“, sodass er eingestehen musste: „Soll ich Dir heute etwas über die Schönheit der verschiedenen Edelweißblumen sagen, die Du von den Felsen des Thuner Sees gepflückt, so weiß ich nicht, wo anfangen“. ²⁶⁶ Dennoch äußerte Billroth sich der Reihe nach zu allen vorliegenden Kompositionen, so auch zum *Allegro amabile*, dem Kopfsatz der 2. *Violinsonate*:

„„Amabile“ ist so das richtigste Wort. Man schwelgt in den schön hinfließenden Linien der Melodien; eine wonnige, so rein musikalische Behaglichkeit, ähnlich wie in der Regensliedsonate, durchströmt die Spieler wie die Hörer. Mir scheint, es ist ein Phantasiestück für sich, und ich kann mir kaum andere Sätze dazu denken; doch muß Du's besser wissen.“

Schließlich resümierte Billroth mit Bezug wohl auf alle vier Kammermusikwerke: „Ich bin nun sehr gespannt auf die anderen Sätze.“²⁶⁷ Tatsächlich sollte es zwei Monate später – von Brahms' Kopisten William Kupfer abgesehen – wiederum Billroth sein, der zumindest die *Cellosonate op. 99* und die *Violinsonate op. 100* in ihrer nun mehrsätzigen Gestalt als Erster zu Gesicht bekam. Mitte Oktober 1886 war er für wenige Tage im Besitz der Abschriften beider Sonaten, was ihn offenbar dazu bewog, Brahms vorzuschlagen, die Werke in privatem Kreis in seinem Haus aufzuführen. Dieser Plan kreuzte sich jedoch mit einer ähnlichen Einladung Richard Fellingings (sen.), der für den 20. Oktober zu einer Probe der Cellosonate in seine Wohnung bat, zumal der hierbei mitwirkende Berliner Cellist Robert Hausmann bei ihm logierte.²⁶⁸ Da außer Hausmann kurzerhand auch die Geigerin Marie Soldat aus ihrer Grazer Sommerfrische anreiste,²⁶⁹ war zusammen mit Brahms die erforderliche Besetzung gleich für beide neuen Sonaten und für das *Klaviertrio op. 101* gegeben.

Es folgte, wie Richard Felling (jun.) in seinen Erinnerungen festhielt, „eine unvergeßliche Woche“.²⁷⁰ Seinen Angaben zufolge probte Brahms am 20. Oktober mit Marie Soldat die Violinsonate, am 21. Oktober zunächst mit Hausmann die Cellosonate und danach mit beiden Streichern zusammen zwei Sätze des Klaviertrios. Am Abend bildete dann die Zusammenfassung dieser Novitäten in einem Hauskonzert den Höhepunkt.²⁷¹ Bei der Privataufführung in der Wohnung Felling, die somit mehr als die ursprünglich geplante Cellosonate bot, waren – neben den Gastgebern selbst – nur wenige Personen anwesend, darunter Billroth und Hanslick.²⁷² Im Hinblick auf den Musikabend hatte Billroth am 18. Oktober die noch in seinen Händen befindlichen Manuskripte von Cellosonate und Violinsonate an Brahms zurückgesandt, „damit Du vor Mittwoch auch Hanslick noch einen Einblick in die reizenden Kunstwerke gönnst“.²⁷³ Ihm selbst, Billroth, waren die beiden Sonaten nach der kurzen Phase des Kennenlernens immerhin

schon so weit vertraut, „sie als liebe gute Bekannte Mittwoch abend herzlich zu begrüßen, als echte Kinder meines lieben Freundes.“²⁷⁴ Im selben Brief an Brahms äußerte sich Billroth insbesondere über die Violinsonate: „ein herziges Kind, so lieb und reizend! Zum Abbusseln!“²⁷⁵ Bei der weiteren Betrachtung schloss er die Cellosonate wieder mit ein:

„Abgesehen von allem anderen finde ich, daß Du durch die knappe Form dieser Stücke, durch ihre einfache Klarheit und die Durchsichtigkeit ihrer Form vielleicht eine große Tat getan hast, indem Du darin zeigst, daß man sehr tiefe, schöne, warme und ernste Empfindungen auch in kleinerem Rahmen zeigen kann; die breite musikalische Geschwätzigkeit in der Kammermusik unserer mittleren Talente wird dadurch beschämt und der Unterschied zwischen Sonate und Symphonie praktisch erläutert.“²⁷⁶

²⁶⁵ Gemeint waren die vier Kopfsätze der späteren Kammermusikwerke *Op. 99–101* und *Op. 108*. Siehe Entstehung, S. XXXIV.

²⁶⁶ *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 399. Den vier kammermusikalischen Sätzen hatte Brahms am 16. August 1886 noch drei Vokalwerke im Manuskript folgen lassen: die beiden Groth-Lieder *Komm bald op. 97 Nr. 5* und *Immer leiser wird mein Schlummer op. 105 Nr. 2* sowie den Chorsatz *Im Herbst op. 104 Nr. 5* (vgl. ebenda, S. 398).

²⁶⁷ Ebenda, S. 400.

²⁶⁸ Billroths Vorhaben geht indirekt aus einer Mitteilung von Brahms hervor, in der er gegenüber Billroth auf „Deinen freundlichen Plan“ zurückkam, dem allerdings die gewünschte Probe bei Richard Felling entgegenstehe (vgl. ebenda, S. 405, Nr. 233, ohne Datum).

²⁶⁹ Vgl. *Felling, Klänge 1997*, S. 52.

²⁷⁰ Ebenda.

²⁷¹ Vgl. ebenda, S. 52–54. Die von Richard Felling durch ihre jeweiligen Wochentage gegebenen Daten 20./21. Oktober 1886 sind insofern ungewiss, als seine Mutter Maria Felling die Begebenheiten zeitnah am 24. Oktober recht plastisch in einem Brief an Bertha von Gasteiger schilderte, dabei aber abweichend (ebenfalls mittels der Wochentage) den 19./20. Oktober benannte (vgl. *Fuchs, Felling, S. 214* [–215] mit Anmerkung 58). Allerdings widersprechen Maria Felling's Angaben hinsichtlich des zweiten Tages einer Nachricht von Brahms vom 17. Oktober an Hanslick, dass der Musikabend „auf den Donnerstag [21. Oktober] verlegt“ wurde (*Brahms-Hanslick Briefwechsel*, S. 313); im vorausgehenden Brief vom 16. Oktober hatte Brahms noch von „Mittwoch Abend“ gesprochen (ebenda, S. [312–]313). Ob die Verschiebung kurzfristig zurückgenommen wurde oder eine Verwechslung vorliegt, lässt sich nicht sicher entscheiden. *Hofmann, Chronologie* (S. 260) entspricht den Angaben bei *Felling, Klänge 1997* (S. 52).

²⁷² Weitere Zuhörer waren Gustav Dömpke, die Pianistin Marie Baumayer, Anna Franz und das Ehepaar Johann und Josefine Oser (vgl. die angeführten Namen im Brief Maria Felling's vom 24. Oktober 1886 an Bertha von Gasteiger, *Fuchs, Felling, S. 214*; *Felling, Klänge 1997*, S. 52–54). Generell galten für diesen Abend wohl die beiden von Brahms' benannten Prämissen: „Gesellschaft ist nicht“ und „möglichst wenig Zuhörer“ (*Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 405 f., Briefe Nr. 233 und 234).

²⁷³ Ebenda, S. 407. Der im Zitat erwähnte „Mittwoch“ [20. Oktober 1886] bezog sich noch auf den ursprünglichen Termin vor dessen möglicher Verlegung auf den Folgetag (vgl. Anmerkung 271).

²⁷⁴ *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 407, Brief vom 18. Oktober 1886.

²⁷⁵ Ebenda, S. 408. Seiner Bemerkung gegenüber Brahms, das Werk sei zum „Abbusseln“, fügte Billroth hinzu: „Helmberger wird das mit Wonne besorgen. Ich hoffe, Du zitierst ihn auch am Mittwoch abend, damit wir beides hören.“ Den Violinpart sollte tatsächlich jedoch Marie Soldat übernehmen, was Billroth zu diesem Zeitpunkt noch nicht wusste.

²⁷⁶ Ebenda.

Billroths schwärmerisches Urteil, das auf dem Durchspiel beider Sonaten am Klavier beruht hatte, scheint beim abschließenden Vortrag der Werke im Kreis der Brahmsfreunde allgemein geteilt worden zu sein, denn Richard Fellingner bezeugte: „Brahms war herrlich aufgelegt und alles in Begeisterung.“²⁷⁷ Maria Fellingner äußerte sich am 24. Oktober 1886 gegenüber Bertha von Gasteiger zunächst über die geprobte Violinsonate: „sie ist herrlich und Mietzl [Marie Soldat] hat wundervoll gespielt!“ Im gleichen Brief kam auch das Hauskonzert zur Sprache, bei dem Maria Fellingner feststellen konnte: „Die Cellosone ist noch mächtiger und packender als die Violinsonate, letztere lyrischer!“²⁷⁸ Probe und Vortrag der Violinsonate durch Marie Soldat im Oktober 1886 dürften die frühesten klanglichen Realisierungen des Werkes überhaupt gewesen sein.²⁷⁹

Nur wenige Tage später, am 26. Oktober 1886, kam es in Wien zu einer halböffentlichen Aufführung von zwei Sätzen der Violinsonate im Rahmen des Jährlichen Vereinsabends des Wiener Tonkünstlervereins. Auf die Tatsache, dass Brahms als Mitglied und eigentlicher Mittelpunkt des Vereins²⁸⁰ gleichsam seine ‚eigene‘ Institution mit reichen musikalischen Gaben beschenkte, schien die *Neue Freie Presse* in ihrem Bericht anzuspitzen:

„Lucull speist bei Lucull.“ Brahms setzte sich an den Flügel und spielte mit Hellmesberger sen., der die Violine vertrat, zwei Sätze aus einer neuen Sonate seiner Composition, die mit Begeisterung aufgenommen wurden. Der Enthusiasmus galt dem bedeutenden und glänzenden Werke, an dem man sich hier, bevor es in die große Öffentlichkeit gelangt, erfreuen konnte. Er erhob sich aber auch für die liebenswürdige Bereitwilligkeit des berühmten Componisten.“²⁸¹

Welche beiden der drei Sonatensätze zu Gehör gebracht wurden, wird nicht gesagt. Dass der Finalsatz darunter gewesen sein dürfte, lässt sich aus einer kurzen Tagebuchnotiz Richard Heubergers vom Aufführungstag vermuten: „Im Tonkünstlerverein spielte Brahms mit Hellmesberger seine erste [sic!] Violinsonate. Mir gefällt das Stück überaus und zwar nicht nur der letzte Satz. Das Ganze ist wundervolle, erklärte Musik. – Brahms spielte auch sehr schön und war in glücklicher Stimmung.“²⁸²

Rund einen Monat später, am 23. November 1886, veranstaltete Billroth ein Hauskonzert in seiner Wohnung und holte damit in gewisser Weise jenes Vorhaben von Mitte Oktober nach, an dessen Stelle am 20. oder 21. Oktober der Musikabend bei Richard und Maria Fellingner getreten war. Von Brahms’ neuen Kammermusikwerken erklang an diesem 23. November nur die Cellosone, was sich durch die erneute Anwesenheit Hausmanns in Wien erklärte, der das Werk hier am folgenden Tag zusammen mit dem Komponisten im Kleinen Musikvereinsaal erstmals öffentlich spielte.²⁸³ Nur eine Woche später folgte an gleichem Ort die Uraufführung der 2. *Violinsonate op. 100*. Nach einer Probe am Vortrag traten Joseph Hellmesberger sen. und Brahms mit der Novität am 2. Dezember 1886 beim 1. Quartettabend des Hellmesberger-Quartetts vor das Publikum.²⁸⁴ „Meister Hellmesberger“, so war in den *Signa-*

len über den offenbar hingebungsvoll spielenden Violinisten zu lesen, „sang sich tief in’s Herz jedes Zuhörers und wohl auch in das des Componisten.“²⁸⁵ Sämtlichen Proben und Darbietungen im Spätherbst 1886 wohnte auf Brahms’ Einladung die Altistin Hermine Spies – mit ihrer Schwester Minna – als Zuhörerin bei. Klaus Groth berichtete sie später: „In Wien hörten wir dann die neue Cellosone, ein herrliches, düsteres Stück, und eine Violinsonate, die an Anmut und Grazie ihresgleichen sucht.“²⁸⁶

Dass die Würdigung der 2. *Violinsonate* hier wie in mehreren Presseberichten durch Vergleiche zur gerade erst präsentierten 2. *Cellosone* mitgeprägt wurde, lag auf der Hand. Zu Letzterer hätten die drei Sätze der Violinsonate, wie der Rezensent der *Signale* feststellte, „in ihrer einheitlichen, milden Stimmung einen interessanten Gegensatz“ gebildet.²⁸⁷ Und Eduard Hanslick formulierte bildhaft in der *Neuen Freien Presse*, nach der Cellosone sei dem Hörer der Violinsonate „ungefähr zu Muthe, als sei nach prächtig sich entladendem Gewitter die köstliche Stille eines würzigen Sommerabends eingezogen.“ Im Detail führte Hanslick zur Violinsonate weiter aus:

„Eine himmlische Zufriedenheit durchströmt den ersten Satz mit seinem schlichten, leise an das Preislied in den

²⁷⁷ Fellingner, *Klänge* 1997, S. 54.

²⁷⁸ Zitiert nach Fuchs, Fellingner, S. 214.

²⁷⁹ Hierzu passt auch die Aussage Maria Fellingners im erwähnten Brief vom 24. Oktober 1886 an Bertha von Gasteiger: „Ueberhaupt war es eine solche Freude, dass Mietzl nun die Sonate zuerst und mit Brahms und gleich vor Hanslick gespielt hat!“ (ebenda, S. 215).

²⁸⁰ Brahms wurde am 14. Dezember 1886 zum Ehrenpräsidenten des Wiener Tonkünstlervereins gewählt (vgl. Hofmann, *Zeittafel*, S. 198, und Heuberger, S. 137).

²⁸¹ *Neue Freie Presse*, Morgenblatt, Nr. 7967 (30. Oktober 1886), S. 6 f.; gleichlautend in *AMz*, Jg. 13, Nr. 45 (5. November 1886), S. 470. Den Musikbeitrag betreffend wusste Maria Fellingner bereits am 24. Oktober Bertha von Gasteiger zu berichten, dass Brahms die Sonate am 26. Oktober „mit dem alten Hellmesberger“ im Tonkünstlerverein spielen werde, „er [Brahms] tut es aber nicht gern“ (zitiert nach Fuchs, Fellingner, S. 215).

²⁸² Heuberger, S. 155 f. Die unzutreffende Angabe „erste [recte: 2.] Violinsonate“ in Heubergers Tagebucheintrag zum 26. Oktober 1886 wurde am Originalmanuskript (Kopie in *D-KIjbg*) verifiziert.

²⁸³ Zu beiden Veranstaltungen vgl. Hofmann, *Chronologie*, S. 261 f.

²⁸⁴ Zu Probe und Konzert vgl. ebenda, S. 262. Die gemeinsame Uraufführung war zwischen den Interpreten offenbar recht frühzeitig vereinbart worden, da die *AMz* schon bald nach Ende des Thuner Sommeraufenthaltes mehrere neue Kompositionen von Brahms in Aussicht stellte: „Unter den Werken, welche bereits die letzte Feile erhielten, befindet sich eine Violin-Sonate, die unter des Componisten persönlicher Mitwirkung im Hellmesberger-Quartett zur ersten Aufführung gelangt [...]“ (*AMz*, Jg. 13, Nr. 43 [22. Oktober 1886], S. 447).

²⁸⁵ *Signale*, Jg. 45, Nr. 2 (Januar 1887), S. (20–)21.

²⁸⁶ Zitiert nach *Brahms-Groth Briefe*, S. 32 (Brief vom 29. Dezember 1886). An gleicher Stelle führte Hermine Spies weiter aus: „Sie können sich denken, lieber Herr Groth, in welchen musikalischen Seligkeiten wir schwammen; – bei allen Proben waren wir zugegen, zu jeder Zusammenkunft mit musikalischen Menschen holte Brahms uns ab, und fast täglich sang ich mit seiner Begleitung seine herrlichsten Lieder. Es waren unvergeßliche Tage.“

²⁸⁷ *Signale*, Jg. 45, Nr. 2 (Januar 1887), S. (20–)21.

„Meistersingern“ anklingenden Thema. Der folgende Satz ist eigentlich Andante und Scherzo zugleich. Ein langsamer Gesang in *D-dur* [recte: F-Dur] scheint sich wohligh zu dehnen und zu strecken, da unterbricht ihn ein scherzendes Vivace in *H-moll* [recte: d-Moll]; das Andante tritt wieder in den Vordergrund, aber nur mit einem Bruchstück, worauf ein kleinstes Bruchstückchen des Scherzos, das gleichsam das letzte Wort haben will, den Satz lakonisch abschließt. Wie dieser zweite Satz harmonisch aus der Stimmung des ersten quillt, sie nur weiter ausführt, so auch das Finale, in dessen Bezeichnung *Andante grazioso quasi Allegretto*²⁸⁸ schon sein Charakter angedeutet liegt. Das Ganze ist ein fast ununterbrochenes Singen der Violine. Ich wüßte keine zweite Sonate, die in solchem Maße auf das scharfe Contrastiren der einzelnen Sätze verzichtete. Die drei Sätze bilden einen reinen Dreiklang einheitlich wohlthuender Stimmungen; ein friedliches Selbstgenießen und heiteres Ausruhen des Gemüths.²⁸⁹

Die hier als Vorzug betonte starke Homogenität der kompositorischen Anlage wollte sich als Empfindung jedoch keineswegs bei allen Kritikern einstellen. So schlug der Verfasser einer späteren Saison-Rückschau in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, in der dasselbe Konzert vom 2. Dezember 1886 mit der Uraufführung der 2. *Violinsonate* zur Sprache kam, ganz andere Töne an:

„Der Eingangssatz des [...] Werkes (Adur) hat sich mir nach bloß einmaligem Vernehmen lediglich als Mosaikarbeit, um nicht zu sagen: als ein wirres Phrasengewebe herausgestellt. Im zweiten Satze (Andante, Fdur) erschloß sich meinem Gehörsinne ein unvermittelter Kampf zwischen elegisch-träumerischem und humoreskem Seelenleben. Der Schlußsatz (Adur) blieb mir in seinem Aufbau und Stimmungswesen ein siebenfach versiegeltes Buch. Hochpathos kämpft da aussichts- und erfolglos mit gründlichstem leeren Tonspielen. Ueberhaupt rief mir das ganze Opus den Eindruck des Haschens und Suchens nach Gedanken und Formen, ohne sie finden zu können, wach.“²⁹⁰

Soweit es sich aus den gesichteten Konzerterwähnungen ergibt, war die so unterschiedlich besprochene erste öffentliche Aufführung der 2. *Violinsonate* am 2. Dezember zugleich die letzte, die vor Erscheinen der Druckausgabe Ende April 1887 stattfand. Unterdessen war in Brahms' Freundes- und Bekanntenkreis außerhalb Wiens das Interesse an den Arbeiten des Thuner Sommers geweckt oder angewachsen. Schon Ende Oktober 1886 scheint Julius Spengel sich um eine Aufführung der Violinsonate in Hamburg bemüht zu haben;²⁹¹ Brahms' Krefelder Freunde hofften darauf, „etwas Neues“ des Komponisten zu Gesicht zu bekommen,²⁹² und auch Klaus Groth bekundete im November eine diskrete Neugier.²⁹³ Dem Ehepaar von Herzogenberg in Berlin hatte der Komponist Ende November 1886 zunächst nur die Cellosonate zukommen lassen, was Elisabeth von Herzogenberg am 2. Dezember zu regelrechten Vorhaltungen gegenüber Brahms bewog:

„Nun, und die Violin-Sonate? Warum kommt die nur nicht! Haben Sie denn nur gar so viele Menschen in Wien, die Sie [recte: sie] noch nicht gehört haben, daß Sie das Stück nicht 'mal ein paar Tage entbehren können? Und möchten Sie denn nicht selber das Stück bald in den Händen Joachim's wissen? Und können Sie nicht denken, wie er sich in der Stille danach sehnt (von mir rede ich nicht, obwohl

ich's, was den Heißhunger danach angeht, mit jedem aufnehmen will), aber Joachim, wie können Sie ihm nur so lange ein Stück vorenthalten, auf das er doch das erste Recht hat, nicht? Das ist ein bißchen grausam, und Sie sollten rasch ein großes Kouvert nehmen und Joachim das Stück schicken.“²⁹⁴

Erst am 22. Dezember 1886 signalisierte Brahms, der sich über mehrere Tage in Budapest aufhielt,²⁹⁵ die Violinsonate „allernächstens“ schicken zu wollen. Seine Ankündigung, der Partitur „nur höchst ungern“ auch die Violinstimme beizulegen, war wohl – gerade gegenüber Elisabeth von Herzogenberg – ebensowenig ernst gemeint wie die Begründung: „So ein erstes Zusammenspiel aus dem Manuskript ist meistens sehr unbehaglich.“²⁹⁶ Zurück in Wien, brachte er schließlich am 30. Dezember das in Aussicht Gestellte (zusammen mit der Partitur des *Klaviertrios op. 101*) auf den Weg – in der Hoffnung, „daß Ihnen die Festtage einige ruhige Stunden gönnen – also Sie mir einige freundliche Worte und Skrupel.“²⁹⁷ Schon am nächsten Tag antwortete Elisabeth von Herzogenberg:

²⁸⁸ Im Druck: *Allegretto grazioso (quasi Andante)*. Siehe Editionsbericht, 3. Satz, S. 270, Bemerkung zu T. 1.

²⁸⁹ *Neue Freie Presse*, Morgenblatt, Nr. 8003 (7. Dezember 1886), S. 1–3, hier S. 2. Die Ausführungen zu beiden Sonaten wurden, geringfügig überarbeitet, wiederabgedruckt in *Hanslick, Brahms' neueste Instrumental-Compositionen*, S. 149–156, hier S. 150.

²⁹⁰ *NZfM*, Jg. 54 (Bd. 83/I), Nr. 25 (23. Juni 1887), S. 278.

²⁹¹ Dies ist aus Brahms' Antwort vom 1. November 1886 auf eine (nicht überlieferte) Anfrage Spengels zu schließen: „Es wäre wohl unter allen Umständen schwer, die Sonate zu schicken – diesmal unmöglich, da sie für den 6. Dez. [Uraufführung, recte: 2. Dezember 1886] hier bei Hellmesberger angesetzt ist.“ Brahms, den Spengel offenbar auch selbst nach Hamburg einladen wollte, schrieb kurz darauf im nicht taggenau datierten Folgebrief: „Bei Herrn Hellmesberger brauchen Sie nicht erst anzufragen und ich kann auch nur bestens danken: Nein!“ (*Brahms-Spengel Briefe*, S. 28 f.).

²⁹² Im Hinblick auf einen (nicht zustande gekommenen) Besuch von Brahms in Krefeld schrieb Rudolf von der Leyen am 23. Oktober 1886: „Vielleicht bringen Sie uns auch etwas Neues mit, wir verlangen danach, zu sehen und zu studiren, was Sie in den Bergen ausgesonnen haben. Onkel Alwin [= Alwin von Beckerath] hofft für seine Bratsche, Richard Barth für seine Geige, Jeder hat seine besonderen Wünsche und vielleicht befriedigen Sie alle mit einem Schläge.“ (*von der Leyen*, S. 73). Brahms stellte daraufhin am 2. November zwar „Mancherlei“ zum „behaglichen Musiciren“ in Aussicht. „Nur freilich – für Onkel Alwin Nichts! So Schönes ist mir den Sommer nicht eingefallen, daß ich sein herrliches Instrument nöthig gehabt hätte, ich war immer bürgerlich mit Violine und Cello zufrieden.“ Von der Leyen erwiderte am 16. November: „Wir sind nun in einer Unruhe und Vorfriede, das ‚Mancherlei‘, das Sie uns mitbringen wollen, gründlich kennen zu lernen. Richard übt im Traum schon an einer Geigensonate, von der ihm ein unbestimmtes Gerücht erzählt hat.“ (ebenda, S. 76 f.).

²⁹³ Groth schrieb am 16. November 1886 an Brahms: „Wenn Deine letzte Symphonie [Nr. 4 op. 98] vierhändig erschienen ist, so stößt Du wohl Simrock an, daß er mir sie schickt. Und eine Violinsonate hast Du wieder fertig? so lese ich.“ (*Brahms-Groth Briefe*, S. 110).

²⁹⁴ *Briefwechsel II*, S. 131 f.

²⁹⁵ Brahms wirkte am 22. Dezember 1886 in Budapest bei einer Kammermusiksoiree als Pianist mit (vgl. *Hofmann, Chronologie*, S. 262 f.). Gespielt wurden hier die *Cellosonate op. 99* und das *Klaviertrio op. 101*, nicht jedoch (wie bei *Hofmann, Zeittafel*, S. 198, irrtümlich angegeben) die *Violinsonate op. 100*.

²⁹⁶ *Briefwechsel II*, S. 134 und 136.

²⁹⁷ Ebenda, S. 139.

„Verehrter lieber Freund

Wir saßen mit Joachim am Tische, als Ihre beiden eingeschriebenen Sendungen kamen. Natürlich machten wir, daß wir fertig wurden, und setzten uns sofort an die Sonate, und dieses erste Zusammenspiel aus dem Manuskript war wirklich nichts weniger als unbehaglich. Gottlob ist das Stück ja nicht so entsetzlich schwer, [...] und erst im letzten Satz hatte ich Mühe, den Stoff rhythmisch zu bewältigen. Aber was haben Sie da Liebes und Behagliches gemacht, das ist ja eine wahre Liebkosung, das ganze Stück, und mit welcher Freude begrüßte und umarmte ich im ersten Satz die Melodie des Klaus Grothschen Liedes!²⁹⁸ Wie klar und sonnig ist der ganze erste Satz, wie lieblich das Pastorale des zweiten (den wir gleich ganz schön spielten), und den dritten werde ich am Ende noch am allerliebsten haben.“²⁹⁹

Das Klaviertrio blieb in diesem Brief noch unkommentiert, zumal Brahms die beiden Streicherstimmen zunächst nicht mitgeschickt hatte. Am 9. Januar 1887 nahm auch Heinrich von Herzogenberg Stellung, jetzt zu allen drei Kammermusikwerken, die er als „ein wahrhaft königliches Geschenk“ empfand:

„Starke und einfache Gedanken, jung in ihrer saftigen Empfindungsfülle, reif und weise in ihrer unerhörten Knappheit, bilden auf die einfachste Art die denkbar bündigsten Musikstücke, die ich kenne; die Richtung, nach welcher Sie dadurch die Form weiterbilden, ist ebenso überraschend wie augenblicklich einleuchtend.

Die Cello-Sonate bereitete uns darauf vor, die Violinsonate und das Trio scheinen uns diese Wanderung zu vollenden. Uns ging es beinahe wie dem Fischer aus 1001 Nacht, dem aus der kleinen Dose ein riesiger Geist emporsteigt, nur daß wir im Allgemeinen über den Inhalt der Dose nicht in Erstaunen geraten konnten, wenn auch um so mehr über die Knappheit des Gefäßes, in welchem er Platz fand.“³⁰⁰

Zu diesem Zeitpunkt waren vier Monate vergangen, seit Theodor Billroth am 18. August 1886 nach erster Sichtung der drei Werke im Manuskript an Brahms geschrieben und gefragt hatte: „War ich in einsamer, etwas weicher Stimmung besonders empfänglich oder fließt wirklich ein besonders kräftiger Strom aus Deinen neuen Schöpfungen, ich weiß es nicht.“³⁰¹ Nun wandte sich Elisabeth von Herzogenberg an den Komponisten und gab in ihrem Brief vom 9. Januar 1887 gleichsam die Antwort auf Billroths Frage: „[...] ich glaube und bekenne, daß es nicht an diesem und nicht an jenem liegt, warum diese Musik so besonders geraten ist, sondern weil der heilige Geist es eben besonders gut mit Ihnen meinte.“³⁰²

Vor der ersten Bekanntschaft mit der 2. *Violinsonate* mochten die Herzogenbergs vielleicht auf deren Mittelsatz die größten Erwartungen gerichtet haben, da ihnen dieser Satz Wochen zuvor von Robert Hausmann besonders schmackhaft gemacht worden war. Noch in Unkenntnis der drei neuen Werke teilte Heinrich von Herzogenberg am 26. Oktober 1886 Brahms mit:

„Hausmann, der Liebe, kam in einer Stimmung wie nach der Konfirmation aus Wien zurück. Sie müssen ihm schöne Dinge vorgesetzt haben! Am meisten schwärmt er von der ganzen Cello-Sonate und einem Intermezzo aus der Geigen-Sonate.“³⁰³

Nach Inaugenscheinnahme der *Violinsonate* war es dann tatsächlich das *Andante tranquillo*, auf das Hein-

rich von Herzogenberg im weiteren Verlauf seines Briefes vom 9. Januar 1887 an erster Stelle einging: „Das war doch ein Verlieben auf den ersten Blick!“ Wie in oben zitierter Kritik Hanslicks bereits angesprochen, verschränken sich in diesem ‚Intermezzo‘ auf innovative Weise Elemente von langsamem Satz und Scherzo. Letzteres wird aus einem *Vivace*-Thema gebildet, dessen melodische Ähnlichkeit zum Hauptthema des langsamen Satzes der 1. *Violinsonate op. 13* von Edvard Grieg nicht zu übersehen ist. Hierauf spielte Herzogenberg mit der Formulierung an: „Anfangs wollte es mir nicht behagen, daß dieses liebliche *F dur*-Gesicht schon einen Bräutigam mitbrachte, einen munter-traurigen Norweger – na, wenn sie nur glücklich werden miteinander und recht viel Kinder kriegen!“³⁰⁴

Eine gewisse Verwunderung löste Brahms’ Formbehandlung des Schlusssatzes aus, dem ein ausgeprägtes Seitenthema fehlt. Über die irritierende Wirkung beim Studium des Werkes bemerkte Heinrich von Herzogenberg:

„Mit dem Finale der Violin-Sonate ging es uns eigen: Joachim und ich hätten uns ja so gerne ein zweites Thema gefallen lassen, an jenem Orte, wo Sie nach längeren gangartigen Gebilden über $\frac{7}{h}$ den *E dur*-Akkord erreichen [T. 58/59]. Wir spitzten die Ohren und den Mund – da war’s vorüber, und das wirklich ganz wunderschöne Hauptthema trat wieder auf. Wir Pedanten würden die Dominante der Haupttonart entweder durch Halbschluß erreicht haben oder, wenn durch Ganzschluß, etwas Neues als Ziel der Wendung gebracht, oder wenigstens einen längeren Orgelpunkt von *E dur* über $\frac{7}{h}$ nach *A dur* gebildet haben. So sind wir! Was nützt aber all unsere Weisheit, die Ihnen auch zu Gebote steht, gegen Ihren Willen, der uns nicht zu Gebote steht!“³⁰⁵

Von der ungewöhnlichen Satzdisposition war auch Elisabeth von Herzogenberg überrascht, doch verzichtete sie in diesem Fall auf weitergehende Ausführungen,

²⁹⁸ *Wie Melodien zieht es mir op. 105 Nr. 1* (vgl. S. XXXV).

²⁹⁹ *Briefwechsel II*, S. 140.

³⁰⁰ Ebenda, S. 146.

³⁰¹ *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 399. Im gleichen Brief warf Billroth noch eine ähnliche indirekte Frage auf: „Ich weiß nicht, habe ich mich mehr und mehr an Deinen Klaviersatz gewöhnt oder sind gerade diese Sätze besonders kulant geschrieben.“ (ebenda, S. 400).

³⁰² *Briefwechsel II*, S. 142. Ähnliches scheint auch Franz Wüllner vermittelt worden zu sein, da dieser am 2. Februar 1887 an Brahms schrieb, er habe von den drei Werken „in Berlin das allerschönste gehört – durch Herzogenbergs.“ (*Briefwechsel XV*, S. 139).

³⁰³ *Briefwechsel II*, S. 129 mit Anmerkung 1.

³⁰⁴ Ebenda, S. 147 mit Anmerkung 1, dort Incipit des entsprechenden Themas aus Griegs 1867 komponierter 1. *Violinsonate G-Dur op. 13*. Eine Gegenüberstellung der beiden verwandten Themen findet sich bei Hella Brock: *Edvard Grieg als Musikschriftsteller*, Altenmedingen 1999, S. (283–)284. Bemerkenswert ist aber auch die übergeordnete Affinität hinsichtlich Gattung (*Violinsonate*) und Satzüberschriften (Grieg: *Allegretto tranquillo*, Brahms: *Andante tranquillo*). Ein Exemplar von Griegs 1. *Violinsonate* ist in Brahms’ Nachlass vorhanden (vgl. Kurt Hofmann: *Die Bibliothek von Johannes Brahms. Bücher- und Musikalienverzeichnis*, Hamburg 1974, S. 153).

³⁰⁵ *Briefwechsel II*, S. 147.

denn „der Herrgott macht ja auch Blumen mit fünf Kelchblättern und mit mehr Kelchblättern, und schön geraten sind sie doch alle, seine Blumen“. ³⁰⁶ Zum erklärten Liebling des Ehepaares avancierte letztlich der Kopfsatz, wie Heinrich von Herzogenberg an den Komponisten schrieb:

„Der erste Satz dieser Sonate ist uns besonders ans Herz gewachsen. Von sehr neuer, aber reizender Wirkung ist die behagliche Niederlassung im *cis moll* (Durchführung [T. 137 ff.]) und das frische Auftreten des ersten Themas in *A dur*, als ob Sie die Durchführung mit einem Lächeln abschüttelten: ‚Na, geht’s nach Hause, Kinder, und laßt mich wieder meine Sach’ weiter machen!‘“ ³⁰⁷

Die Beschäftigung der Herzogenbergs mit der neuen Brahms-Trias aus Violinsonate, Cellosone und Klaviertrio hauptsächlich in der ersten Januarwoche 1887 schloss dank prominenter Mitwirkung von Robert Hausmann und Joseph Joachim die klangliche Realisierung ein, an der auch Freunde wie Philipp Spitta und Theodor Wilhelm Engelmann als Zuhörer partizipierten. ³⁰⁸ Clara Schumann, die gekränkt darüber war, dass Brahms ihr die neuen Werke scheinbar vorenthielt, ³⁰⁹ erfuhr gerüchteweise und wohl nicht ohne Bitterkeit von diesem Zusammenspiel. An Joachim schrieb sie am 19. Januar 1887: „Neulich hörte ich von Jemand Sie hätten mit Frau v. Herzogenberg die neue Violin-Sonate von Brahms gespielt – ist dem so? Bitte sagen Sie mir darüber ein Wort auf einer Corresp[ondenz]-Karte [...]“. ³¹⁰ Joachim bestätigte am 31. Januar: „Brahms

Violin-Sonate lernte ich durch Herzogenbergs kennen; die beiden ersten Sätze gefielen mir ganz besonders, der letzte schien mir vorläufig etwas knapp, obwohl das Motiv reizend ist.“ ³¹¹ Clara Schumann selbst aber wartete diesmal vergeblich auf die Übersendung der Manuskripte, ³¹² obwohl sie sich in Frankfurt sogar bereits für das Zustandekommen eines Konzertabends mit den drei neuen Kammermusikwerken eingesetzt hatte. ³¹³ Erst mit Erscheinen der Druckausgaben Ende April 1887 bekam endlich auch sie die Novitäten zu Gesicht, nun immerhin als bevorzugte Empfängerin von Freixemplaren. ³¹⁴

Beim Studium der Partituren am Klavier war es vornehmlich das Klaviertrio, das Clara Schumanns Entzücken erregte. ³¹⁵ Diese Empfindung deckte sich vollständig mit derjenigen Elisabeth von Herzogenbergs, die am 18./19. Juni 1887 an die Freundin schrieb: „Wie freue ich mich daß Ihnen das Trio so gefällt, auch uns steht es weit über den zwei Sonaten so schön die auch sind u. scheint uns mit das Bedeutendste was Brahms geschrieben.“ ³¹⁶ Im Ansatz schien sich hier zu bestätigen, was Brahms am 1. Januar 1887, kurz nach der Uraufführung des Klaviertrios in Budapest, ironisch überspitzt Simrock gemeldet hatte: „Ich finde nur die eine Pester Zeitung, die ich beilege, sie schreiben aber alle dasselbe: die Sonaten sind nicht der Mühe wert, aber das Trio!“ ³¹⁷ Clara Schumanns Urteil fiel gleichwohl auch über die Violinsonate sehr günstig aus, wenn auch nicht so sehr über den Mittelsatz, über den Elisabeth von Herzogen-

³⁰⁶ Ebenda, S. 143.

³⁰⁷ Ebenda, S. 147 f.

³⁰⁸ Hierzu ließ Heinrich von Herzogenberg am 9. Januar 1887 Brahms wissen: „Sie haben nicht nur meiner Frau, sondern auch ganz besonders uns Männern, Joachim, Spitta, Hausmann und mir ein wahrhaft königliches Geschenk gemacht mit Ihren letzten Kammermusikstücken!“ (ebenda, S. 146). Engelmann teilte Brahms am 5. Mai 1887 mit: „Trio und Sonate für Geige hörte ich im Januar bei Herzogenbergs [...]“. (*Briefwechsel XIII*, S. 129).

³⁰⁹ So klagte Clara Schumann am 4. November 1886: „[...] willst Du die alte Freundin ganz hintenan stellen – daß Du ihr gar nichts schickst? Das wäre doch ein schreiendes Unrecht, und ich bitte Dich sehr dringend, sende, was Du für eine kurze Zeit entbehren kannst. Die neuen Sonaten mit Violine und Violoncell würde ich doch gleich, erstere mit Joachim, der in 3 Wochen kommt, die letztere mit Hugo Becker spielen können, würde mich gleich jetzt ans Üben geben.“ (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 308).

³¹⁰ *Schumann-Briefedition II/2.2*, S. 1315. Schon zwei Monate vorher, am 21. November 1886, hatte sich Clara Schumann bei Joachim beklagt: „Brahms hat eine neue Sonate f. Cl. u. Viol, hat sie mir zu spielen abgeschlagen!!!“ (ebenda, S. 1312). Ihre Verärgerung drückte die Pianistin am 25. November auch gegenüber Elisabeth von Herzogenberg aus: „Ich bat Brahms um seine neuen Sachen, auch besonders die neue Violin-Sonate [...], und, denken Sie, er schlug es mir ab, weil er die Noten selbst brauche, – als ob es keine Copisten mehr gäbe, wie früher!!!“ (*Schumann-Briefedition II/15*, S. 642).

³¹¹ *Schumann-Briefedition II/2.2*, S. 1317. Auf die seines Erachtens „etwas knapp“ bemessene Länge des Finalsatzes scheint Joachim den Komponisten angesprochen zu haben, da durch ihn, Joachim, folgende Aussage überliefert ist: „Brahms sagte mir, er habe ein gut Stück davon gekürzt; er bezweckte immer Verkürzung.“ (*May 1983 II*, S. 238).

³¹² Elisabeth von Herzogenberg war von Brahms sogleich bei der Übersendung der Manuskripte am 30. Dezember 1886 angehalten worden,

diese „möglichst bald“ zurückzusenden. (*Briefwechsel II*, S. 139). Aus Mitgefühl für Clara Schumann (vgl. Anmerkung 310) versuchte Elisabeth von Herzogenberg, beim Komponisten zu intervenieren: „Ich hätte so gern Ihre Sachen nach Frankfurt dirigiert; ich hab’ so ein schlechtes Gewissen, wenn ich, wenn auch natürlich nur aus Zufall, so etwas eher sehe als die liebe, gebenedeite Frau in Frankfurt [...]. Ich weiß, sie brennt so darauf, die Sachen zu sehen, und Sie sind nun gewiß gut, so gut und lieb wie Ihre freundliche *A dur*-Sonate, und schicken gleich die Sachen, wenn Sie sie jetzt irgend entbehren können, nach Frankfurt.“ (ebenda, S. 144).

³¹³ Von diesem „Extra-Abend“ ist in Clara Schumanns Brief vom 7. Dezember 1886 die Rede (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 309 f.). Zum Missfallen Clara Schumanns kam der von Brahms angeregte Konzertabend nicht zustande: „Ich vermute zwar, Du hattest vielleicht triftige Gründe, aber launenhaft sieht es doch aus, nachdem Du ihn selbst vorgeschlagen [...]“. (ebenda, S. 312, Brief vom 13. Januar 1887).

³¹⁴ Am 17. April 1887 war Simrock von Brahms angewiesen worden, nach Erscheinen der Ausgaben unter anderem an Clara Schumann „so gleich ein Exemplar“ zu schicken (*Briefwechsel XI*, S. 153).

³¹⁵ „An Deinen neuen Sachen hab ich schon tüchtig geübt und bin besonders vom Trio ganz entzückt! Wären nur Deine Sachen nicht so oft über meine physischen Kräfte gehend – es ist mir so schmerzlich, denn ich weiß, ich verstehe und empfinde sie besser als viele andere, und muß doch resignieren!“ (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 317, Brief vom 27. Mai 1887).

³¹⁶ „Ja, da haben auch wir aufgejauchst [sic!] vor Freude daß der Verehrte wieder etwas so unbedingt Schönes hervorgebracht.“ (*Schumann-Briefedition II/15*, S. 652). In ähnlicher Weise drückte sich auch Joseph Joachim gegenüber Richard Barth aus, an den er am 22. Juni 1887 schrieb: „Hast Du Dich nicht recht an der Violin-Sonate in A und dem Trio (Op. 101) erquickt?“ (*Joachim, Briefwechsel III*, S. 305).

³¹⁷ *Briefwechsel XI*, S. 138.

berg geschrieben hatte, er sei „von absonderlichem Reiz, nicht wahr?“³¹⁸ Nachdem Clara Schumann das Werk am 18. Juni 1887 mit dem Violinisten Hugo Heermann gespielt und es dabei wohl erstmals überhaupt gehört hatte, notierte sie in ihrem Tagebuch:

„Es war ein Genuß, der mich einen Abend mal all der Misere entzog! ein schönes feines Stück ist auch diese Sonate; erster und letzter Satz mir am liebsten, himmlisch langathmig das Thema des letzten Satzes. Bei dem *Adagio* empfinde ich nicht den rechten Herzenszug, sondern mehr Reflexion.“³¹⁹

Diese Probe diente zugleich der Vorbereitung eines Hauskonzertes bei Clara Schumann, das am 25. Juni 1887 stattfand und bei dem Heermann die 2. *Violinsonate* ein weiteres Mal zu Gehör brachte, jetzt begleitet von Brahms selbst. Vor einer Zuhörerschaft, die neben der Gastgeberin aus einigen Damen und Herren ihres Freundes- und Bekanntenkreises bestand,³²⁰ war hier auch der Vortrag der anderen beiden neuen Kammermusikwerke zu erleben – mit Abstrichen „ein animierter Nachmittag“, dessen Glanzpunkt laut Clara Schumanns Tagebuch hauptsächlich in der „schön“ gespielten Violinsonate bestand.³²¹ Am folgenden Tag trat Brahms mit einem Umweg über Köln³²² seine Rückreise nach Thun an, um dort seinen unterbrochenen Sommeraufenthalt fortzusetzen.³²³ Bei einem weiteren Zwischenaufenthalt in Rüdesheim musizierte er dasselbe Werk am 30. Juni 1887 gleich zweimal hintereinander mit Rudolf von Beckerath.³²⁴ Zeugin und Teilnehmerin dieser privaten Hausmusik war die vom Komponisten hinzugeladene Altistin Hermine Spies.³²⁵ Sie berichtete später brieflich an Klaus Groth über „zwei herrliche Tage mit Brahms im selben Hause“ und schwärmte: „Musik wurde feine gemacht: Violinsonate, gespielt von Beckerath und Brahms; das hätten Sie hören müssen! [...] Das ist ein Kerl, der Brahms, ich war wieder ganz überwältigt, begeistert, hingerissen, kopflos.“³²⁶

In den biographischen Aufzeichnungen der Beckeraths ist davon die Rede, dass bei dieser Zusammenkunft im Juni 1887 die „langerwartete zweite Violinsonate“ endlich zu ihrem Recht gekommen sei.³²⁷ Gänzlich neu war das Werk für Rudolf von Beckerath jedoch nicht, da er es bereits am 22. Mai mit Hans von Bülow zu dessen großem Behagen in Rüdesheim gespielt hatte.³²⁸ Am Tag danach schrieb Bülow an Brahms:

„Was nun meinen persönl. Eindruck anlangt, so ist es mir, wie häufig bei Deinen ‚Sachen‘ wiederum begegnet, daß ich hinter Dein scheinbar ‚Verständlichstes‘ am spätesten komme, so daß mir z. B. die Geigensonate am allerfreundlichsten im Kopfe spukt, während ich geneigt war, sie anfänglich dem Trio und auch der Cellosonte nachzusetzen.“

In seiner Begeisterung versicherte Bülow dem Komponisten: „Verlasse Dich drauf, die 3 neuen opera sind keine ‚posthumes‘ [...]“; sollte Brahms selbst auch Zweifel hegen: „das durch Dich erzogene deutsche Publikum“ werde, so Bülow sinngemäß, klug genug sein, „die Novitäten in noch kaum dagewesener Frequenz wie ‚weiche, warme Fastenbrezeln‘ zu kaufen.“³²⁹ Offenkundig in der Annahme, diese Prophezeiung müsse seinem Verleger gefallen, leitete Brahms den Brief am 29. Mai 1887

an Simrock weiter und bemerkte: „Inliegend von Bülow für Sie; wenn Sie wünschen, kann ich mehr von der Sorte schicken. Es scheint, wir haben uns mit den neuen Sachen nicht grade blamiert?“³³⁰ In der Tat sollte sich Brahms' Einschätzung schon bald durch Kritikerworte wie diese vielfach bestätigen: „Eines dürfte Jeder angesichts dieser Neuheiten bekennen: sie sind eine wahrhafte Bereicherung unserer Kammermusikliteratur und werden ihren Weg durch die Welt zu finden wissen.“³³¹

Bülow's Erfahrung, die Qualitäten der 2. *Violinsonate* gewissermaßen erst auf den zweiten Blick ganz erkannt zu haben, teilte später Clara Schumann in ähnlicher Weise. Im Hinblick auf einen Kammermusikabend in Frankfurt am 20. April 1888, bei dem sie das Werk mit Hugo Heermann spielte,³³² ließ sie – ein Jahr nach Erscheinen der Druckausgabe – Elisabeth von Herzogen-

³¹⁸ *Schumann-Briefedition II/15*, S. 652.

³¹⁹ *Litzmann III*, S. 490.

³²⁰ Bezüglich des Hörerkreises hatte es im Vorfeld einige Querelen gegeben, in denen noch die Gekränktheit Clara Schumanns durch Brahms nachhallte. In ihrem Tagebuch schilderte sie: „Er [...] hatte mir geschrieben, er würde gern seine neuen Sachen bei mir vor einigen Musikern spielen, was mir natürlich Freude machte, es war mir ein Zeichen, daß er fühlte, er habe etwas bei mir gut zu machen ... Er machte uns aber viel Ungelegenheiten, weil er erst keine Damen haben wollte, da wurden denn alle Damen eingeladen, dann auf Frau Kwasts (geb. Hiller) ernste Anfrage, erlaubte er sie wieder und nun wurden die Damen alle wieder eingeladen (die Frauen der Künstler), es blieben aber doch Einige begreiflicherweise fort.“ (ebenda, S. 490 f.).

³²¹ „Brahms spielte die A-dur-Sonate mit Heermann schön, die Cello-Sonate weniger (mit Hugo Becker) ... und das Trio zum Schluß war entsetzlich. Da hatte er keine Lust mehr, konnte es auch nicht ordentlich. Ich saß dabei, mir that aber das Herz weh. Wie ist es nur möglich, daß ein Componist sein eigenes Werk so maltrahiert!“ (ebenda, S. 491).

³²² In Köln wirkte Brahms im Rahmen des Tonkünstlerfestes des Allgemeinen Deutschen Musikvereins (26.–29. Juni 1887) am 28. Juni bei der Aufführung seines *Trios op. 101* als Pianist mit (vgl. *Hofmann, Chronologie*, S. 264[–265]).

³²³ Vgl. *Hofmann, Zeittafel*, S. 198 und 200.

³²⁴ Vgl. *Stephenson, Beckerath 2000*, S. 66, und *Hofmann, Chronologie*, S. 265.

³²⁵ Zu Brahms' schüchtern wirkender Einladung siehe *Spies*, S. 305 (Postkarte vom [29.] Juni 1887). Bei der Hausmusik am 30. Juni sang Hermine Spies, von Brahms begleitet, mehrere „neue und alte Lieder“ (*Hofmann, Chronologie*, S. 265).

³²⁶ Brief vom 18. Juli 1887, zitiert nach *Brahms-Groth Briefe*, S. (32–)33.

³²⁷ *Stephenson, Beckerath 2000*, S. 66.

³²⁸ Zum diesbezüglichen Kontext berichtete Bülow dem Komponisten am 23. Mai 1887 aus Frankfurt: „Seit beinahe 14 Tagen habe ich ausschließlich mit Op 99 ff. verkehrt, selbige in Wiesbaden wie hier mit verschiedenen unzureichenden Cellisten aber erträglicheren Armgeigern einstudiert – zuletzt – gestern – in Rüdesheim Deine beiden Geigensonaten [*Op. 78, Op. 100*] mit Deinem alten treuen lieben Verehrer Herrn v. Beckerath [...] mit großer Befriedigung für meine Ohren exekutiert. So ein Dilettant ist unter Umständen doch eine recht herzerquickliche Erscheinung!“ (*Bülow-Brahms Briefe*, S. 61).

³²⁹ Ebenda.

³³⁰ *Briefwechsel XI*, S. 155.

³³¹ *NZfM*, Jg. 54 (Bd. 83/I), Nr. 18 (4. Mai 1887), S. 196.

³³² Es handelte sich um den 10. Kammermusikabend der Frankfurter Museums-gesellschaft; vgl. Clara Schumanns Brief an Heermann vom 6. April 1888 (*Schumann-Briefedition II/16.1*, S. 522 mit Anmerkung 1).

berg wissen, sie sei zu der Sonate „in ein zärtliches Verhältniß durch das Studiren getreten“.³³³ An Mathilde Wendt schrieb die Pianistin am Tag nach dem Konzert: „Ich möchte, Sie wären gestern hier gewesen [...] – es war solch ein Enthusiasmus, daß wir die Wiederholung des 2^{ten} Satzes zugeben mußten. Diese [Sonate] ist doch wieder ein wunderbar schönes Werk.“³³⁴ Dennoch blieb die *A-Dur-Sonate* letztlich wohl diejenige der Brahms'schen Violinsonaten, zu der sich Clara Schumann am wenigsten stark hingezogen fühlte.³³⁵

Eine Rezeption spezieller Art, nämlich als Inspirationsquelle für das eigene literarische Schaffen, fand die 2. *Violinsonate* bei dem mit Brahms befreundeten, in Bern lebenden Schweizer Dichter Josef Viktor Widmann. Ihn besuchte Brahms während seiner drei Sommeraufenthalte in Thun in den Jahren 1886 bis 1888 mehrfach,³³⁶ unter anderem zu Pfingsten 1887.³³⁷ In Widmanns Haus fand am 29. Mai, dem Pfingstsonntag, eine Matinee statt, bei der beide neuen Sonaten und das Klaviertrio zu hören waren, ausgeführt von Brahms und den Brüdern Friedrich (Violine) und Emil Hegar (Violoncello).³³⁸ Dieses Ereignisses gedachte Widmann in seinen über ein Dezennium später veröffentlichten *Brahms-Erinnerungen*, wobei er allerdings nicht nur die Entstehung der drei Kammermusikwerke zeitlich in

Brahms' erstem Thuner Sommer verortete, sondern – offenbar irrtümlich – auch deren Berner Aufführung, da er glaubte, die genannten Nova seien „alle drei zuerst in meinem Hause gespielt“ worden.³³⁹ In den vorge-tragenen Kompositionen sah Widmann „lauter Werke, die sich durch herrlichste Frische der Phantasie auszeichnen“;³⁴⁰ eines davon, die Violinsonate, beflügelte seine eigene Fantasie und brachte das elfstrophige Gedicht *Thunersonate von Johannes Brahms* hervor, das Widmann erst 1898 im Anhang seiner *Brahms-Erinnerungen* publizierte.³⁴¹ Brahms hatte Kenntnis von dem Gedicht und schien es immerhin so sehr zu schätzen, dass er im Februar 1896 in einem Brief an Widmann dessen „schönes Gedicht von der Thuner Sonate“ ins Gedächtnis rief und sich an einigen Abzügen davon interessiert zeigte.³⁴²

Kam Brahms' 2. *Violinsonate*, wie dargestellt, schon vor ihrer Publikation in privatem Rahmen zu Gehör und auch zur öffentlichen Uraufführung (2. Dezember 1886), so hielt sie ab April 1887, dem Monat ihres Erscheinens, raschen Einzug auf den Konzertpodien. Zur Erstaufführung in Deutschland kam es bei einem von Amalie Joachim veranstalteten Brahms-Konzert, das am 14. April 1887 in der Berliner Singakademie stattfand und drei Tage später in Leipzig im Alten Gewandhaus

³³³ *Schumann-Briefedition II/15*, S. 682, Brief vom 14. April 1888.

³³⁴ *Schumann-Briefedition II/14*, S. 170. Das bevorstehende Konzert kündigte Clara Schumann am 12. April 1888 Brahms an; sie werde seine „A moll [recte: A-Dur]-Sonate, die mir immer mehr ins Herz wächst“, spielen (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 342).

³³⁵ Am 22. November 1888 notierte sie in ihrem Tagebuch über Brahms' neue 3. *Violinsonate* op. 108: „Die Sonate selbst ist herrlich, ebenso wie die erste, entzückend. Die zweite ist ja auch schön ... aber ich ziehe diese dritte doch der zweiten vor ...“. (*Litzmann III*, S. 512). Als Kuriosum sei an dieser Stelle gleichsam ein umgekehrter Fall erwähnt: So soll die 2. *Violinsonate* angeblich die einzige Komposition im Brahms'schen Œuvre gewesen sein, die von Camille Saint-Saëns geschätzt wurde. Dies wird in einem Nachruf auf Brahms von Fernand Le Borne behauptet, wenngleich ohne explizite Nennung des französischen Meisters (vgl. *Brahms*, in: *Le Monde Artiste*, Jg. 37, Nr. 16 [18. April 1897], S. [246–]247). Das zweifellos distanzierte Verhältnis zwischen beiden Komponisten wird auch in Saint-Saëns' (einzigem bekannten) Brief an Brahms vom 27. Oktober 1892 thematisiert. Darin erklärte Saint-Saëns, er sei verleumdet worden, sich negativ über Brahms geäußert zu haben. Als Beleg, dass von Feindseligkeit keine Rede sein könne, führte er ein Werk von Brahms an, in das er sich im Vorjahr im Zuge eines Konzertes mit dem Violinisten [Rafael] Diaz-Albertini leidenschaftlich vertieft habe: die *A-Dur-Sonate* op. 100 (mit viertaktigem Notenzitat des Anfangs des 1. Satzes). Vgl. *Fuchs, Brahms und Frankreich*, S. 29–31, und Ingrid Fuchs: *Das Brahmsbild des ausgehenden 19. Jahrhunderts im Ausland am Beispiel ausgewählter Nachrufe*, in: *Brahms-Kongreß Gmunden 1997*, S. 161–174, hier S. 168.

³³⁶ Vgl. hierzu Widmanns Bemerkung, die sich auf Mai 1887 bezieht: „[...] es begann wieder derselbe rege Verkehr von Thun nach Bern wie im vorigen Jahre, nur daß Brahms noch öfter und länger in Bern zu weilen pflegte“ (*Widmann, Erinnerungen 1898*, S. 74).

³³⁷ Den Besuch kündigte Brahms am 26. Mai 1887 aus Thun an: „Kalte und traurige Pfingsttage in fröhliche und helle Weihnacht zu verwandeln wird Ihnen aufs schönste gelingen.“ (*Briefwechsel VIII*, S. 55).

³³⁸ In seinem Brief vom 26. Mai 1887 an Widmann erwähnte Brahms ein „nebenbei“ stattfindendes „kleines Musikfest“ (ebenda; im Druck: „nebenan“, korrigiert nach Briefmanuskript in *A-Wst*, H.I.N. 31.763) –

offenbar eine scherzhafte Anspielung auf die geplante Sonntagsmatinee vom 29. Mai bei Widmann (vgl. *Widmann, Erinnerungen 1898*, S. 75 f., und *Hofmann, Chronologie*, S. 263).

³³⁹ *Widmann, Erinnerungen 1898*, S. 55. Für eine Aufführung der drei Werke bei Widmann bereits im Sommer 1886 geben Brahms' Briefe an den Dichter keinerlei Anhaltspunkte. Widmanns Angabe kann sich auch insofern schwerlich auf das Jahr 1886 beziehen, als Brahms die Abschriften der neuen Werke erst Anfang Oktober 1886, nach Ende seines Thuner Aufenthaltes, von seinem Wiener Kopisten William Kupfer in Empfang nahm (vgl. Quellengeschichte und -bewertung, S. 209). Somit liegt höchstwahrscheinlich eine Widmann unterlaufene Verwechslung mit der Matinee am Pfingstsonntag des Folgejahres 1887 vor (vgl. vorherige Anmerkung). Hierauf wurde bereits in *JBG, Violoncello- und Klarinettensonaten* (S. XXI f.) hingewiesen, während das *BraWV* (S. 408) noch der Angabe Widmanns folgte.

³⁴⁰ *Widmann, Erinnerungen 1898*, S. 55.

³⁴¹ Ebenda, S. 175–178. Das hier abgedruckte Gedicht mit dem Untertitel (*Zweite Sonate [A-dur] für Pianoforte und Violine, op. 100.*) ist in der Neuausgabe (*Josef Viktor Widmann: Erinnerungen an Johannes Brahms. Einleitung von Samuel Geiser*, Zürich 1980) nicht mehr enthalten. Der Gedichttext ist auch bei *van Rij, „Thunersonate“* (S. 75 f.) wiedergegeben.

³⁴² „Seinerzeit tauchte ich wohl bescheiden unter, jetzt aber (und schon seit längerem) früge ich gern, ob ich nicht eine Anzahl Exemplare haben könnte?“ (*Briefwechsel VIII*, S. 146). Die vom Herausgeber Max Kalbeck ergänzte Briefdatierung „Februar 1896“ deckt sich hinsichtlich des Zeitpunktes mit Widmanns eigener Angabe (vgl. *Widmann, Erinnerungen 1898*, S. [55–]56, Anmerkung 1). Allerdings heißt es in Brahms' Brief vom 4. Februar 1896 an Simrock: „Und wie ist es mit Widmanns Gedicht? Ich bat Dich, eines an [Gustav] Wendt in Karlsruhe zu schicken.“ (*Briefwechsel XII*, S. 191). Aus der Briefstelle geht hervor, dass offenbar Simrock für die Anfertigung der Separatdrucke sorgte (vgl. ebenda, Anmerkung 1) und dass diese zum Zeitpunkt von Brahms' Anfrage bei Widmann über Simrock erhältlich waren. Widmann selbst gab zur Publikation des Gedichtes an: „Ein Wiener Freund [gemeint ist Richard Fellingner, vgl. *Briefwechsel VIII*, S. 146, Anmerkung 2] ließ es dann in typographisch prächtiger Ausstattung drucken.“ (*Widmann, Erinnerungen 1898*, S. [55–]56, Anmerkung 1).

wiederholt wurde. Neben zahlreichen Liedern des Komponisten und den *Zwei Rhapsodien op. 79* waren noch die *Violinsonate op. 100*, vorgestellt von Henri Petri (Violine) und Willy Rehberg, und das *Klaviertrio op. 101* Bestandteile des Programmes.³⁴³ Beide Konzerte fanden in der jeweiligen Berichterstattung eine fast durchweg positive Würdigung. Die neuen Kammermusikwerke seien „von berauschendem melodischen Zauber“, urteilte die *Allgemeine Musik-Zeitung* (Berlin) und führte weiter aus:

„Die Violinsonate ist das Abbild einer den Stürmen der Welt gegenüber zu völlig harmonischem Gleichgewicht gelangten Seele. Es sind gar keine starken Contraste, kein grübelndes Sinnen zu bemerken, nur glückseliges Minnen, heiterste Zufriedenheit athmen die drei Sätze, aus denen das Werk besteht. [...] Der Zuhörer empfindet die Gleichartigkeit der Stimmung gar nicht lästig, Dank der äussersten Knappheit, deren sich der Componist in Bezug auf die formale Gestaltung seines Werkes befleissigt.“³⁴⁴

Dass in diesem Zusammenhang der binär angelegte, aus Andante und Scherzo bestehende Mittelsatz als ein „formell seltsames Stück“³⁴⁵ bezeichnet wurde, tat dem beifälligen Gesamturteil des Rezensenten keinen Abbruch. Den hier wahrgenommenen Grundgestus einer ungezwungenen Natürlichkeit der Komposition stellte ähnlich auch Bernhard Vogel, Kritiker der *Neuen Zeitschrift für Musik* (Leipzig), heraus und mochte – mehr noch – in dem Gehörten sogar die Anzeichen einer generellen Stilwende erkennen: „Aus der Skepsis rettet Brahms sich mehr und mehr herüber zu einem heilsamen Optimismus und als Boten dieser großen Wandlung fallen die Sonate wie das Trio gewiß sehr ins Gewicht.“³⁴⁶ Vogel erläuterte hierzu:

„Beide Werke [...] hinterließen nicht sosehr einen großartig-überwältigenden als vielmehr einen freundlich-wohlthuenden, nachhaltig-klaren Eindruck: denn nicht mehr in tönenden Räthseln wendet sich hier der Componist an die Hörer, sondern in traulicher, herzwinnender melodischer Offenheit; es ist ihm viel weniger darum zu thun, außerordentlichen Geistesreichthum zu entfalten, als das Gemüth zu bereichern mit sinnigen Stimmungsbildern und diese sind denn auch mit einer Feinheit und Grazie, einer sicheren Meisterschaft ausgeführt, daß man bei ihnen mit ungetrübter Freude verweilt.“³⁴⁷

Ähnlich akzentuierte Wilhelm Tappert seine Besprechung im *Musikalischen Wochenblatt*, indem er der Violinsonate für das Verständnis von Brahms' Schaffen und Ästhetik geradezu eine Schlüsselrolle beimaß:

„Die Sonate für Clavier und Violine (A dur, Op. 100) ist ein friedliches, wohlklingendes, man könnte beinahe sagen ein anspruchsloses Werk, – nirgends Grübeleien und Herbheit, von Anfang bis Ende wohliges Behagen, – kein trübseliger Pessimismus, sondern heitere Lebensfreude. Mir ist es sauer geworden, mit den Offenbarungen der Brahms'schen Muse Fühlung zu gewinnen. An gutem Willen fehlte es nicht; aber in den früheren Werken gab es der Stellen zu viel, die mich stutzig machten. Erst die dritte Symphonie hat mirs angethan, und erst mit dieser ist mir der Componist Brahms näher gerückt! Die Sonate Op. 100 hat nichts Irritirendes, und wer durch sie die erste Bekanntschaft mit dem Productivsten der lebenden Tondichter macht, wird

sich erstaunt fragen: wie konnte die musikalische Welt sich so lange abwehrend verhalten gegen Brahms?!“³⁴⁸

Über das Leipziger Konzert vom 17. April 1887 brachten auch die *Signale* einen ausführlichen Bericht, in dem im Unterschied zu den anderen drei genannten Rezensionen auch kritische Töne mit anklangen. So vertrat der anonyme Verfasser gleich einleitend die Meinung, dass ein reiner Brahms-Abend „nur den in der Wollgefarbten und fanatischen Verehrern dieses Componisten außer Zweifel erscheinen“ könne. Die ersten beiden Sätze der Violinsonate seien „die behagendsten“ und „ohne Zweifel den freundlichsten, lichtvollsten und wohlgestalteten Brahms'schen Eingebungen beizuzählen“; der Finalsatz aber sei „bei manchen einzelnen glücklichen Erfindungszügen“ insgesamt „viel zu schwerfällig, gezwungen und undurchsichtig“. Vom Publikum wurden derlei Bedenken offenbar nicht geteilt, da der Kritiker einen „unausgesetzten starken Beifall“ für das Gebotene konstatierte.³⁴⁹

Wie aus den nachweisbaren Konzerterwähnungen abzuleiten ist, kam Brahms' 2. *Violinsonate* im weiteren Verlauf ihres Publikationsjahres 1887 noch mindestens ein halbes Dutzend Mal zur Aufführung.³⁵⁰ Zu den ersten Konzerten nach Berlin und Leipzig gehörten Gotha, Breslau und Bremen.³⁵¹ In Frankfurt am Main wurde die Sonate für die neue Saison der Museumskon-

³⁴³ *AMz*, Jg. 14, Nr. 16/17 (22. April 1887), S. (149–)150. Angeblich hatte Amalie Joachim mit Simrock ausgehandelt, dass Brahms' Kammermusikwerke *Op. 99–101* „nicht erscheinen sollten, ehe sie in dreien ihrer Liederabende zur Aufführung gekommen seien.“ (Rehberg, *Brahms-Erinnerungen*, S. 26). Amalie Joachims Brahms-Konzert vom 17. April 1887 im Alten Leipziger Gewandhaus war ursprünglich bereits für den 3. April geplant gewesen und als besonderes Ereignis angekündigt worden, „doppelt interessant dadurch, dass zwei Manuscriptcompositionen des grossen Meisters in demselben die erste Aufführung in Deutschland finden“ (*Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 18, Nr. 14 [31. März 1887], S. 178).

³⁴⁴ *AMz*, Jg. 14, Nr. 16/17 (22. April 1887), S. (149–)150.

³⁴⁵ Ebenda.

³⁴⁶ *NZfM*, Jg. 54 (Bd. 83/I), Nr. 18 (4. Mai 1887), S. 196. Als Beispiel für die „Wandlung“ werden unter anderem die langsamen Sätze von Violinsonate und Klaviertrio angesprochen: „Den freundlichen Andanten bewahrt wohl Jeder ein liebes Angedenken“.

³⁴⁷ Ebenda.

³⁴⁸ *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 18, Nr. 17 (21. April 1887), S. (206–)207.

³⁴⁹ *Signale*, Jg. 45, Nr. 33 (April 1887), S. 517. Die in dieser Rezension beanstandete Programmgestaltung mit ausschließlich Brahms'scher Musik – ein Leipziger Novum – wurde an anderer Stelle durch Martin Krause verteidigt: „Bach- und Händel-Concerte, Beethoven-, Schubert-, Schumann- und Weber-Abende hat man schon erlebt, ein Brahms-Abend war noch nicht dagewesen. Wer etwa gezweifelt hätte, dass Brahms sich würdig jenen Meistern anreihen würde, deren Werke die Kraft und Selbständigkeit besitzen, uns während eines Concerts ausschliesslich zu fesseln, dem lieferten diese Concertgaben den vollgiltigsten Beweis des Gegentheils.“ (*Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 18, Nr. 19 [5. Mai 1887], S. 235).

³⁵⁰ Bei der systematischen Zeitschriften-Auswertung im Rahmen der *JBG* wurden für die 2. *Violinsonate op. 100* erfasst: *AMz*, *NZfM* und *Signale*, jeweils die Jahrgänge 1886–1902.

³⁵¹ Siehe drei jeweils nicht präzise datierte Konzerterwähnungen: für Gotha in der *AMz*, Jg. 14, Nr. 23 (3. Juni 1887), S. 217; für Breslau in der *NZfM*, Jg. 54 (Bd. 83/II), Nr. 47 (23. November 1887), S. 535; für Bremen ebenda, Nr. 52 (28. Dezember 1887), S. 590.

zerte angekündigt,³⁵² in Berlin erklang sie im Herbst 1887 in einem Konzert der Pianistin Fanny Davies mit Joseph Joachim, der hierbei wohl erstmals mit diesem Werk öffentlich auftrat.³⁵³ Spätestens mit dem Saturday Popular Concert vom 19. November 1887 in London begann auch die Rezeption im nicht-deutschsprachigen Ausland.³⁵⁴ Drei Tage später folgte eine Darbietung der Violinsonate in der Züricher Tonhalle, prominent besetzt mit Joseph Joachim und Brahms. Den Rahmen bildete eine als „Extra-Kammermusik-Aufführung“ betitelte Veranstaltung, die ursprünglich mit einem klassischen Programm und nur mit Joachim als mitwirkendem Gast angekündigt, dann aber aufgrund von Brahms' Anwesenheit³⁵⁵ kurzerhand abgewandelt worden war, indem man zwei eigentlich vorgesehene Streichquartette von Mozart und Beethoven gegen die Brahmsiana *Opus 100* und *101* austauschte.³⁵⁶ Dem Klaviertrio bescheinigte der Musikkritiker Arthur Steiner in der *Neuen Zürcher Zeitung* ohne Weiteres einen „grossen überzeugenden Eindruck“, während er im anderen Fall einräumte, „dass die Violin-Sonate noch nicht recht begriffen worden ist“. In Form und Inhalt wirkte die Komposition auf ihn wie ein musikalisches Zwiegespräch, durch dessen Schilderung Steiner der 2. *Violinsonate* ein geradezu menschliches Antlitz gab:

„So sprechen zwei ältere, vertraute Freunde, die in der Schule des Lebens die richtige Werthschätzung der Dinge erworben haben, sich gegen einander aus. Gemessenen Schrittes gehen sie neben einander her; bald führt der Eine, bald der Andere das Wort; aber da ihre Gedanken sich begegnen, so braucht es keine langen Erörterungen und weitschweifigen Durchführungen; oft genügt von Seite des Einen ein Blick oder ein Händedruck oder ein kurzer Einwurf, indess der Andere seine Gedanken entwickelt. Und doch ist es eine reiche und tief sinnige Unterhaltung, welche die Beiden zusammen führen; es kommen Augenblicke, wo Beiden das Blut in die Wangen steigt und eine inwendige Begeisterung in den Augen glänzt. – Die Sonate ist fast zu intim für die Öffentlichkeit; aber sie ist ein köstliches Geschenk für alle diejenigen, die in der Familie und im Freundeskreise sich an den feinsten Blüthen der Tonkunst erfreuen wollen.“³⁵⁷

Eine andere Zeitung, das *Tagblatt der Stadt Zürich*, vermeldete zum gleichen Konzertabend vom 22. November 1887: „Der Enthusiasmus steigerte sich von Stück zu Stück. Brahms wurde siebenmal gerufen.“³⁵⁸

Vier Wochen später, am 21. Dezember 1887, spielte Brahms das Werk gemeinsam mit Jenő Hubay in Budapest. Wie in Zürich, so standen auch hier die *Violinsonate op. 100* und das *Klaviertrio op. 101* auf dem Programm, außerdem, von diesen eingerahmt, das 1. *Streichquintett op. 88*.³⁵⁹ Gleich vier Rezensionen widmeten sich diesem Konzert, bei dem die Violinsonate ihre ungarische Erstaufführung erlebte. Auffallend knapp urteilte die Zeitung *Pesti Napló* aber gerade über diese Novität: „Die Sonate gefiel trotz der glänzenden Aufführung weniger.“³⁶⁰ In den *Fővárosi Lapok* war hingegen zu lesen: „Das Stück und die Ausführenden ernteten gleichermaßen begeisterte Reaktionen.“³⁶¹ Etwas näher auf die Komposition selbst ging allein der Referent der *Egyetértés* ein:

„Das Hauptthema des ersten Satzes [...] bleibt sogleich in Erinnerung, teils auch deshalb, weil wir ein ähnliches bereits in den Meistersingern gehört haben. Brahms' Stärke ist ohnehin nicht so sehr das Erfinden von Originalthemen als eher deren geniale Verarbeitung. Auch dieses Thema wird in seine kleinsten Glieder zerlegt und mit großer Könnerschaft wieder zu einem organischen Ganzen zusammengefügt. Im zweiten Satz wird der Hörer von einem kantablen Violinthema gefesselt, das im Zuge seiner Verarbeitung immer neu an Interesse gewinnt.“³⁶²

Insgesamt verzeichnete die Budapester Aufführung der drei Kammermusikwerke einen durchschlagenden, von Ovationen begleiteten Erfolg, welcher den Presseberichten nach aber am wenigsten auf die Violinsonate zurückzugehen schien.

³⁵² AMz, Jg. 14, Nr. 45 (4. November 1887), S. (431–)432, dort fälschlich mit der Tonartangabe a-Moll.

³⁵³ *Signale*, Jg. 45, Nr. 66 (November 1887), S. 1050 (ohne Angabe des Konzertdatums). Während seines Sommeraufenthaltes im gleichen Jahr in Gmunden hatte Joachim am 26. August 1887 mit dem Pianisten Josef Labor vor Königin Marie von Hannover musiziert, und zwar, wie er am nächsten Tag Clara Schumann berichtete, „die beiden Brahms'schen Sonaten [*Op. 78, Op. 100*]“, welche „mit Entzücken aufgenommen“ wurden (*Schumann-Briefedition II/2.2*, S. 1321). In der Gmundener Villa der Königin spielte Joachim, diesmal mit Brahms am Klavier, am 5. September 1893 vermutlich alle drei Violinsonaten; vgl. *May 1893 II*, S. 255 f. (dort ohne Datum), und *Hofmann, Chronologie*, S. 292 (dort ohne Programm).

³⁵⁴ Aufführungserwähnung im *Musikalischen Wochenblatt*, Jg. 18, Nr. 50 (8. Dezember 1887), S. 611. Die Ausführenden waren Wilhelmine Norman-Neruda (Violine) und Charles Hallé. Beide (seit 1888 als Ehepaar Hallé) brachten das Werk auch in den beiden Folgejahren zur Aufführung: im Saturday Popular Concert vom 17. November 1888 (*Signale*, Jg. 46, Nr. 65 [Dezember 1888], S. 1030) und im Monday Popular Concert vermutlich vom 4. oder 11. November 1889 (Konzertbericht vom 16. November zum nicht näher bezeichneten „jüngsten Monday Popular“; ebenda, Jg. 47, Nr. 72 [Dezember 1889], S. 1142).

³⁵⁵ Zwei Tage zuvor, am 20. November 1887, hatte Joachim (zusammen mit Robert Hausmann) in Basel unter Brahms' Leitung das neu komponierte *Doppelkonzert op. 102* aufgeführt. Dieses Werk war durch Joachim kurzfristig anstelle des ursprünglich vorgesehenen *Violinkonzertes op. 77* ins Programm genommen worden, was den Anlass zu Brahms' Mitwirkung als Dirigent gab (vgl. *Zimmermann, Brahms in der Schweiz*, S. 90).

³⁵⁶ Vgl. ebenda, S. 90 f. (auf S. 91 Abbildung des gedruckten Programmzettels mit ursprünglicher Programmfolge), und *Hofmann, Chronologie*, S. 269.

³⁵⁷ *Neue Zürcher Zeitung* vom 29. November 1887, zitiert nach *Zimmermann, Brahms in der Schweiz*, S. 91 f.

³⁵⁸ *Tagblatt der Stadt Zürich* vom 24. November 1887, zitiert nach *Zimmermann, Brahms in der Schweiz*, S. 91.

³⁵⁹ Vgl. *Hofmann, Chronologie*, S. 269.

³⁶⁰ *Pesti Napló* vom 22. Dezember 1887, zitiert nach *Gellen, Brahms und Ungarn*, S. (599–)600. Dieser und alle folgenden Auszüge aus Konzertberichten der drei ungarischen Zeitungen *Pesti Napló*, *Fővárosi Lapok* und *Egyetértés* werden in deutscher Übersetzung von Adam Gellen wiedergegeben, der jeweils auch den ungarischen Originalwortlaut mitteilt. Die Zeitung *Pester Lloyd* erschien in deutscher Sprache.

³⁶¹ *Fővárosi Lapok* vom 22. Dezember 1887 (*Gellen, Brahms und Ungarn*, S. 598).

³⁶² *Egyetértés* vom 22. Dezember 1887 (*Gellen, Brahms und Ungarn*, S. 597). Diese Rezension legte den Fokus auf die Violinsonate, während umgekehrt der *Pester Lloyd* vom gleichen Tag kaum über die bloße Erwähnung des Werkes hinausging (ebenda, S. 600).

Kurz nach dem Jahreswechsel war das Werk am 14. Januar 1888 erstmals in Amsterdam zu hören. Schon Anfang 1887 hatte sich Julius Röntgen sehr frühzeitig an der Aufführung einer der drei neuen Brahms'schen Kammermusikkompositionen interessiert gezeigt;³⁶³ nun konnte er diese Absicht gemeinsam mit Joseph Joachim verwirklichen, dem der eigentlich vorgesehene Violinist Joseph Cramer offenbar kurzfristig den Vortritt ließ.³⁶⁴ Denn in einem Brief vom 3. Januar 1888 an seine Eltern erwähnte Röntgen die bevorstehende Aufführung von Brahms' jüngster Sonate, die „nicht zu verachten“ sei, noch in ursprünglicher Planung: „Nächste Woche spiel ich die neue Violinsonate mit Cramer, sie ist mir jetzt viel lieber geworden, als zuerst, wo sie mir gar so klein erschien.“³⁶⁵ Bei dem Konzert selbst war Publikum in außergewöhnlich großer Zahl vertreten, das Joachim „lebhaftesten Applaus“ spendete.³⁶⁶ Was Brahms' Sonate angehe, rühmte das *Algemeen Handelsblad* in Amsterdam, so habe das herrliche Werk des großen Komponisten die zartesten Saiten des Gemütes zum Vibrieren gebracht und die Leute glauben lassen, sie befänden sich manchmal in einer völlig anderen Welt.³⁶⁷

Anders als Brahms, der die 2. *Violinsonate* nach seinem Auftreten mit Jenő Hubay am 21. Dezember 1887 in Budapest nur noch wenige Male bei Hausmusiken spielte,³⁶⁸ behielt Joseph Joachim die Komposition über sein verbleibendes, noch knapp zwei Dezennien währendes Leben fest im Repertoire. Drei Monate vor seinem Tod – Joachim starb am 15. August 1907 – präsentierte der fast 76-Jährige das Werk zum letzten Mal. Die Aufführung fand am 7. Mai 1907 – Brahms' 74. Geburtstag – im Rahmen des VIII. Bonner Kammermusikfestes statt und war Teil eines Konzertes, das ausschließlich Musik von Brahms brachte und damit eine besondere Reverenz an den langjährigen Künstlerfreund darstellte.³⁶⁹

Die Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte, soweit sie sich in den konsultierten Musikperiodika darstellt, zeigt im weiteren Verlauf des Jahres 1888, nach etwa einjähriger Präsenz der Erstausgabe auf dem Musikalienmarkt, eine deutliche Zunahme der öffentlichen Aufführungen, wobei eingehendere Besprechungen allerdings selten werden und hinter knappe Konzert erwähnungen zurücktreten. Für das Folgejahr ist dagegen ein leichter Rückgang der Aufführungszahlen zu konstatieren, was zumindest teilweise mit dem Erscheinen von Brahms' 3. *Violinsonate op. 108* im April 1889 und dem damit aufkommenden Interesse an dieser Komposition zu erklären sein dürfte. Dass sich die 2. *Violinsonate* jenseits des Konzertsaaus im (nicht dokumentierten) Bereich der Hausmusik größerer Beliebtheit erfreute, ist zweifellos anzunehmen. Wichtige Indizien ergeben sich hierfür aus den relativ hohen Absatz- bzw. Druckzahlen, die für eine spätere, 1910 in der Universal-Edition erschienene Lizenzausgabe der Sonate überliefert sind und die in der Relation auch die Gegebenheiten zu Brahms' Lebenszeit annähernd widerspiegeln dürften. Gemessen an ihren jeweiligen Vertriebszahlen führte die 2. *Violinsonate* die Beliebtheitskala vor den anderen beiden *Violinsonaten op. 78* und *op. 108* deutlich an.³⁷⁰

Violinsonate Nr. 3 d-Moll opus 108

Entstehung

Die Anfänge der späteren 3. *Violinsonate op. 108* gehen auf die Sommermonate 1886 zurück, in denen Brahms sich während seines Aufenthaltes in Thun mit gleich vier neuen Kammermusikwerken beschäftigte. Nur drei davon – die 2. *Cellosonate op. 99*, die 2. *Violinsonate op. 100* und das 3. *Klaviertrio op. 101* – wurden im Verlauf des Sommers zum Abschluss gebracht, anders als die begonnene und im Taschenkalender dieses Jahres für Monat August gemeinsam mit den anderen drei Kompositionen vermerkte *Violinsonate in d-Moll*.³⁷¹ Von allen vier Werken schickte Brahms am 8. August 1886 den jeweiligen Kopfsatz in autographischer Niederschrift als „Ein paar ‚erste Kapitel‘“ an Theodor Billroth in Wien.³⁷² Die Entstehung dieser Sätze fällt somit in die klar abgrenzbare Zeitspanne von gut zwei Monaten zwi-

³⁶³ Am 27. Februar 1887, bereits zwei Monate vor Erscheinen der Erstausgabe, hatte Röntgen an Brahms geschrieben: „Eine grosse Bitte kommt aus Amsterdam zu Ihnen: würden Sie uns wohl eines Ihrer neuen Kammermusikwerke schicken und uns erlauben, es in unserer letzten Kammermusiksoirée zu spielen? [...] Ich höre soviel von den Sonaten und von dem Trio, über welches Herzogenbergs, (die Glücklichen) mir geschrieben haben und ich will wenigstens den Versuch machen eines oder das andere von Ihnen zu erlangen.“ (*Röntgen, Briefe*, S. 113).

³⁶⁴ Die Mitwirkung bei dem Konzert, einer Kammermusiksoirée, wurde möglich, weil sich Joachim seit etwa 5. Januar 1888 in Amsterdam befand, um sich einer dreiwöchigen Massagekur zu unterziehen; vgl. seine Berichte vom 11. Januar an Ernst Rudorff (*Joachim, Briefwechsel III*, S. 317) und vom 20. Januar an Clara Schumann (*Schumann-Briefedition II/2.2*, S. 1333 f.).

³⁶⁵ Zitiert nach *Vis, Gaudeamus*, S. 220 f. Vis bezog die Äußerung irrtümlich auf Brahms' 3. *Violinsonate op. 108* (vgl. ebenda, S. 489, Anmerkung 66), die zu diesem Zeitpunkt jedoch noch nicht publiziert war.

³⁶⁶ *NZfM*, Jg. 55 (Bd. 84/I), Nr. 5 (1. Februar 1888), S. 58.

³⁶⁷ „Wat de Sonate van Brahms aangaat, een der nieuwste werken van dezen grooten componist, de voordracht van dit heerlijke werk deed de fijnste snaren van het gemoed trillen en men waande zich somtijds in een geheel andere wereld te zijn.“ (*Algemeen Handelsblad*, Nr. 18362 [17. Januar 1888]).

³⁶⁸ *Hofmann, Chronologie* weist nur noch zwei private Aufführungen nach: für den 23. Oktober 1891 (S. 284), wobei nur der 1. Satz gespielt wurde, und für den 16. November 1894 (S. 298).

³⁶⁹ *Cadenbach, Joachims Programme*, S. 85. Zu hören waren neben der 2. *Violinsonate* noch das 1. *Streichquintett op. 88*, das 2. *Streichsextett op. 36* und *Liebeslieder. Walzer op. 52*. Die Programmgestaltung war insofern exklusiv, als Werke von Brahms in den übrigen vier Konzerten des Musikfestes nicht vertreten waren.

³⁷⁰ Lizenzausgaben auf Grundlage der Simrock-Erstausgaben erschienen sukzessive in den Jahren 1909, 1910 und 1911 für alle drei Violinsonaten. Die Vertriebszahlen ergeben sich aus dem *UE, Verlagsbuch* (siehe die näheren Ausführungen für den Vergleichszeitraum 1911 bis 1920 im Kontext der 3. *Violinsonate op. 108*, S. LXII mit Anmerkung 524). Indikator für eine größere Verbreitung ist zudem die Übernahme der 2. *Violinsonate* in die „Simrock Volks-Ausgabe“ (spätestens 1911). Vgl. Quellengeschichte und -bewertung, S. 210 mit Anmerkungen 180 f.

³⁷¹ *Taschenkalender 1886* (ohne Paginierung). Brahms' eigenhändiger Eintrag für die späteren Opera 108 und 100 lautet: „Violinsonaten d-moll, Adur“.

³⁷² *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 396.

schen Brahms' Eintreffen in Thun (27. Mai) und Anfang August 1886.³⁷³

Dagegen lässt sich die Frage, wann die kompositorische Arbeit an der 3. *Violinsonate* über den Kopfsatz hinaus fortgesetzt wurde, nicht mit letzter Sicherheit beantworten, da sich zum weiteren Entstehungsprozess keinerlei Belege heranziehen lassen. Es ist nicht gänzlich auszuschließen, dass Brahms die verbleibenden drei Sätze auch dieser Sonate noch bis Herbst 1886 ganz oder teilweise skizziert oder auskomponiert haben könnte, umso mehr, als ein Brief Maria Fellingings vom 24. Oktober 1886 an Bertha von Gasteiger den Hinweis liefert: „Uebrigens hat Brahms 2 neue Violinsonaten [...]“.³⁷⁴ Die Äußerung, die im Zusammenhang mit frühen Privataufführungen der drei neuen Kammermusikwerke *Op. 99–101* im Oktober 1886 im Hause Fellinginger stand, kann sich allerdings ebensogut allein auf den bereits vorliegenden Kopfsatz der Sonate bezogen haben, von dem Maria Fellinginger erfahren hatte, etwa durch Billroth, der den Satz schon aus dem Manuskript kannte und nun bei den Hauskonzerten zugegen war. Die Existenz der drei Folgesätze bereits zu diesem Zeitpunkt erscheint aber vor allem deshalb fraglich, weil über die nächsten zwei Jahre hin nicht eine einzige Erwähnung des Werkes überliefert ist. Erst im Sommer 1888, den Brahms wiederum in Thun verbrachte,³⁷⁵ scheint es – gegebenenfalls unter Rückgriff auf etwaige Skizzen oder frühere Niederschriften – zur Vollendung der Sonate gekommen zu sein. Möglicherweise stand Brahms' Anfrage vom 7. Oktober 1888 an seinen Wiener Kopisten William Kupfer, ob dieser „vielleicht eine Kleinigkeit“ für ihn schreiben könne, im Zusammenhang mit der gerade fertiggestellten Komposition.³⁷⁶ Denn als Brahms genau zwei Wochen später, am 21. Oktober, in einem Brief an Elisabeth von Herzogenberg chiffriert und mit ähnlicher Wortwahl „eine Kleinigkeit ‚im Hauskleid‘“ ansprach,³⁷⁷ war ohne Zweifel von der vollständigen viersätzigen 3. *Violinsonate* die Rede. Diese schickte Brahms kurz darauf an das Ehepaar von Herzogenberg in Nizza, wo die Notensendung am 30. Oktober 1888 eintraf.³⁷⁸

Publikation

Wann und auf welche Weise Brahms' Verleger Simrock Kenntnis von der Existenz einer neuen, dritten Violinsonate erhielt, ist nicht bekannt. Spätestens im Februar 1889 aber muss er von dem Werk gewusst und ungeduldig auf dessen Einsendung gedrängt haben,³⁷⁹ da Brahms am 18. des Monats ironisch und demonstrativ gelassen antwortete:

„Mit größtem Vergnügen natürlich. Nur wissen muß man's, eine Ahnung davon haben! Wie konnte ich denken, daß Sie eine Violinsonate wünschen [...]. Ich warte ja stets nur auf ein erquickendes, aufmunterndes Wort von Ihnen, und selbstverständlich geht die Sonate morgen ab.“³⁸⁰

Den Erhalt der Stichvorlagen von Partitur und separater Violinstimme scheint Simrock umgehend quittiert und mit der Frage nach dem geforderten Honorar verbunden zu haben, worauf Brahms am 23. Februar erwiderte: „Also kaufen wollen Sie die Violin-Sonate? Das

Geschäft haben wir ja öfter gemacht, oder soll ich's diesmal billiger tun?“³⁸¹ Umschrieben war damit eine Summe von 1000 Talern, die in gleicher Höhe bereits für die letzten drei Sonatenkompositionen gezahlt worden war.³⁸²

Wie gewohnt, scheint Simrock die Drucklegung sogleich in Angriff genommen und die Manuskripte an die Notenstecherei Röder in Leipzig weitergeleitet zu haben, sodass kaum zwei Wochen später vermutlich schon ein erster Korrekturabzug – zunächst wohl nur der gestochenen Partitur – angefertigt werden konnte. Diesen bekam Brahms offenkundig zu Gesicht, als er sich in der ersten Märzwoche 1889 in Berlin aufhielt³⁸³ und dort auch mit Simrock zusammentraf.³⁸⁴ Die zweite, eigentliche Korrekturlesung erfolgte erst später in Wien, wofür Brahms am 17. März einen gesonderten Abzug bei Simrock anforderte: „Eine Korrektur der Sonate lassen Sie mich ja noch haben! Ich sah sie doch nur flüchtig durch.“³⁸⁵ Vom einstweiligen Abschluss der Stecharbeiten setzte der Komponist zwei Tage später beiläufig auch Clara Schumann in Kenntnis: „Die Violin-Sonate ist bereits fertig gestochen, und wirst Du sie bald gedruckt haben!“³⁸⁶

Am 20. März 1889 wandte sich Brahms an Simrock, um ihn über eine bevorstehende Sizilienreise zu informieren, an der er, Brahms, sich „sehr wahrscheinlich“ beteiligen werde.³⁸⁷ Im Hinblick auf das nahende Abreisedatum und die möglichst nicht zu verzögernde Drucklegung erinnerte er seinen Verleger: „Wie ist es mit der Sonate? Wenn Sie Ordre gäben, daß die Korrektur erst hierher zu mir geschickt wird, kommt sie vielleicht noch vor dem 27sten? Ich könnte sie wohl mit nach Triest nehmen usw.“³⁸⁸ Kurz darauf entschloss sich Brahms

³⁷³ Vgl. die Ausführungen zur Entstehung der 2. *Violinsonate op. 100*, S. XXXIV f.

³⁷⁴ Fuchs, Fellinginger, S. 215, Anmerkung 60.

³⁷⁵ Brahms' diesjähriger Sommeraufenthalt in Thun dauerte vom 29. Mai bis zum 12. September 1888 (vgl. Hofmann, *Zeittafel*, S. 204–206).

³⁷⁶ „Könnten Sie vielleicht eine Kleinigkeit für mich schreiben u. etwa Morgen früh deshalb vorsprechen? Freundlichst J. Br.“ (Korrespondenzkarte, Privatbesitz Ernst Sell, Hilden; Kopie in *D-LÜbi*).

³⁷⁷ *Briefwechsel II*, S. 200.

³⁷⁸ Vgl. S. L.

³⁷⁹ Ein entsprechendes Schreiben ist nicht überliefert.

³⁸⁰ *Briefwechsel XI*, S. 211.

³⁸¹ Ebenda, S. 212.

³⁸² Jeweils 1000 Taler (= 3000 Mark) erhielt Brahms auch für die 1. *Violinsonate op. 78*, die 2. *Cellosonate op. 99* und die 2. *Violinsonate op. 100*; zu den beiden Violinsonaten siehe oben, S. XXI f. und XXXVI, zur Cellosonate vgl. *Simrock-Brahms Briefe*, S. 251.

³⁸³ Am 1. März 1889 nahm Brahms an der Feier zum 50-jährigen Künstlerjubiläum Joseph Joachims teil (vgl. Hofmann, *Zeittafel*, S. 208). Es folgten am 4. und 7. März jeweils Auftritte in der Berliner Philharmonie als Dirigent eigener Werke (vgl. Hofmann, *Chronologie*, S. 287).

³⁸⁴ Brahms' Brief vom 17. März 1889 mit Dankesworten an den Verleger und seine Frau lässt auf mindestens eine Einladung im Hause Simrock schließen (vgl. *Briefwechsel XI*, S. 213). Bei dieser Gelegenheit könnte ein erster Korrekturabzug der Violinsonate dem Komponisten vorgelegt worden sein.

³⁸⁵ Ebenda; vgl. auch Quellengeschichte und -bewertung, S. 216.

³⁸⁶ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 379.

³⁸⁷ Vgl. *Briefwechsel XI*, S. 213–214.

³⁸⁸ Ebenda, S. 214. Brahms' Anraten, die Korrektur möglichst „erst hierher zu mir [nach Wien]“ zu schicken, ist vermutlich im Sinne von „sogleich, noch vor einer Verlagskorrektur“ zu verstehen.

jedoch, in Wien zu bleiben, wodurch sich besondere Vorkehrungen erübrigten.³⁸⁹

In der ersten Aprilwoche 1889 scheint Brahms ein Schreiben von Caroline de Serres, einer in Paris lebenden Pianistin, erhalten zu haben, die offenbar gehofft hatte, durch eine Anfrage beim Komponisten schnell in den Besitz eines Druckexemplars zu gelangen. Brahms antwortete ihr am 6. April bedauernd mit einem in französischer Sprache abgefassten Brief, in dem er auf Simrock verwies;³⁹⁰ den Verleger selbst ließ er am selben Tag wissen: „Wenn Ihnen Mad. de Serres von Paris wegen der Sonate schreiben sollte, so nehme ich an, daß Sie ihr nicht rasch dienen können – aber vielleicht bedauern Sie dies gütig in einigen höflichen Worten?“³⁹¹ Weil Brahms annahm, dass nicht einmal Simrock selbst zu diesem Zeitpunkt schon über gedruckte Exemplare verfügen könne, ist zu vermuten, dass seine eigene Korrekturlesung – Voraussetzung für die Fertigstellung – wohl erst relativ kurz vor diesem 6. April stattgefunden hatte. Da andererseits mit dem Erscheinen des Erstdrucks in den nächsten Tagen zu rechnen war, nutzte Brahms denselben Brief, um verschiedene Wünsche zum Versand von Exemplaren, vornehmlich an Clara Schumann, die Herzogenbergs und sich selbst, bei Simrock anzumelden.³⁹² In der folgenden Woche lag die 3. *Violinsonate* im Druck vor; Clara Schumann erhielt ihr Freixemplar am 13. April 1889,³⁹³ und spätestens jetzt war die Neuerscheinung auch im Musikalienhandel präsent.³⁹⁴ *Opus 108* ist die einzige der Brahms'schen Violinsonaten, für die der Kom-

ponist eine Widmung vergab: Das Werk ist, wie der Titel aufzeigt, *Seinem Freunde Hans von Bülow gewidmet*.³⁹⁵

Dem Erstdruck folgten in den verbleibenden acht Jahren von Brahms' Lebenszeit vermutlich mehrere Auflagen, von denen allerdings nur eine ermittelt wurde.³⁹⁶ Im Juli 1889, drei Monate nach der Originalausgabe, kam die 3. *Violinsonate* auch in einem Arrangement für Klavier zu vier Händen, angefertigt von Robert Keller, auf den Markt.³⁹⁷ Außerdem übernahm Simrock 1896 eine von dem englischen Organisten Edwin H. Lemare stammende Transkription des 2. Satzes für Orgel in sein Verlagsprogramm.³⁹⁸

Erste Aufführungen und frühe Rezeption

Wie bereits ausgeführt, war Theodor Billroth der Erste und möglicherweise auch Einzige, der schon 1886 Einblick in die begonnene *Violinsonate d-Moll* nehmen konnte, nachdem ihm Brahms am 8. August die Kopfsätze von insgesamt vier neuen kammermusikalischen Kompositionen zugesandt hatte.³⁹⁹ Billroth rühmte das Empfangene als „Edelweißblumen“ und konstatierte im „gemeinsamen Charakter des Hinströmens in üppiger, musikalischer Fülle“ eine Verwandtschaft des d-Moll-Satzes mit dem Pendant der späteren *Cellosonate F-Dur op. 99*: „Brüder, fast Zwillinge, doch beide gleich kräftig.“ Als „besonders schön“ bezeichnete er „das ruhige zweite Thema“ des ihm vorliegenden Kopfsatzes der 3. *Violinsonate*.⁴⁰⁰

³⁸⁹ Von der unterbliebenen Abreise setzte Brahms am 1. April 1889 Simrock in Kenntnis (vgl. ebenda, S. 215). Die von Theodor Billroth, Adolf Exner und Domenico Barbieri initiierte Reise begann am 27. März 1889 ohne Beteiligung von Brahms. Dieser hatte sich Josef Viktor Widmann als zusätzlichen Reisegefährten gewünscht, der jedoch verhindert war, was Brahms bewog, „die Hofräte allein fahren [zu] lassen“ (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 380, Brief von Anfang April 1889 an Clara Schumann).

³⁹⁰ Unveröffentlichter Brief (A-Wgm, Bibliothek Renate und Kurt Hofmann, Briefe Johannes Brahms an Caroline de Serres I). Die Anfrage nach einem Druckexemplar der neuen Violinsonate stand vermutlich im Zusammenhang mit einer Konzertveranstaltung im Rahmen des deutsch-französischen Kulturaustausches, für den sich die Pianistin gleichermaßen in Paris wie in Wien engagierte (siehe *Fuchs, Brahms und Frankreich*, S. 25 mit Teilabbildung des Antwortbriefes von Brahms; vgl. auch *Briefwechsel XI*, S. 215, Anmerkung 3).

³⁹¹ Ebenda, S. 215 f.

³⁹² „Exemplare bitte ich vor allem für mich [= an meiner Stelle] an Frau Schumann, an Herzogenbergs zu schicken (Nizza, Boul. Carabacel 27), mir fällt sonst noch Kirchner und Grimm in Münster ein: vielleicht Deiters und Schubring? Können Sie Hausmann etwa ein Exemplar geben, daß er es für mich bei Joachim hinterlegt? Ich möchte hier Fuchs und Mandyczewsky eins geben, also bitte um 3. (Hanslick und Kalbeck schicken Sie wohl?)“ (ebenda, S. 216).

³⁹³ Wie Clara Schumann am 23. April 1889 aus Nizza an Brahms schrieb, war ihr das Druckexemplar der Violinsonate „am Vorabend unserer Abreise“ zugegangen (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 381). Gemeint war eine Reise mit Ziel Italien, zu der die Pianistin in Begleitung ihrer Töchter Marie und Eugenie am 14. April in Frankfurt aufgebrochen war (vgl. *Litzmann III*, S. 514, Anmerkung **).

³⁹⁴ Eine frühe Verlagsanzeige des „soeben“ erschienenen Werkes findet sich im dritten von sechs April-Heften der *Signale* (Jg. 47, Nr. 29 [April 1889], S. 464).

³⁹⁵ Zur Widmung vgl. *BraWV*, S. 435. Kalbeck mutmaßte, Brahms habe bei der Komposition der 3. *Violinsonate* „gleich den Freund im Sinne

gehabt, dem er sie widmen wollte“, und deshalb die Klavierpartie gegenüber den vorausgegangenen Sonaten reicher und mit größeren Schwierigkeiten ausgestattet (*Kalbeck IV/1*, S. 22). An gleicher Stelle sprach Kalbeck vom Widmungsträger als „dem wiederversöhnten Hans v. Bülow“, was auf ein zeitweiliges Zerwürfnis zwischen Bülow und Brahms anspielte, zu dem es Ende 1885 im Zusammenhang mit Aufführungen der 4. *Symphonie op. 98* gekommen war und das erst Anfang 1887 beigelegt wurde (Näheres siehe *Hinrichsen, Späte Versöhnung*, S. 129–131). Brahms' Worte im Brief vom 23. Februar 1889 an Simrock, „Sie sehen aber, ich bringe Bülow ein Opfer“ (*Briefwechsel XI*, S. 211 f.), beziehen sich nicht auf die Widmungsabsicht bezüglich der 3. *Violinsonate*, sondern betrafen die Mitwirkung des Komponisten in Bülows Konzert vom 4. März 1889 in der Berliner Philharmonie (vgl. ebenda, S. 211, Anmerkung 3, dort mit der unzutreffenden Angabe, dass Brahms sein 1. *Klavierkonzert op. 15* „spielte“ [recte: dirigierte]; vgl. *Hofmann, Chronologie*, S. 278).

³⁹⁶ Siehe Quellenbestand und -beschreibung, S. 211 mit Anmerkung 184, und Quellengeschichte und -bewertung, S. 216.

³⁹⁷ Ausgabe mit Plattennummer 9208 (vgl. *BraWV*, S. 436). Eine Verlagsanzeige konnte nicht ermittelt werden, doch bestätigt ein Brief Eduard Hanslicks vom 15. Juli 1889 an Brahms die kurz zuvor erfolgte Publikation (siehe *Brahms-Hanslick Briefwechsel*, S. 322–323). Von Simrocks Lektor Robert Keller stammten auch die entsprechenden vierhändigen Klavierarrangements der *Violinsonaten op. 78* und *op. 100* (vgl. oben, S. XXIV und XXXVII).

³⁹⁸ Einzelausgabe (Titel: *Adagio*) mit Plattennummer 10792 (vgl. *BraWV*, S. 436), Nr. 8 der zehnteiligen Reihe *Orgel-Transcriptionen über Brahms' Werke* mit Bearbeitungen von Edwin H. Lemare. Die komplette Serie (Plattennummern 10785–10794) ist nachgewiesen im *Verzeichnis des Musikalien-Verlages von N. Simrock in Berlin. Vollständig bis 1897*, Berlin 1897, S. 83 (erschieden Anfang November 1897, vgl. Anzeige in den *Signalen*, Jg. 55, Nr. 52 [9. November 1897], S. 832).

³⁹⁹ Siehe Entstehung, S. XLVII, sowie die Ausführungen zur 2. *Violinsonate op. 100*, S. XXXIV.

⁴⁰⁰ *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 400, Brief vom 18. August 1886.

Zwei Jahre später schickte Brahms das komplettierte, nunmehr viersätziges Werk zunächst an die Herzogenbergs, die zusammen mit Amanda Röntgen – Violinistin und Ehefrau Julius Röntgens – vom Herbst 1888 an einen mehrmonatigen Genesungsaufenthalt in Nizza verbrachten. Vermutlich hatte Elisabeth von Herzogenbergs Erwähnung dieses speziellen „Hausgenossen“ im Brief vom 13. Oktober dazu beigetragen,⁴⁰¹ dass Brahms in seiner Antwort vom 21. Oktober auf die schon erwähnte „Kleinigkeit im Hauskleid“ verklaustriert anspielte.⁴⁰² Als diese in Gestalt von handschriftlicher Partitur und Stimme tatsächlich am 30. Oktober in Nizza eintraf, zeigten sich die Empfänger schon nach erster Begutachtung enthusiastisch und brachten dies noch am gleichen Tag durch ein Telegramm an den Komponisten zum Ausdruck: „Begeistert und beglückt von wunderbarer Sonate grüßen dankbarst = Lisl, Heinrich, Amanda.“⁴⁰³ Ebenfalls am 30. Oktober ließ Elisabeth von Herzogenberg zusätzlich per Briefpost ein ausführliches Dankschreiben folgen, in dem sich der Überschwang wie zugleich die exzellente musikalische Auffassungsgabe der Pianistin widerspiegeln. Als ein seltenes Dokument, das aus spontanem Impetus heraus bereits so wesentliche Charakteristika der Komposition vortrefflich herausstellte, sei der Brief trotz seiner Länge vollständig wiedergegeben:

„Lieber Hochverehrter,

An diesen 30. Oktober werde ich noch lange denken! Ich kann Ihnen nicht aussprechen, mit welchen Empfindungen ich die gute dicke Rolle begrüßte, als sie uns, noch beim Frühstück sitzend, heut hereingetragen ward, und wahrhaft bewegten Herzens schob ich vorsichtig den Kern aus der braunen Schale heraus. Heinrich wollte mir das Manuskript entreißen, aber ich hielt es fest und rannte augenblicklich zu Amanda hinauf, und ziemlich unfrisiert, aber mit froh erwartungsvollen Herzen setzten wir uns sogleich ans Werk.⁴⁰⁴

Und wie kamen wir augenblicklich in Zug, wie bannten Sie uns in Ihre Kreise! Wie flogen die Augen von Takt zu Takt, wie wuchs Eifer und Lust von Seite zu Seite, wie errieten und ergriffen die Hände das Schwierigste, daß ich's kaum begriff, wie mir fast alles gelang, wie begrüßten wir eine Schönheit nach der andern, wie fühlten wir uns zu Hause, trotz allem unerhört Neuem, das gleich der erste Satz einem bringt! Wie gespannt, mit angehaltenem Atem fingen wir die Durchführung an, diese noch nie dagewesene, alles auf dem wunderbarsten Orgelpunkt vollziehende, wie wuchs unsere staunende Freude, als das A gar kein Ende nehmen wollte, und über all das reiche Gewebe, das sich drüber wegspinnt, und wie schwelgte mein linker Daumen bei all den schönen Drucken, die er auszuführen hatte! Und wie es nun gar auf dem Proteus-A *fis moll* wird [T. 112] und dann allmählich zurückflutet, und auf dem *molto legato* [T. 130] das Thema gedämpft wieder einsetzt! – ach Lieber, das haben Sie gut gemacht, vielmehr das haben Sie nicht gemacht, das ist Ihnen zugeflossen, wie dieses ganze Stück von jenem Meer, „das flutend strömt gesteigerte Gestalten“. Ja ich bin glücklich, glücklich über dieses Stück, und mir ist so wohl, daß ich's Ihnen so ganz anders frei und froh sagen kann, als wenn ich bei anderer Gelegenheit kürzlich mit der vollen Wahrheit zurückgehalten hätte!

Noch ist mir das Stück zu neu, um ganz ausführlich zu werden, aber ich kann einiges doch nicht verschweigen. So

das köstliche *tranquillo* der Koda [T. 236], und wie der kürzere Orgelpunkt zum Schluß so wunderbar das Organische der Sonatenform betont, daß A und D wie in einem goldenen Ring zusammengehalten erscheint. Die letzte Seite dehnt einem das Herz aus, die ausgehaltenen Töne der Violine, die schöne Gegenbewegung zwischen ihr und den halben Noten der linken Hand – wie warm das alles klingt! Und wie steigert sich beim *ritenuto* die Wirkung, am meisten beim Verlassen des Orgelpunkts zu den chromatischen Tönen der Geige – bei der Stelle sahen wir uns alle drei verständnisinnig an und sagten Ihnen wortlos viel, das Sie gefreut hätte! Ach, hätte ich Sie da und könnte Ihnen die Hände drücken für dieses große Geschenk und könnte Sie ans Klavier setzen und Sie das Stück, mit dem guten obligaten Brummen begleitet, spielen hören! Was mich so entzückt an dieser Sonate: sie ist so besonders einheitlich, die vier Sätze sind wirklich Glieder einer Familie; eine Gesinnung herrscht unter ihnen, es gehört alles einer Farbenskala an, wie mannigfaltiges Leben auch darin herrscht.

So begrüßte ich auch mit Freude, daß das schöne andächtige Adagio von keinem Mittelsatz unterbrochen wird, wofür, wie ich schon öfter gestand, ich mich nie erwärmen kann, wenn die Mittelsätze noch so nett sind. Mir erscheinen derlei Kontraste fast immer künstlich, und in einem Adagio genieße ich die Kontinuität der Empfindung mehr als alles andre. Wie wohl tut dieser geschlossene, in seiner Knappheit doch so vielsagende Satz mir daher, wie trefflich wirkt dabei doch als Gegensatz nach dem breithinfließenden Gesang das Motiv mit den abgerissenen Akkorden, und wie schön klingt es! Lächerlich im besten Sinn, denn man lacht vor Vergnügen, ist das *Presto* [= 3. Satz], in seiner fabelhaften Originalität, in seiner atemlosen Beweglichkeit – wie lustig, voll Humor und reich in jeder Linie, wie reizvoll im Klaviersatz, welch eine Lustbarkeit von Anfang bis Ende, und dazu so spielbar, bei der großen koloristischen Wirkung, man kriegt's fast beim Lesen schon heraus! Wir lachten wirklich vor Lust bei diesem Satz, und doch, wie gar nicht fällt er aus der Rolle – man braucht nichts in sich umzuschrauben, es ist die natürliche Ausspannung einer vorher zum höchsten Ernst angespannten Seele. Das *Presto* des Finales ist am schwersten rasch zu übersehen, aber man weiß doch gleich, daß man es lieben muß, und daß es das Ganze würdig krönt, und es hat das, was das Finale vor allem braucht: fortstürmenden Zug im höchsten Maße. Wie die Rosse der Aurora auf jenem herrlichen Bilde stürmt es dahin, und man ruht erst aus bei dem so beschwichtigenden, feierlich schönen zweiten Thema (so kurz meine Be-

⁴⁰¹ „Amanda Röntgen ist hier unser Hausgenosse [...]. Das arme Frauchen soll hier und später in Ospedaletti ihre angegriffene Lunge hoffentlich auskurieren“ (*Briefwechsel II*, S. 198; vgl. auch *Vis, Gaudeamus*, S. 192).

⁴⁰² In typischer Manier ließ Brahms dabei die Adressaten im Unklaren, ob mit einer Zusendung zu rechnen war: „Aber ist Ihnen das Einpacken und Zurücksenden nicht höchst unangenehm? Und lohnen tut sich's diesmal wirklich nicht. Frau Röntgen bei Ihnen! Allerschönstens bitte ich sie zu grüßen – eine Violinstimme für sie beizulegen, ist wohl unnütz?“ (*Briefwechsel II*, S. 200).

⁴⁰³ *Briefwechsel XI*, S. 204 („Beilage 1“). Das Telegramm wurde von Brahms am 6. November 1888 an Simrock weitergeschickt (daher in *Briefwechsel II* nicht enthalten). Vgl. auch Anmerkung 415.

⁴⁰⁴ Aus dem Nizzaer Herbst 1888 ist eine Fotografie überliefert, die Amanda Röntgen und Elisabeth von Herzogenberg beim häuslichen Musizieren zeigt, vermutlich im Kontext der 3. *Violinsonate* (Abbildung bei *Vis, Gaudeamus*, S. 193).

kanntschaft, das schöne Durchgangs-*D* habe ich, wie die Geige einsetzt im dritten Takt [T. 52¹⁻³], doch gleich gemerkt!) und dann die schönen Pianissimostellen und das *Crescendo* der Durchführung, alles so entzückend spielbar, bis auf die letzte, etwas grausame Stelle! Man spielt und spielt mit wahrer Leidenschaft weiter, und mit hochroten Backen hörten wir auf, um nur mühsam uns zurückzuhalten, das gleiche wieder von vorne anzufangen. Aber das durften wir Amandas wegen nicht. Erst heut Abend kommt es wieder dazu, und wir freuen uns einstweilen, und ich mußte Ihnen gleich wenigstens dieses Wenige schreiben, damit Sie nicht bloß durch ein Telegramm möglichst rasch erfahren, welch ein Feiertag dies heute für uns ist.

Haben Sie Dank, teurer Freund, Dank, daß Sie dieses gute Werk an uns getan, die Sonate zu schicken, und Dank, daß Sie sie geschrieben, so ganz nur von Ihrem Besten gaben, die Lady Macbeth so ganz beglückten und befriedigten!!!

Sind Sie mir auch nicht böse, wegen neulich, und verstehen, wie ich nicht anders kann, gerade weil ich Sie so sehr, so warm verehere?⁴⁰⁵ Wie groß ist dann die Freude, wenn man empfindet, wie ich heute, und wie dankt es Ihnen Ihre getreuste

Lisl Herzogenberg.

Die Schlampigkeit dieser *prestissimo* hingesetzten Zeilen verzeihen Sie gewiß: Ich konnte nicht warten, nicht lange überlegen, und da hat man dann nichts als Entgleisungen und Klexe.⁴⁰⁶

Enthusiastischer wurde wohl kaum je ein anderes Werk von Brahms aufgenommen.⁴⁰⁷ In zwei Folgebriefen vom 6. und 8. November 1888 unterstrich Elisabeth von Herzogenberg ihr Entzücken über die inzwischen auswendig beherrschte Sonate: „Es ist eine unbeschreibliche Lust, sie so in sich aufzunehmen und so frei von der Leber weg zu spielen.“⁴⁰⁸ Dank der Form, „so wunderbar geschlossen übersichtlich wie die Fassade einer romanischen Kirche“, sei es möglich gewesen, sich das Werk so rasch einzuprägen, heißt es weiter im Brief vom 6. November.⁴⁰⁹ Mit der Komposition ganz vertraut, scheute sich Elisabeth von Herzogenberg nicht, Änderungsvorschläge zu unterbreiten, wie für eine Passage im Finalsatz, hinsichtlich derer sie appellierte:

„[...] ich beschwöre Sie, überlegen Sie sich die Stelle mit den Synkopen noch einmal, ob sie nicht etwas anders zu gestalten wäre, ich meine von dem *b moll* an [T. 142 ff.] und hauptsächlich die Takte, wo das *cis moll*-Thema im Baß liegt. [...] jene *cis moll*-Stelle [T. 150 ff.] ist so abstrakt dadurch, daß sich ganz wichtige Harmoniebestandteile nur in der Geige in ungünstigster Lage befinden, so daß sie förmlich absticht von dem sonst so herrlich wirkungs- und klangvollen letzten Satz. Dazu die gar so häufige Abwesenheit eines guten Taktteils in jener Stelle; man ringt und pustet sich wirklich halb tot dabei [...] und weil der ganze übrige Satz so schön klanglich zur Erscheinung kommt, wäre es zu schade, wenn die Stelle zurückbliebe in der Wirkung. Es ist eine Stelle nur für Musiker, und das soll doch eigentlich nicht sein, gelt?“⁴¹⁰

Eine weitere Anregung war, die Doppelgriffe der Violine zu Beginn des 3. Satzes im Pizzicato spielen zu lassen, „es klingt noch einmal so gut. Gestrichen wirkt auch die[se] Stelle abstrakt, man hört wohl Töne, aber keinen Klang und unterscheidet mit Mühe die an sich doch recht komplizierte verzwickte Folge. [...] Bitte, sagen

Sie mir, ob Sie nicht auch für das Pizzicato sind oder dies alles ganz verkehrt finden?“⁴¹¹

Am 8. November 1888 folgte ihr nächster Brief an Brahms – der dritte, in dem alles um die neue Violinsonate kreiste: „Verzeihen Sie, wenn ich Sie schon wieder plage, aber dieses muß ich fragen: ob im ersten Satz bei der Überleitung zum zweiten Thema die Abweichung bei der Parallelstelle eine beabsichtigte ist, oder Versehen. [...] Bitt’ gar schön um eine Aufklärung.“⁴¹² Auch eine Divergenz zwischen Parallelstellen im 4. Satz entging ihr nicht: „Noch ein Letztes: Die Änderungen im Klavierpart, rechte Hand 6. und 7. Takt des Finale, haben Sie in der Parallelstelle nicht eingetragen, daß Sie’s nur wissen.“⁴¹³ Vom Schlusssatz, in den sie „je länger, je mehr, bis über die Ohren verliebt“ sei, leitete Elisabeth von Herzogenberg zu allgemeinerer Betrachtung über:

„Welch eine Wonne muß es sein, wenn auf dem Wege von der ersten Ahnung bis zu der im kleinsten Gliede so sorgfältig ausgearbeiteten Entwicklung nichts von der ursprünglichen Kraft verloren ging, alle Naturlaute noch lebendig erklingen, und doch jeder Notenkopf ein Kunstwerk im höchsten Sinne bedeutet! Wie manchemal mag es auch dem Besten geschehen, daß das Bild, indem er es festzuhalten versucht, wie Nebelhauch zerfließt und schwindet wie ein Hauch oder doch nur in frostiger Reproduktion zur Erscheinung kommt; aber hier ist alles so voll pulsierenden Lebens, so voll unmittelbar zündender Kraft, so wahr und

⁴⁰⁵ In ihrem Brief vom 28. Oktober 1888 an Brahms hatte sich Elisabeth von Herzogenberg über manche der neu erschienenen Chor- und Liedkompositionen (*Op. 104–107*) mit Befremden geäußert: „[...] ich frage Sie, ob es wirklich nur an uns liegt, wenn wir bei dem Kirchofflied [*Op. 105 Nr. 4*] in wahre Begeisterung ausbrachen, noch drei, viere herzlich begrüßten – und den andern nur ein frostiges Willkommen bringen konnten.“ (*Briefwechsel II*, S. 201–209, hier S. 204).

⁴⁰⁶ Ebenda, S. 210–213.

⁴⁰⁷ Wie treffend Elisabeth von Herzogenberg bei ihrer emotionalen Charakterisierung wesentliche Aspekte der Komposition (etwa zu Form und Orgelpunkt) hervorzuheben vermochte, bestätigt sich in den späteren wissenschaftlichen Detailanalysen bei Körner (S. 355–514) und Lester, *Brahms’s Violin Sonatas* (S. 65–75, 154–167, 213–236, 299–328); zum 1. Satz der Sonate vgl. auch Hinrichsen, *Späte Versöhnung*, S. 132–138.

⁴⁰⁸ *Briefwechsel II*, S. 215. Nach gerade einwöchigem Besitz des Manuskriptes konnte Elisabeth von Herzogenberg dem Komponisten melden: „Die *d moll*-Sonate weiß ich auswendig und bin ganz froh.“ (ebenda). Über ein außergewöhnliches musikalisches Gedächtnis verfügte wohl auch Amanda Röntgen, denn Heinrich von Herzogenberg erwähnte Joseph Joachim gegenüber „die von den beiden Frauen auswendig gelernte Sonate“ (*Joachim, Briefwechsel III*, S. 338, Brief vom 27. Dezember 1888).

⁴⁰⁹ *Briefwechsel II*, S. 216 f.

⁴¹⁰ Ebenda, S. 215 f.

⁴¹¹ Ebenda, S. 216. In der Druckfassung zeigt der Violinpart tatsächlich das gewünschte *pizz.*, jedoch erst in der Reprise (ab T. 119²).

⁴¹² Ebenda, S. 217 f. Angesprochen waren im 1. Satz die Takte 33–34² und 170–171. Soweit nachvollziehbar, blieben diese Stellen unverändert.

⁴¹³ Ebenda, S. 218. Gemeint sind im 4. Satz die Takte 6 f. und 119 f. Wie Brahms’ nachträgliche Änderungen zu Beginn des Satzes aussahen, ist nicht zu rekonstruieren. Elisabeth von Herzogenbergs Vorschlag, „unter dem *F* der Geige [= T. 6¹⁻³] einen simplen übermäßigen [Dreiklang] (*F a cis*)“ zu setzen, „statt mit dem *E* dazu, das immer wie ein Versehen klingt“, übernahm Brahms nicht.

so warm, daß das Gefühl, hier sei erst etwas vermittelt worden, gar nicht dabei aufkommen kann.

Ach wenn ich nur Beredsamkeit hätte, Ihnen recht, recht zu sagen, wie ich's meine, und wie so sehr dies große und schöne Werk unsre Herzen gewonnen hat!⁴¹⁴

Mit der Übersendung der Manuskripte war unverhofft eine Bitte Elisabeth von Herzogenbergs erfüllt worden, die am 28. Oktober 1888, zwei Tage vor Eintreffen der Notenrolle, aus der Eintönigkeit ihres Kuraufenthaltes heraus an Brahms geschrieben hatte: „Wenn Sie 'was überflüssig haben sollten, von Liedern oder etwa die *G dur*-Sonate [op. 78], oder sonst, was es sei – lassen Sie's zu einem Päckchen nach Nizza vereinigen, Sie machen uns glücklich.“⁴¹⁵ Weniger glücklich schien die verehrte Freundin allerdings darüber gewesen zu sein, dass Brahms auf ihre leidenschaftlichen Ausführungen zur neuen Violinsonate lakonisch reagierte und nicht viel mehr als „besten, aber kürzesten Dank einstweilen“ aussprach.⁴¹⁶

Dass er die Sonate zunächst an die Herzogenbergs gesandt hatte und nicht an Clara Schumann, die seit einigen Tagen schon von der Existenz des Werkes wusste,⁴¹⁷ räumte Brahms am 2. November 1888 entschuldigend ein: „Verzeih, daß ich Dir nicht zuerst die Sonate geschickt habe. Aber den Hauptgrund glaubst Du mir nicht!? Ich traue nie einem neuen Stück zu, daß es jemandem gefallen könnte. So auch diesmal, und zweifle ich auch noch sehr, ob Du Frau Herzogenbergs Brief unterschreibst!“⁴¹⁸ Brahms' Ermunterung, die Sonate

direkt von den Herzogenbergs anzufordern,⁴¹⁹ wurde von Clara Schumann offenbar missverstanden oder überlesen, da sie am übernächsten Tag antwortete: „Vor allem laß Dir nun sagen, wie ich mich auf die Sonate freue, und bitte ich Dich, die Herzogenberg zu veranlassen, daß sie sie mir gleich schickt!“⁴²⁰ Von Brahms dazu aufgefordert, brachte Elisabeth von Herzogenberg die Sendung am 9. November auf den Weg,⁴²¹ nicht ohne Clara Schumann einen Vorgeschmack auf die schon ungeduldig erwartete Komposition⁴²² zu geben:

„In den letzten 8 Tagen hat uns die Brahms'sche Sonate fast ausschließlich beschäftigt, wir haben ungeheure Freude an dem Stück gehabt das mal wieder ganz aus dem Vollen u. so strotzend von Erfindung, Wärme u. Kraft ist daß man seine ungetheilte Freude dran haben kann. Sie werden wie wir entzückt sein von dem Orgelpunkt im ersten Satz, eine noch nicht dagewesene Art der Durchführung, u. wie fein u. zart u. schön in der Zusammenwirkung. Der letzte Satz in seinem fortstürmenden Brio ist auch ganz einzig u. höchst fesselnd für die Spieler, wie mir scheint auch viel spielbarer, wie überhaupt die ganze Sonate, als manches scheinbar leichtere Werk von Brahms. [...] Wir haben ganz besondere Freude an der Sonate gehabt weil uns die letzte gedruckten Nova von B. nicht durchwegs befriedigen wollte [...].“⁴²³

Clara Schumann widmete sich der erhaltenen Violinsonate mit Eifer und konnte den 1. Satz noch spielen, die übrigen drei aber wegen neuralgischer Schmerzen im Arm nur lesen; „was ich aber sah, erfreute mich schon“, schrieb sie am 12. November 1888 an Joachim.⁴²⁴ Da

⁴¹⁴ Briefwechsel II, S. 219.

⁴¹⁵ Ebenda, S. 209. Brahms' Zusendung der 3. Violinsonate am 30. Oktober 1888 war keine Reaktion auf Elisabeth von Herzogenbergs Bitte vom 28. Oktober; beide Schreiben hatten sich gekreuzt, sodass Brahms erst im nächsten Brief vom 3. November (vgl. ebenda, S. 214) auf den Notenwunsch einging. Ein Exemplar der explizit benannten 1. Violinsonate op. 78 ließ er über Simrock nach Nizza schicken, wofür sich Elisabeth von Herzogenberg am 6. November bedankte: „Ich bin ganz gerührt über die eben hereinfliegende liebe alte *G dur*-Sonate [...]“ (ebenda, S. 215). Auf die Zusendung dieses Druckexemplars bezog sich Brahms' Bemerkung im Brief vom 6. November 1888 an Simrock, er lege „noch was bei, damit Sie sehen, daß Ihre Sonate nicht vergebens geschickt wurde, sondern Freude macht!“ (Briefwechsel XI, S. 204). Die erwähnte Beilage war jenes Telegramm vom 30. Oktober, mit dem die Herzogenbergs und Amanda Röntgen auf das ihnen zugesandte Manuskript der 3. Violinsonate reagiert hatten. Brahms erlaubte sich insofern einen Scherz mit Simrock, als er ihn glauben ließ, das Telegramm („Begeistert und beglückt von wunderbarer Sonate grüßen dankbarst = Lisl, Heinrich, Amanda.“, vgl. ebenda, „Beilage 1“) beziehe sich auf die von Simrock zugestellte 1. Violinsonate.

⁴¹⁶ Briefwechsel II, S. 214. In seinem Brief vom 3. November 1888 erklärte Brahms, der „Sonatenbrief“ habe ihn sehr gefreut, doch sei er gegen ihn „weit mißtrauischer als gegen den andern [vom 28. Oktober, vgl. Anmerkung 405]; [...] und wenn Sie etwa doch aus Güte den letzten Brief überzuckert haben sollten, so schicken Sie die Pfefferbüchse nachträglich“. Elisabeth von Herzogenbergs Enttäuschung über Brahms' Reaktion ist im Wortlaut nicht erhalten. Vermutlich stand eine entsprechende Unmutsbekundung am Ende ihres Briefes vom 6. November, dessen Schluss nicht überliefert ist (ebenda, S. 217 mit Anmerkung 1). Diese Äußerung veranlasste Brahms wenig später zu einer nachgeschobenen Rechtfertigung: „Es war nicht recht und hat Sie auch wohl verleitet, mißzuverstehen, daß ich auf so eingehend Gesagtes einstweilen so flüchtig und kurz erwiderte. Gar konfus mag dies gelaute haben, weil mir doch allerlei durch den Kopf ging, was

ich gelegentlich ausführlicher äußern wollte.“ (ebenda, S. [219–] 220, Brief ohne Datum, empfangen am 10. November 1888).

⁴¹⁷ Brahms hatte die neue Komposition in seinem Brief vom 19. Oktober 1888 recht beiläufig ins Gespräch gebracht: „Ja, da liegt z. B. auch eine kleine Violinsonate – aber käme sie zu Dir, wieviel Briefe kriegtest ich gleich aus Frankfurt, und nicht bloß aus der Myliusstraße!“ (Schumann-Brahms Briefe II, S. 362).

⁴¹⁸ Ebenda, S. 363.

⁴¹⁹ „Lust, sie anzusehen, möchte ich voraussetzen, aber hast Du auch Zeit dazu, so schreibe ein Wort an Herzogenbergs, daß sie Dir die Sonate sogleich schicken sollen.“ (ebenda, S. 363). Einen Tag später, am 3. November 1888, schrieb Brahms entsprechend an Elisabeth von Herzogenberg: „Ich habe eben an Frau Schumann geschrieben, und falls diese die Sonate wünschen sollte, so schicken Sie sie ihr also gleich.“ (Briefwechsel II, S. 214).

⁴²⁰ Schumann-Brahms Briefe II, S. 363.

⁴²¹ Brahms hatte am 6. November 1888 Elisabeth von Herzogenberg wissen lassen: „An Frau Schumann scheine ich undeutlich geschrieben zu haben. Sie bittet mich, Sie zu veranlassen, ihr die Sonate gleich zu schicken – was hiermit unter Beifügung eines *sfz* geschieht. Sie geht nächstens nach Berlin und spielte sie gern mit Joachim [...]“ (Briefwechsel II, S. 217).

⁴²² An Clara Schumann schrieb Elisabeth von Herzogenberg am 9. November 1888: „[...] durch ein Mißverständniß erhalten Sie fürcht' ich die Brahms'sche neue Sonate ein bischen später als Sie wohl gewünscht, – Brahms hatte mir geschrieben, ich würde von Ihnen die Weisung erhalten, sie nach Frankf. zu schicken u. wie er mir heute schreibt, haben Sie ihm geschrieben, uns zu veranlassen sie zu expedieren.“ (Schumann-Briefedition II/15, S. 702). Brahms wiederum hatte am 6. November an die Freundin geschrieben: „Die Sonate hättest Du ein paar Tage früher gehabt, wenn Du gleich direkt eine Karte an H[erzogenbergs] geschickt hättest.“ (Schumann-Brahms Briefe II, S. 366).

⁴²³ Schumann-Briefedition II/15, S. 704. Vgl. auch Anmerkung 405.

⁴²⁴ Schumann-Briefedition II/2.2, S. 1354.

eine rasche Besserung ausblieb, ließ sich die Pianistin die Komposition am Abend des 22. November von ihrer Tochter Elise und dem Geiger Johann Naret-Koning vorspielen⁴²⁵ und hielt dazu in ihrem Tagebuch fest:

„Ich war sehr traurig, daß ich sie nicht selbst spielen konnte ... Die Sonate selbst ist herrlich, ebenso wie die erste, entzückend. Die zweite ist ja auch schön ... aber ich ziehe diese dritte doch der zweiten vor ... wie dankbar war ich für dieses Labsal in meinem vielen Kummer – da vergißt man Alles für eine Weile und das ist schon eine Stärkung für das arme gequälte Herz ...“⁴²⁶

Ihr Entzücken über die neue Sonate tat Clara Schumann am nächsten Tag auch Brahms kund:

„Wie wunderbar schön ist sie wieder, welche Wärme, Kraft der Empfindung, wie durch und durch interessant, im ersten Satz so ein herrlicher Orgelpunkt, und wie fein er am Schlusse wiederkehrt, wie sich da alles ineinander verschlingt, wie duftende Ranken! Sehr lieb (ja, was ist mir denn nicht sehr lieb?) ist mir der 3. Satz, ein liebliches Kind, anmutig spielend mit ihrem Geliebten, in der Mitte einmal ein Aufleuchten von tieferer Leidenschaft, dann wieder das anmutige Schäkern, das aber doch so ein wehmütiger Hauch durchzieht! Prachtvoll der letzte Satz, so leidenschaftlich bewegt, man tut sich da ordentlich eine Güte!

Ich denke mit Sehnsucht, wenn ich sie nur erst selbst spielen könnte [...]! Gleich studiere ich die Sonate, sobald ich es imstande bin. Elise hat sie übrigens merkwürdig gut gespielt.“⁴²⁷

Für Clara Schumann war ihre gesundheitliche Beeinträchtigung deshalb besonders bedauerlich, weil hierdurch ein geplantes Konzert in Gefahr zu geraten drohte, das im Dezember 1888 in der Berliner Philharmonie stattfinden sollte und bei dem sie selbst wie auch Joseph Joachim als Solisten vorgesehen waren. Das Zusammentreffen mit Joachim sollte überdies das gemeinsame Musizieren von Brahms' neuer Violinsonate ermöglichen – etwas, das sich Clara Schumann vom ersten Moment an

gewünscht hatte.⁴²⁸ An der näherrückenden Begegnung nahm Elisabeth von Herzogenberg aus dem fernen Nizza Anteil und schrieb am 18. November an Joachim:

„Ich wünsche Ihnen Glück zu der neuen Brahms'schen Sonate, ein herrliches Stück, an dem Sie Freude haben werden. Daß Brahms es uns Verbannten zuerst schickte, verübeln Sie uns nicht, der arme Heinz hat ja doch sonst ein armseliges Leben. Der Orgelpunkt im 1. Satz ist einzig schön, u. ein großer Fluß geht durch das Stück, das mir viel höher steht, als die beiden letzten Sonaten für Viol. u. Cello.“⁴²⁹

Angesichts ihrer anhaltenden Beschwerden sah sich Clara Schumann allerdings bald gezwungen, ihren Auftritt abzusagen,⁴³⁰ woraufhin das Berliner Konzert auf Januar 1889 verschoben wurde.⁴³¹ Auch das Treffen mit Joachim rückte dadurch um einige Wochen nach hinten. Immerhin konnte Clara Schumann schon kurze Zeit später in ihrem Tagebuch vermerken: „2. December, ich studiere mit Begeisterung Brahms' *D-moll-Sonate*“.⁴³² Und dem Komponisten selbst meldete sie am übernächsten Tag:

„Gott sei Dank bin ich so weit, daß ich doch etwas wieder spielen kann! Ich habe diese Tage glückliche halbe Stunden (mehr kann ich noch nicht) in Deiner wundervollen Sonate verlebt, und will sie Ende der Woche einigen Musikern hier bei mir vorspielen. Heute hatte ich Probe mit Koning, und wir haben geschwärmt, aber schwer ist sie, besonders sehr ermüdend für mich der letzte Satz, wo kein Zurückhalten möglich ist.“⁴³³

Vier Tage nach der erwähnten Probe mit Johann Naret-Koning fand am 8. Dezember 1888 in Clara Schumanns Haus in Frankfurt das angekündigte Vorspiel vor „einer großen Anzahl von Musikern“ statt, „und alle waren sie begeistert“, heißt es in ihrem Bericht vom Folgetag an Brahms.⁴³⁴ Erfüllt notierte sie im Tagebuch: „Es war eine D a n k gesellschaft ... Ich hatte den größten Genuß von der Sonate“.⁴³⁵ Als einziger Wermutstropfen

⁴²⁵ Schon am 14. November 1888 hatte Clara Schumann in Bezug auf die Sonate Brahms angekündigt: „[...] komme ich nicht so weit, sie selbst zu spielen, so lasse ich sie mir von Elise und Koning vorspielen, das ist das einfachste, um daß es kein Geschrei hier gibt von den Habichten, die nach jeder neuen Note gleich die Hand ausstrecken.“ (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 367; vgl. auch oben, Anmerkung 417).

⁴²⁶ *Litzmann III*, S. 512.

⁴²⁷ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 367 f.

⁴²⁸ Dies ließ schon Clara Schumanns Reaktion vom 4. November 1888 erkennen, nachdem sie durch Brahms von der neuen Violinsonate erfahren hatte: „Es wäre reizend, könnte ich sie mit Joachim in Berlin spielen!“ (ebenda, S. 363 f.). Umgekehrt hatte Joachim am 7. November gegenüber der Pianistin verlauten lassen: „Ich höre über Nizza durch Röntgen von einer neuen D moll Geigen Sonate von Brahms. Macht Ihnen das nicht Lust, wenn die Finger es erlauben?“ (*Schumann-Briefedition II/2.2*, S. 1352). Wie sehr Spielproben mit Joachim als Non-plusultra galten, zeigt sich auch in Elisabeth von Herzogenbergs Schreiben vom 8. November an Brahms mit Bezug zur *d-Moll-Sonate*: „Wenn nur Joachim sie bald hat! Wie ich mich bei aller Wertschätzung der musikalischen Amanda nach dem gesehnt habe in diesen Tagen, kann ich nicht sagen.“ (*Briefwechsel II*, S. 218).

⁴²⁹ *Joachim, Briefwechsel III*, S. 335.

⁴³⁰ Am 23. November 1888 hatte Clara Schumann Brahms mitgeteilt: „Wie es mit Berlin wird, weiß ich noch nicht, einstweilen kann ich nicht an Spielen denken, habe aber auf Anraten des Arztes noch nicht abgeschrieben.“ (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 368). Letzteres ge-

schah aber kurz darauf (vgl. ebenda, S. 369, Brief vom 4. Dezember 1888 an Brahms), auch zu Joachims Bedauern: „Wie freute ich mich auf die neue Sonate!“ (*Schumann-Briefedition II/2.2*, S. 1360, Brief vom 3. Dezember 1888).

⁴³¹ Als Termin wurde der 23. Januar 1889 neu festgelegt. Das von Wolde-mar Bargiel geleitete Orchesterkonzert in der Berliner Philharmonie unter Mitwirkung Clara Schumanns und Joseph Joachims bot für Brahms' neue Violinsonate keinen passenden Rahmen, sodass das Werk auf dem Programm von vornherein nicht vorgesehen war (*CSPR* Nr. 1293; vgl. *Schumann-Briefedition II/15*, S. 706, Anmerkung 6, dort mit der missverständlichen Angabe, dass die Aufführung der Sonate „entfiel“).

⁴³² *Litzmann III*, S. 512. Von einem Nichtgefallen des Werkes, wie es Brahms offenbar für möglich gehalten hatte, konnte somit keine Rede sein. Dieser hatte am 2. November 1888 an die Pianistin geschrieben: „Gefällt Dir aber die Sonate beim Durchspielen nicht, so probiere sie nicht erst mit Joachim, sondern schicke sie mir zurück.“ (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 363). Vier Tage später bekräftigte Brahms: „Ich bitte: geniere Dich ja nicht, wenn sie Dir durchaus nicht gefällt! Herzogenbergs sind etwas ausgehungert, und sie war leicht froh zu machen – wie lange mag sie nicht mit Violine gespielt haben! Im g ü n s t i g e n Fall nimm sie mit nach Berlin – aber nicht, wenn sie Dir keine Freude macht!“ (ebenda, S. 366).

⁴³³ Ebenda, S. 369.

⁴³⁴ Ebenda, S. 369 f.

⁴³⁵ *Litzmann III*, S. 512.

blieb der Pianistin zu beklagen, dass der Violinpart nicht in den Händen von Joseph Joachim gelegen hatte,⁴³⁶ dem sie wenig später bestätigte, die Sonate sei „ganz wunderbar schön (d. I Satz namentlich)“.⁴³⁷ Am 11. Dezember trug Clara Schumann die Sonate noch einmal in privatem Rahmen vor, nun für Landgraf Alexander Friedrich von Hessen und vermutlich eine kleine Zuhörerschaft.⁴³⁸

Unterdessen war es zu einer ersten Weichenstellung hinsichtlich der offiziellen Uraufführung der 3. *Violinsonate* gekommen. Maßgeblich war hierbei Brahms' Verbindung mit dem ungarischen Violinisten Jenő Hubay, Primarius des Hubay-Popper-Quartetts, mit dessen Mitgliedern der Komponist am 22. Dezember 1886 in Budapest bei einem reinen Brahms-Abend die 2. *Cellosonate op. 99* erstmals in Ungarn vorgestellt und das 3. *Klaviertrio op. 101* sogar uraufgeführt hatte.⁴³⁹ In nahezu regelmäßigem Jahresabstand folgten noch vier weitere Einladungen nach Budapest zu Kammermusikkonzerten mit ausschließlich eigenen Werken.⁴⁴⁰ Dass Brahms im Hinblick auf seinen dritten Auftritt dieser Art am 21. Dezember 1888 spätestens seit Herbst des Jahres auch an die Aufführung seiner 3. *Violinsonate* dachte, wird aus einem Brief von Ende November an Freifrau von Heldburg ersichtlich, in dem er ein gegebenes Konzertversprechen an „die Pester“ andeutete und dabei ebendieses Werk erwähnte.⁴⁴¹

Eine Konkretisierung der Absicht erfolgte Anfang Dezember 1888, als Jenő Hubay sich anlässlich eines Wien-

aufenthaltes zu Besuch in Brahms' Wohnung einfand. Hubays eigenen Worten zufolge soll Brahms ihm „nach einem langen herzlichen Geplauder“ unvermittelt ein Manuskript überreicht haben:

„Es war seine Dritte Violin-Sonate (in D-moll). ... Wollen Sie sie mit mir spielen? ... Dann kommen Sie morgen um 9 Uhr früh zu mir mit Ihrer Violine.“ – Wie wundervoll war der erste Eindruck dieses einzig gearteten Werkes! Brahms sah mein Entzücken und war sichtlich erfreut über die Wirkung – über das Inslebenrufen der neuen Sonate [...].“⁴⁴²

Im Folgenden wurde der Geiger, wie dieser berichtete, „fast jeden Tag eine ganze Woche lang“ von Brahms zu Spielproben bestellt, weil dieser „mit einigen Einzelheiten und Wendungen“ nicht zufrieden war und noch Änderungen vornahm.⁴⁴³ Schließlich lud Brahms für den 12. Dezember 1888 vormittags 11 Uhr zu einem Hauskonzert bei Billroth ein.⁴⁴⁴ Als Brahms und Hubay dort eintrafen, „waren schon die Getreuen versammelt: Hanslick, Kalbeck und noch einige.“⁴⁴⁵ Obwohl die Darbietung nur das eine Werk umfasste und vor kleinem Hörerkreis stattfand, wurde von ihr offenbar weitreichend Notiz genommen, da sogar das *Musikalische Wochenblatt* in Leipzig eine Kurzmeldung über die in einem „Wiener Privatkreis“ vorgeführte neue Violinsonate brachte, „welche allgemeines Entzücken bei dem kunstverständigen Auditorium“ hervorgerufen habe.⁴⁴⁶ Nach Hubays eigener Wahrnehmung konnte von freudigem Zuspruch für das Werk allerdings kaum die Rede sein:

wo er am 3. Januar 1889 in einem Konzert der Herzoglichen Hofkapelle als Dirigent mitwirkte (vgl. Hofmann, *Chronologie*, S. 275).

⁴⁴² Hubay, *Erinnerungen 1925*, S. 147; vgl. Gellen, *Brahms und Ungarn*, S. 326, dort mit der (hier übernommenen) Zeitangabe „Anfang Dezember 1888“ (bei Hubay, *Erinnerungen 1925*, S. 147: „im Herbst“).

⁴⁴³ Ebenda; vgl. auch Quellengeschichte und -bewertung, S. 215. Für diese Treffen bedankte sich Brahms durch die Schenkung einer Porträtfotografie, deren Rückseite die ersten dreieinhalb Takte des Violinparts der 3. *Violinsonate* und darunter die Widmungsworte *Herrn Jenő Hubay in dankbarer Erinnerung an freundliche Morgenstunden bei Joh^s Brahms*. zeigte (leicht beschnittene Abbildung in: *A magyar zenetörténet képek könyve* [Bilderbuch der ungarischen Musikgeschichte], hrsg. von Dezső Keresztury, Jenő Vécsey und Zoltán Falvy, Budapest 1960, S. 234). Der Verbleib des Originals ist unbekannt, erhalten ist nur eine Fotokopie der Bildrückseite in der Musiksammlung der Széchényi-Nationalbibliothek, Budapest (*H-Bn*, Ms. Mus. 4868).

⁴⁴⁴ Vgl. Hofmann, *Chronologie*, S. 274. Am 11. Dezember 1888 hatte Brahms den genauen Termin mit Hubay vereinbart und dann Billroth, den Gastgeber, in Kenntnis gesetzt: „Herr Hubay und ich haben also ausgemacht, morgen (Mittwoch) 11 Uhr Dich heinzusuchen. Ohne Dich erst zu fragen lade ich die Herrn Hanslick und Kalbeck dazu! H.[anslick] war eben hier und möchte gar so gern! Hoffentlich ist aber bei Dir nichts im Wege?“ (*Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 436 f.). Ähnlich liest sich Brahms' Einladung an Hanslick: „Kam warst Du hinaus, da kam Hubay herein! Hoffentlich paßt es Dir nun Morgen (Mittwoch) 11 Uhr bei Billroth zu sein?“ (*Brahms-Hanslick Briefwechsel*, S. 321). Und ebenfalls am 11. Dezember ließ Brahms Kalbeck wissen: „Lieber Freund, wenn Sie morgen (Mittwoch) 11 Uhr nichts sehr Gescheites vorhaben, so kämen Sie vielleicht zu Billroth und hüllten Hubay und mir umbladeln, falsch greifen – vielleicht auch ein gutes Glas trinken?“ (*Kalbeck IV/1*, S. 120, Anmerkung 1; mitgeteilt auch in *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. [436–]437, Nr. 268, Anmerkung 1, dort mit falsch übertragenem Wochentag „Freitag“ [recte: Mittwoch]).

⁴⁴⁵ Hubay, *Erinnerungen 1925*, S. 147.

⁴⁴⁶ *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 20, Nr. 1 (27. Dezember 1888), S. 8.

⁴³⁶ „Blieb mir etwas zu wünschen, so war es Joachim, das war freilich – viel!“ (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 370, Brief vom 9. Dezember 1888 an Brahms).

⁴³⁷ *Schumann-Briefedition II/2.2*, S. 1362, Brief vom 30. Dezember 1888.

⁴³⁸ „[...] ich spiele heute Nachmittag 5 Uhr dem Landgrafen die Brahms'sche [sic!] neue Sonate vor, vielleicht auch der Landgräfin und Frau v. Rothschild.“ (*Schumann-Briefedition II/12*, S. 592, Brief vom 11. Dezember 1888 an Marie von Oriola). Die erwähnte Landgräfin war Anna von Hessen, Widmungsträgerin von Brahms' *Klavierquintett op. 34*, der Landgraf ihr Sohn Alexander Friedrich von Hessen, mit dem zusammen Clara Schumann auch selbst musizierte und ihrem Tagebucheintrag zufolge am 28. April 1890 Brahms' 3. *Violinsonate* spielte (*Litzmann III*, S. 525).

⁴³⁹ Zu Brahms' Beziehungen zum Budapester Brahms-Kreis in den 1880er Jahren und zum Hubay-(Popper-)Quartett siehe Gellen, *Brahms und Ungarn*, Kapitel 4.3.6 und 4.3.7. (mit detaillierter Darstellung der Konzertinhalte); zum Konzert am 22. Dezember 1886 vgl. auch Hofmann, *Chronologie*, S. 262 f., sowie BraWV, S. 410, dort irrtümlich mit Datum vom 20. Dezember 1886.

⁴⁴⁰ Das Konzert des Folgejahres brachte am 21. Dezember 1887 unter anderem die ungarische Erstaufführung der 2. *Violinsonate op. 100* (vgl. S. XLVI und Hofmann, *Chronologie*, S. 269). Die weiteren drei Budapester Kammermusikkonzerte unter Brahms' Mitwirkung fanden am 21. Dezember 1888 (ebenda, S. 274 f.), am 10. Januar 1890 (S. 280) und am 19. Januar 1891 (S. 283) statt; vgl. die entsprechenden Ausführungen bei Gellen, *Brahms und Ungarn*, S. 324–330 und 335–339.

⁴⁴¹ „Zunächst bestehen die Pester auf ihrem Schein, was ich ihnen um so weniger verdenken kann, als es sich u. A. um eine ungedruckte Violinsonate handelt, die doch nur ich selber bringen kann.“ (*Briefwechsel [Neue Folge] XVII*, S. 92, Brief vermutlich vom 25. November 1888). Brahms war eingeladen worden, das Weihnachtsfest mit dem Meininger Herzogspaar zu verleben, was aber mit der Konzertverpflichtung in Budapest (21. Dezember) und mit der Wiener Erstaufführung des *Doppelkonzertes* (23. Dezember) kollidierte. Brahms reiste jedoch zum Jahreswechsel nach Meiningen (vgl. Hofmann, *Zeittafel*, S. 206),

„Als wir die letzten Takte des leidenschaftlich schmerzvoll ringenden ersten Satzes beendet hatten: – kein Laut – Totenstille. – ‚Setzen wir fort‘, sagte der Meister. Nun kam das herzerquickende, sonnenbestrahlte Larghetto. Wieder kein Wort des Entzückens. Nach dem beklommenen Herzpochen des dritten Satzes desgleichen. Erst nach dem leidenschaftlich bewegten letzten brach Billroth die heilige Stille, um die Situation zu retten.“⁴⁴⁷

Die eigentliche Uraufführung fand dann eine gute Woche später, am 21. Dezember 1888, in Budapest statt, wohin Brahms am Vortag gereist war.⁴⁴⁸ Den Konzertrahmen bildete ein Kammermusikabend im kleinen Redoutensaal, „ein echter rechter Brahms-Abend, nicht nur dem Programme nach“.⁴⁴⁹ Von der privaten Darbietung bei Billroth abgesehen, knüpfte diese erste öffentliche Aufführung der 3. *Violinsonate* nahtlos an die positiven, ja enthusiastischen Beurteilungen aus Brahms' Freundeskreis an. Der *Pester Lloyd* berichtete:

„Brahms vergilt Sympathie mit Sympathie, er ist gern in Budapest zu Gaste und die Verehrung unserer Musikfreunde quittiert er buchstäblich mit klingendem Dank; es ist immer ein neues, tintenfeuchtes Manuskript, welches er uns als Weihnachtsbescherung aus Wien mitbringt, so wie im Vorjahre auch diesmal eine Violin-Sonate, die wohl die stolze Opuszahl 108 tragen wird. Daß Meister Johannes nach wie vor in gesunder Rüstigkeit schafft und aus dem Vollen schöpft, beweist auch sein jüngstes Werk, ein echter Brahms, kraftvoll und gedrunken, wie er selbst, gemühtief ohne eine Spur krankhafter Sentimentalität, geistreich ohne Selbstbespiegelung, eigenartig ohne ins Gesuchte zu verfallen. Was an dieser Sonate vor Allem erfreut, ist neben der Stylreinheit, die sich bei dem ersten und einzigen Klassiker unserer Zeit von selbst versteht, das Festhalten der Grundstimmung, welche das ganze Werk wie aus einem Gusse erscheinen läßt. Ein tiefster, schwermüthiger Zug geht durch diese vier Sätze. [...] Die Sonate, von Brahms und Professor Hubay vorzüglich gespielt, wurde sehr warm aufgenommen, das Adagio, ein Prachtstück für die Geige, von Hubay mit schöner Beseelung vorgetragen, fand besonders stürmischen Beifall und mußte wiederholt werden.“⁴⁵⁰

Einen Eindruck von dem kolossalen Interesse an diesem Konzert, für das „ganze Stuhlreihen zusätzlich [...] gestellt werden mussten“, und von der begeisterten Aufnahme vermittelte ebenfalls am 22. Dezember 1888 die Zeitung *Fővárosi Lapok*:

„Auf den Stehplätzen drängte sich förmlich die Jugend. Der Wiener Tondichter hat auch hier seine bedingungslosen Bewunderer, aber wenn solche Werke von ihm aufs Programm gesetzt werden wie die gestern gehörten, werden wir alle zu Brahms' Anhängern. [...] Die neue Violinsonate, die der Meister mit Jenő Hubay zusammen spielte, überrascht durch ihre klare Struktur. Sie wurde nicht von der musikalischen Philosophiererei, sondern von der musikalischen Inspiration angeregt; das Klavier und die Violine schreiten in friedlicher Verbrüderung, auf der breiten Woge der Melodie miteinander voran. So musste das Presto auf den nicht enden wollenden Beifall hin auch wiederholt werden.“⁴⁵¹

Dass Brahms „den ganzen Abend hindurch der Gegenstand der lärmendsten Ovationen“ gewesen sei, wuss-

te die *Egyetértés* zu vermelden, die von den genannten Blättern über das Atmosphärische hinaus am weitesten auf die Komposition selbst einging:

„Die neue Sonate besteht aus vier Sätzen. Das Allegro beginnt mit einem markanten Thema, das, wie für Brahms charakteristisch, durch eine an Abwechslung und überraschenden Wendungen reiche Verarbeitung stets neue Gestalt annimmt. Der Adagio-Satz ist kurz, aber außerordentlich schön. Seinen Hauptteil bildet eine farbenreiche Melodie, die Jenő Hubay mit einer selten schönen Kantilene und warmem, großem Ton vortrug. [...] Der dritte Satz gefiel vor allem aufgrund seiner thematischen Arbeit, während der letzte Satz, als der relativ schwächste, still vorüberging.“⁴⁵²

Einen Tag nach diesem unbestritten großen Konzerteerfolg vom 21. Dezember 1888 trat Brahms die Rückreise nach Wien an, wo für den Abend des 23. Dezember die Wiener Erstaufführung des *Doppelkonzertes op. 102* mit den Solisten Joseph Joachim und Robert Hausmann unter der Leitung Hans Richters angesetzt war. Vor Beginn der Veranstaltung blieb noch etwas Zeit für ein privates Vergnügen, das Brahms in einem Brief an Clara Schumann beiläufig erwähnte: „Soeben vor dem Konzert habe ich noch mit Joachim die Sonate gespielt.“⁴⁵³ Vermutlich hörte Joachim bei dieser Gelegenheit das neue Kammermusikwerk seines Freundes zum ersten Mal.⁴⁵⁴

⁴⁴⁷ Hubay, *Erinnerungen 1925*, S. 147. Hubay sprach, wenn auch in Anführungszeichen gesetzt, von einem „Mißerfolg“. Hauptsächlich aus der beschriebenen Situation leitete sich wohl auch der ungewöhnliche Titel seines (auto)biographischen Rückblicks ab: *Misserfolge (Erinnerungen an Johannes Brahms)*.

⁴⁴⁸ Vgl. Hofmann, *Zeittafel*, S. 206.

⁴⁴⁹ *Pester Lloyd*, Jg. 35, Nr. 352 (22. Dezember 1888), zitiert nach Gellen, *Brahms und Ungarn*, S. 601–(602). Neben der *Sonate op. 108* wurden das 2. *Streichsextett op. 36* und eine Auswahl aus den *Liedern op. 97* und *op. 105–107* dargeboten, darunter vermutlich erstmals öffentlich das Lied *Immer leiser wird mein Schlummer op. 105 Nr. 2* (vgl. ebenda, S. 327–[329]). Zum Programm und den Ausführenden siehe Hofmann, *Chronologie*, S. 274 f.

⁴⁵⁰ *Pester Lloyd* vom 22. Dezember 1888, zitiert nach Gellen, *Brahms und Ungarn*, S. 601.

⁴⁵¹ Vermutlich 3. Satz als Zugabe. *Fővárosi Lapok* vom 22. Dezember 1888 (Gellen, *Brahms und Ungarn*, S. [603–]604). Zur zitierten deutschen Übersetzung aus den ungarischen Zeitungen *Fővárosi Lapok* und *Egyetértés* siehe oben, Anmerkung 360.

⁴⁵² *Egyetértés* vom 22. Dezember 1888 (Gellen, *Brahms und Ungarn*, S. [602–]603).

⁴⁵³ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 373. Der mit Datum vom 22. Dezember 1888 mitgeteilte Brief muss den inhaltlichen Angaben zufolge, etwa zu Brahms' Rückkehr nach Wien („gestern nachmittag“), am 23. Dezember verfasst worden sein. Die private Wiedergabe der Violinsonate ist bei Hofmann, *Chronologie* nicht erwähnt.

⁴⁵⁴ Gegenüber Elisabeth von Herzogenberg hatte Joachim am 2. Dezember 1888 geäußert: „Die Sonate v. Brahms, N° 3, werde ich wohl in Wien kennen lernen, wohin ich am 20^{ten} eigends reise, um am 23^{ten} bei den Philharmonikern mit Hausmann das Doppelconcert zu spielen. Da verdien ich's doch zum Lohn!“ (Joachim, *Briefwechsel III*, S. 337). Am 12. Januar 1889 erbat Elisabeth von Herzogenberg bei Joachim Auskunft über die gemeinsamen Tage mit Brahms: „[...] erzählen Sie ein bischen von der D moll Sonate, u. ob Sie [sic!] Ihnen so recht gefiel, u. wie es sonst in Wien war.“ (ebenda, S. 342).

Auch die nächstfolgende öffentliche Aufführung erfolgte unter Brahms' Beteiligung. Gemeinsam mit Hugo Heermann brachte er die Violinsonate am 11. Januar 1889 in Frankfurt am Main bei einem Konzertabend mit ausschließlich eigener Kammermusik zu Gehör.⁴⁵⁵ Mit Heermann hatte Clara Schumann – auf Brahms' Bitte hin – bereits vor dem Jahreswechsel mindestens eine vorbereitende Probe abgehalten;⁴⁵⁶ zwei weitere folgten mit Brahms selbst am 8. und 10. Januar im Beisein Clara Schumanns.⁴⁵⁷ Das bevorstehende Musizieren der Violinsonate in Frankfurt gemeinsam mit dem Komponisten beschäftigte in Gedanken auch Elisabeth von Herzogenberg, die am 8. Januar 1889 aus Nizza an Clara Schumann schrieb:

„Unterdessen werden Sie die Sonate von Brahms hören – ach wie gern wär ich dabei u. wüßte genau das Tempo des 3. Satzes. Amanda [Röntgen] u. ich hatten es uns ziemlich behaglich gemäßigt gedacht, Julius [Röntgen] feuerte uns z. rascherer Bewegung an u. nun haben wir uns dran gewöhnt. Bitte sagen Sie mir ob Brahms den Anfang Pizzicato oder gestrichen spielen läßt, ich schrieb ihm wir seien bei der Stelle so sehr für Ersteres eingenommen auch Julius findet daß es viel schöner klingt. Wie reizend ist doch das ganze Scherzo, aber am meisten ist mir doch der liebe 1. Satz in's Herz gewachsen mit seiner so wunderbaren Durchführung.“⁴⁵⁸

In Ihrer Begeisterung für die Violinsonate ließ Elisabeth von Herzogenberg den Komponisten im selben Brief an Clara Schumann gar zum „lieben Dmoll-Brahms“ werden, „den Sie ja bald bei sich haben“.⁴⁵⁹ Brahms' persönliches Mitwirken verlieh dem Kammermusikabend vom 11. Januar 1889 im Kleinen Saal des Frankfurter Saalbaues „selbstverständlich ein besonderes Relief“, wie die *Signale für die musikalische Welt* zum Konzertverlauf feststellten.⁴⁶⁰ Von der Sonate, die „ungemein gefiel“, ⁴⁶¹ musste der 3. Satz wiederholt werden. Eine ausführliche Rezension erschien in den *Frankfurter Nachrichten*:

„Brahms hatte dieses Mal ein Manuskript, eine Sonate in *D-moll* für Klavier und Geige mitgebracht, welche bei diesem Anlaß wohl ihre erste öffentliche Aufführung fand. Wenn es gerade bei den Arbeiten von Brahms schwierig, wenn nicht unmöglich erscheint, sie bei einmaligem Hören auch nur einigermaßen zu verstehen und nach ihrem Werthe zu beurtheilen, so macht diese Sonate, gleichwie manche der jüngsten Schaffungen des Meisters, eine Ausnahme. Zwar werden das erste *Allegro* und das letzte *Presto* gewiß bei öfteren Vorführungen sich noch eingänglicher und gewinnender erweisen, als es jetzt der Fall war; aber die beiden Mittelsätze, das tief empfundene *Adagio* und das reizende *Presto non assai*, welches auf Verlangen des Publikums wiederholt werden mußte, üben eine spontane Wirkung aus. Es will fast den Schein gewinnen, als ob Brahms, dessen bedeutsamste Schöpfungen durch ein reflektirendes Element oftmals an Eindringlichkeit verlieren, sich in neuerer Zeit mehr bemühe, seinen Werken einen vorwiegend freundlichen Charakter zu verleihen.“⁴⁶²

Zu Details der Interpretation äußerte sich Clara Schumann einige Wochen später in einem Brief an Elisabeth von Herzogenberg, die, wie erwähnt, sehr daran

interessiert gewesen war, „genau das Tempo des 3. Satzes“ zu erfahren, da ihr Brahms' Tempoangabe – offenbar *Presto non assai* – zu rasch erschien.⁴⁶³ Tatsächlich bestätigte Clara Schumann bezüglich des Scherzo-Satzes: „Er geht, wie ich es mir dachte, wie ein lebendiges Allegretto, die Bezeichnung die Br[ahms]. gemacht ist falsch, er will sie auch ändern. Einige recht schwere Stellen im letzten Satz hat er auch schon geändert.“⁴⁶⁴ Zur pianistischen Leistung ergänzte sie, Brahms habe diesmal „nicht so viel Rubatos wie früher“ gemacht und seine Sonate „theilweise wunderschön“ gespielt, „nur konnte ich mich mit dem 3^{ten} Satz nicht so befreunden,

⁴⁵⁵ Die im Zentrum stehende *Violinsonate op. 108* wurde vom *Streichquintett op. 88* und den von Brahms begleiteten *Zigeunerliedern op. 103* umrahmt (vgl. Hofmann, *Chronologie*, S. 275 f.).

⁴⁵⁶ Vgl. Brahms' Schreiben vom 14. Dezember 1888 an Clara Schumann: „Wenn es Deine Zeit und Dein Arm erlaubt, tätest Du mir wohl einen Gefallen, wenn Du die Sonate jetzt mit Heermann spieltest! Ich bin wenigstens eingeladen, mit ihm zu spielen, und es ist doch gut, wenn er das Stück länger kennt, mit ihm etwas vertraut ist!“ (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 371). Die Pianistin antwortete drei Tage später: „Die Stimme zur Sonate habe ich Heermann gegeben und werde sie nächstens mit ihm probieren.“ (ebenda, S. 372). Die erste Probe mit Heermann fand vermutlich am 30. Dezember statt, da Clara Schumann das Ehepaar Heermann für diesen Tag einlud und den Geiger wissen ließ: „da könnten wir auch 'mal die Sonate spielen, wenn Sie Lust hätten, wenn nicht, spielen wir sie einen anderen Tag“ (*Schumann-Briefedition II/16.1*, S. 526). Brahms selbst traf – aus Meinungen anreisend (vgl. Anmerkung 441) – erst am 7. Januar 1889 in Frankfurt ein.

⁴⁵⁷ Vgl. die beiden diesbezüglichen Tagebucheinträge Clara Schumanns (*Litzmann III*, S. 512). Bei Hofmann, *Chronologie* (S. 275) ist nur die spätere Probe vom 10. Januar 1889 im Hause Schumann erwähnt; die frühere fand möglicherweise bei Hugo Heermann statt, da Brahms am 5. Januar an Clara Schumann geschrieben hatte: „Für Heermann wäre ich am Dienstag [= 8. Januar] zu jeder Stunde bei ihm oder Dir bereit [...]“ (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 375).

⁴⁵⁸ *Schumann-Briefedition II/15*, S. 708. Zu der im Brief aufgeworfenen Frage nach dem Pizzicatospiel im 3. Satz siehe oben, S. LI mit Anmerkung 411.

⁴⁵⁹ *Schumann-Briefedition II/15*, S. 709. Offenbar war Elisabeth von Herzogenberg bei jeder sich bietenden Gelegenheit mit der Komposition befasst. An gleicher Stelle des Briefes an Clara Schumann schrieb sie: „[...] wie vieles möchte ich in Bezug auf die Sonate noch fragen u. wissen aber ich fürchte Sie zu ermüden.“ Ähnliches kommt durch einen Brief an Brahms vom 14. Mai 1889 zum Ausdruck, in dem Elisabeth von Herzogenberg von einem Zusammentreffen mit Clara Schumann in Florenz berichtete: „Sie können denken, wieviel wir über Ihre *d moll* sprachen und uns gegenseitig das Wort vom Munde nahmen.“ (*Briefwechsel II*, S. 226).

⁴⁶⁰ *Signale*, Jg. 47, Nr. 15 (Februar 1889), S. (229–)230.

⁴⁶¹ *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 20, Nr. 4 (17. Januar 1889), S. 44.

⁴⁶² *Frankfurter Nachrichten*, Jg. 1889, Nr. 11 (13. Januar 1889), S. 203.

⁴⁶³ *Schumann-Briefedition II/15*, S. 708, Brief vom 8. Januar 1889.

⁴⁶⁴ Ebenda, S. 712, Brief vom 12. Februar 1889. Schon am 9. November 1888 hatte Elisabeth von Herzogenberg an Clara Schumann geschrieben: „Sagen Sie mir bitte bald Ihren Eindruck von der Sonate u. ob Sie die Bezeichnung *presto non assai* für das launige Scherzo richtig finden. Die Coda ist ein zu anmuthiges Ding!“ (ebenda, S. 704). Die hier für den 3. Satz genannte ursprüngliche Tempo- bzw. Satzbezeichnung wird gleichlautend auch durch die eben zitierte Rezension der *Frankfurter Nachrichten* vom 13. Januar 1889 belegt. Brahms modifizierte die Angabe vermutlich zunächst zu *Presto assai e con sentimento* (vgl. unten, S. LVIII) und dann zur Druckfassung *Un poco presto e con sentimento* (siehe Editionsbericht, 3. Satz, S. 273, Bemerkung zu T. 1, Tempoangabe).

den hatte ich mir feiner ausgearbeitet. (Unter uns dies!)⁴⁶⁵

Am 19. Januar 1889, acht Tage nach diesem Frankfurter Konzert, brach Clara Schumann mit ihrer Tochter Marie zu jener Konzert- und Besuchsreise nach Berlin auf,⁴⁶⁶ die schon für Dezember 1888 geplant war, jedoch aus gesundheitlichen Gründen verschoben werden musste.⁴⁶⁷ In Berlin erfüllte sich für die Pianistin endlich auch der Wunsch, Brahms' 3. *Violinsonate* mit Joseph Joachim zu spielen. Eine „große Gesellschaft“ mit Hausmusik bei Martin und Elise Levy, den Berliner Logisgebern Clara Schumanns, bot hierzu am 27. Januar 1889 die Gelegenheit. Zu den geladenen Gästen gehörte auch Mathilde Wendt, die zuvor durch Clara Schumann schon von Brahms' „ganz herrlich[er]“ Sonate erfahren hatte.⁴⁶⁸ Noch 30 Jahre später sollte sich die Schwester des Brahms-Freundes Gustav Wendt in ihren *Erinnerungen an Clara Schumann* die Szenerie dieses Abends vor Augen führen:

„Alles schwieg, gruppierte sich in der Nähe des Flügels, als Clara Schumann und Joachim sich bereiteten, die neue Brahms'sche Violinsonate d-moll zu spielen. Wuerdevoll war's, besonders schön, daß sie die drei ersten Sätze wiederholten; neben dem Flügel sitzend, hatte ich den Genuß aus nächster Nähe.“⁴⁶⁹

Clara Schumann selbst hielt in ihrem Tagebuch fest: „Ich spielte mit Joachim Brahms['] *D-moll-Sonate*, die ersten 3 Sätze zweimal hinter einander, wir selbst hatten zumeist unsere große Freude daran.“⁴⁷⁰ An Elisabeth von Herzogenberg schrieb sie am 12. Februar 1889: „Ich brauche Ihnen von meinem Genusse nicht zu sprechen, Sie kennen ja das entzückende Werk.“⁴⁷¹ Zwei Monate später ergab sich anlässlich einer Italienreise Clara Schumanns die Gelegenheit zu Begegnungen mit dem noch immer in Nizza weilenden Ehepaar von Herzogenberg samt seinem Schützling Amanda Röntgen; mindestens ein Mal, am 23. April, wurde hierbei auch Brahms' neue Violinsonate zum Erklären gebracht.⁴⁷² Als sich die Herzogenbergs seit Mitte Juli 1889 zu einer Nachkur in Baden-Baden aufhielten und dort Joseph Joachim als Gast erwartet wurde, war es geradezu selbstredend, dass schon im Vorfeld des Treffens „die liebe D moll“ ins Auge gefasst wurde.⁴⁷³

Im Februar 1889, eingebettet in rege Reisetätigkeit, machte Joseph Joachim Station in Wien,⁴⁷⁴ wo für den 13. des Monats in einem Konzert unter Mitwirkung von Brahms die Wiener Erstaufführung der 3. *Violinsonate* angesetzt war. Bereits am Abend des 9. Februar traf Joachim in Wien ein, um direkt anschließend zusammen mit Brahms ein Hauskonzert bei Billroth zu bestreiten.⁴⁷⁵ Ein Programm ist nicht überliefert,⁴⁷⁶ doch lässt sich vermuten, dass die neue Sonate auch hier schon zu Gehör kam. Bei dem eigentlichen Konzertabend vier Tage später im Saal Bösendorfer setzte sie einmal mehr ein besonderes Glanzlicht; der langsame Satz musste wiederholt werden.⁴⁷⁷ Die *Signale* sprachen von einer Komposition, „die an Schönheit und Originalität beide vorhergegangene Sonaten übertrifft und eine bedeutende Wirkung auf das Auditorium ausübte.“⁴⁷⁸ In seiner en-

thusiastischen Würdigung in der *Neuen Freien Presse* zählte Eduard Hanslick Brahms' 3. *Violinsonate* gar „zu dem Vollkommensten, was dieser Meister im Fache der Kammermusik geschaffen.“ Plastisch und bis in kompositorische Einzelheiten gehend legte Hanslick dar:

„Aus jedem Tact schaut unverkennbar Brahms' Charakterkopf, und doch hat diese Violin-Sonate wieder ein ganz anderes Gesicht, als ihre beiden Vorgängerinnen. Sie ist mächtiger, inhaltreicher, größer, auch äußerlich größer, indem sie – verschieden von jenen dreisätzigen – aus vier Sätzen besteht. Das erste Allegro beginnt mit einem leisen, langgezogenen Gesang der Violine, in jener anscheinend gefäbten, beschaulichen Stimmung, welche die meisten Anfangssätze von Brahms zu charakterisiren pflegt. Aber bald vernehmen wir halb unterdrücktes Schluchzen der Geige und heftiges Aufstürmen des Claviers; die Leidenschaft ist unter der trügerischen Ruhe durchgebrochen und behauptet das Feld. Der zweite Theil (nach dem nicht repetirten ersten) steigt empor aus einem merkwürdigen Orgelpunkt auf A, der sich durch 46 Tacte hinzieht und über welchem sich ein wunderbar reiches Gewebe von Modulationen ausbreitet. Der Schluß des Satzes bringt, gleichsam als Antwort auf jenen Orgelpunkt in A, einen etwas kürzeren auf dem Grundton D, über welchem chromatische Sextengänge des Claviers und allmählig verhallende Seufzer der Geige sich tief und tiefer herabsenken. Das Adagio (*D-dur* $\frac{3}{8}$ -Tact) eröff-

⁴⁶⁵ *Schumann-Briefedition II/15*, S. 712. Auf Brahms' pianistische Wiedergabe war Clara Schumann deshalb eingegangen, weil Elisabeth von Herzogenberg zuvor in ihrem Brief vom 8. Januar 1889 an dem Klavierspiel Julius Röntgens „ein Uebermaß von Rubato“ moniert hatte (ebenda, S. 709). Hierzu stellte Clara Schumann fest: „Ueber Röntgens Spiel interessirte mich sehr was Sie schrieben – es ist doch nach Ihrer Beschreibung ganz so wie Brahms spielt, und vielleicht hat er es, unbewußt, von Diesem angenommen. Ich ertrage es schwer [...]“ (ebenda, S. 712).

⁴⁶⁶ Abreisetag laut Clara Schumanns Tagebuch (vgl. *Litzmann III*, S. 512).

⁴⁶⁷ Siehe S. LIII mit Anmerkung 430.

⁴⁶⁸ Vgl. *Schumann-Briefedition II/14*, S. 196, Brief vom 7. Januar 1889.

⁴⁶⁹ *Wendt, Clara Schumann*, S. 400.

⁴⁷⁰ *Litzmann III*, S. 513. Wie Clara Schumann in ihrem Brief vom 4. März 1889 an Brahms berichtete, war nach dem Auftritt im Hause Levy am 27. Januar 1889 eine weitere Darbietung in Berlin nur dadurch unterblieben, „daß Joachim fort mußte, sonst hätten wir noch eine Kammermusik-Soiree gegeben, wo wir die Sonate jedenfalls gespielt hätten [...]“ (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 376).

⁴⁷¹ *Schumann-Briefedition II/15*, S. 712.

⁴⁷² Erwähnung in Clara Schumanns Brief vom 23. April 1889 an Brahms (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 381).

⁴⁷³ *Joachim, Briefwechsel III*, S. 360, Brief Elisabeth von Herzogenbergs vom 30. Juli 1889 an Joachim.

⁴⁷⁴ Vgl. Brahms' Postkarte vom 2. Februar 1889 an Billroth (*Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. 438).

⁴⁷⁵ Vgl. ebenda, S. 439–440), Brahms' Mitteilung vom 9. Februar 1889 an Billroth, der ursprünglich den 12. Februar vorgeschlagen hatte – einen ungeeigneten Tag, wie Brahms seinem Freund am 2. Februar aufzeigte (ebenda, S. 438).

⁴⁷⁶ Laut *Hofmann, Chronologie*, S. 277.

⁴⁷⁷ Zum Programm des Konzertes vom 13. Februar 1889 siehe *Hofmann, Chronologie*, S. 277. In einem Brief vom 21. Februar 1889 an Bertha von Gasteiger beklagte Maria Fellingner, dass sie, durch Krankheit ans Haus gefesselt, zusehen müsse, „wie Andre Joachim u[nd] Brahms zusammen seine III. Sonate spielen hören!“ (zitiert nach *Fuchs, Fellingner*, S. 213 f. mit Anmerkung 54).

⁴⁷⁸ *Signale*, Jg. 47, Nr. 16 (Februar 1889), S. 247.

net gleichfalls die Violine mit einem getragenen Gesang auf der G-Saite, welcher, bis zum Schluß durch keinen Zwischensatz unterbrochen, den Charakter einer edlen, gefaßten Klage einhält. Das Stück ist schön, klar und, im Gegensatz zu den meisten Adagios von Brahms, sehr kurz. Als reizendes Detail wirkt der chromatisch aufsteigende Triller der Violine vor dem Schluß. Eigenthümlicher ist das folgende Presto in *Fis-moll*, eines der genialsten Stücke von Brahms. Es behauptet den Platz des Scherzo, doch ohne die geringste Lust zum Scherzen. Ein unruhig intermittirendes Pochen pulsirt wie ängstliches Herzklopfen durch das Hauptmotiv und die ganze Stimmung des durchaus einheitlichen Satzes. Dieses Thema ist das originellste, prägnanteste in der Sonate, sein Rhythmus läßt uns nicht los, folgt uns lange in der Erinnerung. Die nervös aufgeregte Bitterkeit des Scherzos schlägt im Finale (*D-moll* $\frac{6}{8}$) zu flammender Leidenschaft aus. Der Componist bringt hier zwei Presto-Sätze nacheinander; die Ueberschriften: *„Presto assai e con sentimento“*⁴⁷⁹ auf dem Scherzo, und *„Presto agitato“* auf dem Finale verrathen schon einigermaßen die verschiedene Stimmung in beiden. Das Hauptthema des Finales frappirt nicht durch Neuheit, es erinnert an Verwandtes bei Brahms. Aber wie das Adagio, von dessen Thema Aehnliches gilt, sich mit jedem Tacte eigenartiger, reicher entwickelt und in streng organischem Zusammenhang doch fortwährend Unerwartetes producirt, so auch, in noch viel höherem Grade, das Finale. Es ist der längste und am stärksten durchgearbeitete Satz. Unter dieser, wie heiße Lava hinströmenden Tonfluth wird man beim ersten Hören nur den kleinsten Theil der darin steckenden modulatorischen und contrapunktischen Kostbarkeiten wahrnehmen, welche bei näherer Betrachtung immer fesselnder hervortreten; aber die fast dramatische Leidenschaftlichkeit des Satzes reißt auch den unvorbereiteten Hörer mit fort. Bewunderungswürdig ist wieder die einheitliche Stimmung, welche die ganze Sonate wie in einen goldenen Ring faßt. Jeder der vier Sätze erzählt uns ja etwas Anderes, aber wir empfinden die Vorgänge dennoch als zusammengehörig und als untrennbar von der Persönlichkeit des Erzählers.⁴⁸⁰

Dieser ersten Wiener Aufführung der 3. *Violinsonate* folgte schon wenige Wochen später eine zweite, ebenfalls unter Brahms' Mitwirkung. Zusammen mit Hugo Heermann stellte er das Werk am 8. April 1889 bei einem Musikabend des Wiener Tonkünstlervereins vor.⁴⁸¹

In denselben Monat fiel auch die Drucklegung der Sonate, was ab etwa Frühsommer 1889 zu ersten Hausmusiken und öffentlichen Aufführungen auch außerhalb des unmittelbaren Brahms-Umfeldes führte. Ein frühes Zeugnis für die Rezeption auf privater oder halböffentlicher Ebene lieferte Klaus Groth mit seinem Brief vom 27. Mai aus Kiel, in dem er – sechs Wochen nach Erhalt eines Erstdruckexemplars – Brahms für die neue Violinsonate dankte, „die ich (denke Dir) schon ein halb Dutzend mal recht gut gehört habe“.⁴⁸²

Das alsbald sprunghafte Ansteigen der Zahl von Konzerterwähnungen in Musikperiodika (denen noch die „Dunkelziffer“ der nichtöffentlichen Hausmusik hinzuzurechnen ist) spiegelt wider, dass die Sonate allgemein auf sofortiges Interesse stieß und rasche Aufnahme fand.⁴⁸³ Ähnlich den Beifallsbekundungen aus Brahms' Freundeskreis sind auch die Äußerungen der Fachzensenten zu öffentlichen Darbietungen von großer und

weitgehend ungeteilter Zustimmung zu dem Werk geprägt. Zu einer der ersten nachzuweisenden Aufführungen nach Erscheinen der Druckausgabe kam es am 28. Juni 1889 im Wiesbadener Kurhaus bei einem Konzert im Rahmen der 26. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. Interpret des Violinparts war der schon mehrfach genannte Hugo Heermann, hier begleitet von Ferruccio Busoni. Die *Neue Zeitschrift für Musik* zeigte sich besonders für den 1. Satz eingenommen, eine Brahms' „vorzüglichsten Tonschöpfungen ebenbürtige Nummer“:

„Ein zweites Thema von großer Schönheit und ein eigenartiger Durchführungssatz bilden deren Hauptreize. Die Durchführung ist, soweit wir wissen, hier zum ersten Mal auf einem Orgelpunkt, der Dominante der Haupttonart, aufgebaut. Dadurch ist die Erregung, die sonst ihr Hauptmoment bildet, bis zu einem gewissen Grade herausgetrieben, und alle wechselnden Begebnisse heften sich an den stets festliegenden Grundton. Eine beschauliche Wehmuth tönt hier aus. Es ist als ob zwei Berggipfel durch eine Brücke verbunden sind, die über den Abgrund in sicherem Bau hinwegsetzt, und als ob sich über das Ganze ein fahler Herbstesnebel ergießt.“⁴⁸⁴

Das Erscheinen des vierhändigen Klavierarrangements im Juli 1889 nahm Eduard Hanslick zum Anlass, sich während der Berchtesgadener Sommerfrische erneut mit der Violinsonate zu befassen und seine hohe Meinung über das Werk dem Komponisten gegenüber zu bekräftigen:

„Es ist ein Segen Deiner Compositionen, daß sie uns anhaltend und immerfort interessiren, immer mehr u. mehr beschäftigen u. bereichern. Der erste Satz der Fdur-Symphonie [*op. 90*], von jeher mein Liebling, ist so ein Goldbergwerk. Die Violinsonate Nr 3 ein Blumengarten; vor allem ihr erster und 3^t Satz (fismoll) stehen für mich in allererster Reihe deiner Kamtermusiken.“⁴⁸⁵

⁴⁷⁹ Zu der von Hanslick genannten Tempoangabe vgl. Anmerkung 464.

⁴⁸⁰ *Neue Freie Presse*, Morgenblatt, Nr. 8793 (15. Februar 1889), S. [1] f. Den Zeitungsbericht ließ Brahms Clara Schumann zukommen, die dazu feststellte: „reizend schreibt H[anslick] über die Sonate“ (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 376, Brief vom 4. März 1889). Die auf Brahms' 3. *Violinsonate* bezogenen Abschnitte der Rezension erschienen später geringfügig abweichend innerhalb von *Hanslick, Brahms' neueste Instrumental-Compositionen*, S. 151–154.

⁴⁸¹ Nachweis und Programm bei Hofmann, *Chronologie*, S. 279.

⁴⁸² *Brahms-Groth Briefe*, S. 124. Die erwähnten Darbietungen dürften ganz oder überwiegend bei den Musikabenden im Hause Groth stattgefunden haben. An diesen Musikabenden wirkte der damalige Musikdirektor der Universität Kiel, Hermann Stange, wiederholt als Pianist mit (vgl. ebenda und S. 236, Anmerkung 9).

⁴⁸³ Bei der systematischen Zeitschriften-Auswertung im Rahmen der *JBC* wurden für die 3. *Violinsonate op. 108* erfasst: *AMz*, *NZfM* und *Signale*, jeweils die Jahrgänge 1889–1902.

⁴⁸⁴ *NZfM*, Jg. 56 (Bd. 85/II), Nr. 28 (10. Juli 1889), S. (331–)333.

⁴⁸⁵ *Brahms-Hanslick Briefwechsel*, S. 322, Brief vom 15. Juli 1889. Das kurz zuvor von Simrock erhaltene vierhändige Klavierarrangement der Violinsonate spielte Hanslick zusammen mit Anna Franz nach eigenen Angaben „zwei bis 4mal durch, – denn ich weiß nicht, wie oft wir einzle Sätze noch extra wiederholt haben.“

Am 23. September 1889 war bei einem Kammermusikabend mit ausschließlich Brahms'schen Werken in der Berliner Philharmonie auch die 3. *Violinsonate* zu hören. Die knappe Konzerterwähnung in einer Rückschau der *Allgemeinen Musik-Zeitung* (AMz) bescheinigte der nur mäßig besuchten Veranstaltung eine Aufnahme „mit lautem Beifall“ durch ein Publikum, „das wohl als der Stamm der Berliner Brahmsgemeinde angesehen werden darf“.⁴⁸⁶ Eine weitere Wiedergabe der Sonate in Berlin folgte schon am 15. Oktober, nun in der Singakademie durch Joseph Joachim und die Pianistin Fanny Davies. Für ihre „vortreffliche Doppelleistung“ – so der Bericht der *Signale* – zollte das Auditorium den Ausführenden „einnüthigen Beifall“, wie überhaupt die ganze Violinsonate zu gefallen vermochte: „Das namentlich in seinen beiden ersten Sätzen sehr glücklich inspirierte Werk erregte die Sympathien der Hörer selbstverständlich in nicht gewöhnlichem Grade.“⁴⁸⁷ Ähnlich formulierte auch Otto Lessmann für die AMz:

„Die Sonate zeigt eine ausserordentlich liebenswürdige Physiognomie; sämtliche Themen der vier Sätze sind klar und ausdrucksvoll[,] und in der Klangwirkung erreicht Brahms stellenweis einen Zauber, wie er wenigen seiner Werke eigen ist. Das Adagio ist von wunderbarer Empfindung getragen, und der überaus graziose dritte Satz musste wiederholt werden.“⁴⁸⁸

Letzteres war auch beim 2. Kammermusikabend der Museums-gesellschaft in Frankfurt am Main der Fall, wo die 3. *Violinsonate* zwei Wochen später, am 1. November 1889, zur Aufführung kam. Nach der oben beschriebenen Wiedergabe durch Heermann und Brahms im Januar des Jahres erklang das Werk mit demselben Violinisten, jetzt aber begleitet von Clara Schumann, bereits zum zweiten Mal in der Mainstadt. Für den Kritiker der *Frankfurter Nachrichten* war die Pianistin „der Gegenstand ebenso aufrichtiger wie stürmischer Ovationen. [...] Das Werk selbst, welches der Komponist persönlich im vergangenen Winter hier einführte, zählt vielleicht nicht zu seinen bedeutsamsten Schöpfungen; aber es regt doch lebhaft an und enthält in seinem dritten Satze, der auch zur Wiederholung verlangt wurde, ein überaus reizvolles Stück.“⁴⁸⁹

Clara Schumann war – schon bei der Vorbereitung – aufs Neue entzückt über die Sonate⁴⁹⁰ und berichtete Brahms einen Tag nach der Aufführung:

„Wir (ich und Heermann) spielten sie in der Museum-Kammermusik-Soiree, und ich habe einmal wieder Wonne empfunden und dankerfüllten Herzens Deiner gedacht. Wie so herrlich ist diese Sonate, bei ihr fühle ich so recht, wie frisch für wirklich Schönes mein Puls noch schlägt!“⁴⁹¹

Auch über vier Jahre später schien das Werk für die inzwischen im 75. Lebensjahr Stehende eine unvermindert verjüngende Wirkung zu entfalten. So schrieb Clara Schumann am 2. Februar 1894 nach einem Besuch Joachims in Frankfurt an Mathilde Wendt: „Wir spielten Brahms' 3^{te} Sonate, in der ich wahrhaft schwelgte, ganz vergaß, daß ich auf der Erde. Ich fühlte kein Leid, nur Wonne! –“⁴⁹² Joachim gegenüber zeigte sie sich dankbar dafür, „diese Sonate, die mir so an's Herz ge-

wachsen ist, noch 'mal mit Ihnen spielen zu können! das wiegt doch Vieles auf.“⁴⁹³ Und Brahms offenbarte sie aus gleichem Anlass:

„Da war ein reiner Genuß, wie er einem selten wird. In dem ersten Satze hatte ich immer das Gefühl bei dem Wogen der Harmonien ineinander, als schwebte ich in den Wolken. Ich liebe diese Sonate unbeschreiblich, jeden Satz! – Wer weiß, ob es nicht das letztmal war, daß ich spielte!“⁴⁹⁴

Es ist bemerkenswert, dass die *d-Moll-Sonate*, die nach außen hin im Vergleich zu ihren beiden Vorgängerinnen wohl als die am wenigsten intime und introvertierte zu gelten hat, durchaus Stimmungen hervorgerufen vermochte, die – wie Clara Schumanns Worte zeigen – an die Sphäre des Transzendenten grenzten. Es mag daher auch nur auf den ersten Blick überraschen, dass später auf dem Programm der Musikalischen Gedenkfeier für Johannes Brahms am 13. April 1897, veranstaltet vom Wiener Tonkünstler-Verein, unter mehreren Werken mit vorwiegend (trauer)anlassbezogener Konnotation auch die 3. *Violinsonate* zu finden war.⁴⁹⁵

Am 25. November 1889 gab Richard Barth mit dem Pianisten Leonard Borwick, einem Schüler Clara Schumanns, einen Kammermusikabend in Frankfurt, bei dem alle drei Violinsonaten von Brahms gespielt wurden, die 3. *Sonate* an diesem Ort schon zum dritten Mal

⁴⁸⁶ AMz, Jg. 16, Nr. 48 (29. November 1889), S. 509 f. Zu hören waren außerdem noch das 3. *Klaviertrio op. 101*, die 2. *Cellosonate op. 99* und das 1. *Klavierquartett op. 25*, ausgeführt von Heinrich Barth (Klavier) und den drei Mitgliedern des Joachim-Quartetts Heinrich de Ahna (Violine), Emanuel Wirth (Viola) und Robert Hausmann (Cello).

⁴⁸⁷ *Signale*, Jg. 47, Nr. 58 (Oktober 1889), S. 918.

⁴⁸⁸ AMz, Jg. 16, Nr. 42 (18. Oktober 1889), S. 438.

⁴⁸⁹ *Frankfurter Nachrichten*, Jg. 1889, Nr. 259 (3. November 1889), S. 5195.

⁴⁹⁰ Im Tagebuch hielt sie dazu fest: „30. October [1889], ich schwelge jetzt in Brahms 3ter Sonate, die ich für das Quartett übe.“ (*Litzmann III*, S. 517).

⁴⁹¹ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 395. Brahms antwortete darauf, es sei ihm ein „gar zu schöner und freundlicher Gedanke, wie meine *d moll*-Sonate unter Deinen Fingern sanft und träumerisch spazieren geht. Ich habe sie wirklich aufs Pult gelegt und bin ganz sinnig und sanft mit durch das Orgelpunkt-Gebüsch gegangen.“ (ebenda, S. 396, auf „November 1889“ datierter Brief).

⁴⁹² *Schumann-Briefedition II/14*, S. 320. Das Werk erklang bei einem privaten Musikabend am 21. Januar 1894 bei Clara Schumann (vgl. deren Brief vom 20. Januar 1894 an Eugenie Schumann, *Schumann-Briefedition I/9*, S. 315).

⁴⁹³ *Schumann-Briefedition II/2.2*, S. 1462, Brief vom 22. Januar 1894.

⁴⁹⁴ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 541 f., Brief vom 1. Februar 1894. Schon einige Jahre früher hatte es – ebenfalls mit unmittelbarem Bezug zu Brahms' 3. *Violinsonate* – in Clara Schumanns Tagebucheintrag vom 30. Oktober 1889 geheißen: „Zu meiner großen Betrübnis strengt mich das Spielen sehr an ... Ach wie soll ich nur fortleben, wenn ich es ganz aufgeben muß!“ (*Litzmann III*, S. 517).

⁴⁹⁵ Abbildung des Programmes bei *Spitzbart, Brahms und Miller II*, S. 197. Außer der 3. *Violinsonate op. 108* kamen bei der Gedenkfeier folgende Werke zum Vortrag: *Choralvorspiel und Fuge über „O Traurigkeit, o Herzeleid“* (WoO 7) und *Fuge as-Moll* (WoO 8), ferner die 2. *Klaviersonate fis-Moll op. 2* und die drei Lieder *Schwermut op. 58 Nr. 5*, *Abenddämmerung op. 49 Nr. 5* und *Mein Herz ist schwer op. 94 Nr. 3*.

während des laufenden Jahres. Das Konzert vor illustrem Publikum sei, wie Barth am nächsten Tag an seine Mutter schrieb, „glänzend ausgefallen“.⁴⁹⁶ Nur wenige Wochen zuvor hatte Brahms selbst im September 1889 anlässlich eines Reiseaufenthaltes bei Laura von Beckerath in Rüdesheim zahlreiche Kammermusikwerke, darunter auch die drei Violinsonaten, unter Mitwirkung Barths musiziert.⁴⁹⁷

Vom Herbst 1889 an sind frühe Aufführungen der Komposition auch im Ausland nachweisbar. Als singuläre Vorhut ist hierbei ein Konzert bereits vom 7. Mai in der Prince's Hall in London zu nennen, bei dem das kaum drei Wochen zuvor im Druck erschienene Novum durch die Pianistin Fanny Davies zusammen mit Ludwig Straus zu Gehör gebracht wurde.⁴⁹⁸ Julius Röntgen und der Geiger Joseph Cramer folgten mit einer Darbietung am 19. Oktober 1889 in Amsterdam im Rahmen der 1. Kammermusiksoiree der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst. Die hier überaus freundlich aufgenommene Violinsonate rühmte Jacques Hartog in seiner Rezension für die *Neue Zeitschrift für Musik*: „Es ist ein Wunderwerk voller Lieblichkeit und Reiz. Wer gelernt hat, sich in eine Arbeit hinein zu denken, der muß Freude an dem Ganzen haben.“ Alle vier Sätze seien „eine Blüthe der duftigsten, farbigsten Art, woran man sich nicht genug laben kann. Selten hat mich ein Werk nicht allein in seinen verschiedenen Theilen, sondern auch als Ganzes, so ergötzt als dieses.“⁴⁹⁹ Im November 1889 erklang das Opus erstmals bei einem der Londoner Popular Concerts, im Dezember in einer Kammermusiksoiree unter Beteiligung Joseph Joachims in Basel.⁵⁰⁰ Zu Beginn des neuen Jahres war die Sonate in der Interpretation von Joseph Joachim und Fanny Davies zwei weitere Male in England zu hören: am 24. Februar in London, zwei Tage später in Birmingham.⁵⁰¹

Weitere Erstaufführungen in Deutschland vor Ende 1889 sind durch Konzerterwähnungen noch für mehrere Städte zu belegen. Joseph Joachim und Julius Spengel präsentierten die 3. Violinsonate am 30. Oktober erstmals in Hamburg.⁵⁰² In den beiden Folgemonaten war die Komposition ferner in Leipzig (9. November),⁵⁰³ München (20. November)⁵⁰⁴ sowie Bonn, Köln, Krefeld und Bremen⁵⁰⁵ zu erleben, vermutlich auch noch anderenorts. Bei der Aufführung vom 20. November im Münchener Odeon „vor zum Theil distinguirter Zuhörerschaft, den Prinzen des Königl. Hauses“, lag der Violinpart wiederum in den Händen Joseph Joachims, der hier von Karl Heinrich Barth begleitet wurde.⁵⁰⁶

Bis ins höhere Alter hinein blieb Joachim ein engagierter Vermittler der 3. Violinsonate,⁵⁰⁷ wobei lediglich ein gemeinsamer Auftritt mit Brahms noch zu verzeichnen ist. Am 5. Oktober 1892 brachten beide Künstler das Werk in Berlin bei einem Kammermusikabend zur Aufführung,⁵⁰⁸ der durch die Einweihung des BechsteinsaaIs veranlasst war.⁵⁰⁹ In mehreren Schreiben hatten sich Joachim und Brahms im Vorfeld ausgetauscht, bis die endgültige Programmzusammenstellung mit dem 1. Streichsextett op. 18, der Violinsonate op. 108 und dem Klarinettenquintett op. 115 gefunden war.⁵¹⁰ Die

im Zentrum stehende Sonate erschien dem Bericht-erstatte der *AMz* nur wenig vorteilhaft, nämlich als „ein, gegen das blühend schöne Sextett gehalten, sehr sprödes und gequältes Werk.“⁵¹¹ Dass für die ganzheitlich negative Beurteilung, die unter den konsultierten Pressekritiken einen Sonderfall bildet, nicht zuletzt die Art der Darbietung insbesondere durch den Komponisten mitverantwortlich gewesen sein könnte, legt eine Schilderung von Gustav Ophüls nahe, der sich als Besucher desselben Konzertes ein eigenes Bild machte und

⁴⁹⁶ „[...] nach jedem Satze wurde lebhaft geklatscht, (einen Satz haben wir sogar wiederholen müssen) und nach jeder Sonate wurden wir nocheinmal gerufen.“ (*Hofmann, Brahms/Barth*, S. 46).

⁴⁹⁷ Brahms machte auf der Reise von Hamburg nach Baden-Baden vom 16.–19. September 1889 Station in Rüdesheim (vgl. ebenda, S. 43, Anmerkung 38). Innerhalb dieser Tage wurden zum eigenen Vergnügen laut Barth „nicht weniger als sechzehn Kammermusik-Werke“ gespielt. Am Abreisetag erfreute Brahms den Geiger mit einem Kompliment: „Lieber Barth, ich möchte Ihnen doch sagen, daß Sie so schön gespielt haben, wie sonst keiner auf der Welt.“ (ebenda, S. [43–]44). Die diversen Hausmusiken blieben bei *Hofmann, Chronologie* trotz Brahms' Beteiligung unerwähnt.

⁴⁹⁸ Nachweise des Konzertes bei *May 1883 II*, S. 255, und bei *Bozarth, Fanny Davies*, S. 183 f. und 203, Anmerkung d.

⁴⁹⁹ *NZfM*, Jg. 57 (Bd. 86/I), Nr. 1 (1. Januar 1890), S. (5–)6.

⁵⁰⁰ Das Saturday Popular Concert, in dem Wilhelmine Neruda (Violine) und ihr Ehemann Charles Hallé auftraten, fand am 16. November 1889 statt (Erwähnung in den *Signalen*, Jg. 47, Nr. 74 [Dezember 1889], S. 1173). In Basel erklang die 3. Violinsonate am 2. Dezember 1889, ausgeführt von Joseph Joachim und Herrn Zickendraht (vgl. ebenda, Jg. 48, Nr. 8 [Januar 1890], S. [118–]119).

⁵⁰¹ Bei dem früheren der Konzerte handelte es sich um ein Monday Popular Concert. Nachweise beider Aufführungen bei *Bozarth, Fanny Davies*, S. 200.

⁵⁰² Konzerterwähnung in den *Signalen*, Jg. 47, Nr. 72 (Dezember 1889), S. 1142.

⁵⁰³ Erwähnung im *Musikalischen Wochenblatt*, Jg. 20, Nr. 47 (14. November 1889), S. 564.

⁵⁰⁴ Vgl. *NZfM*, Jg. 57 (Bd. 86/I), Nr. 2 (8. Januar 1890), S. 18(–19).

⁵⁰⁵ Die vier Aufführungsorte werden – ohne Angabe der Konzertdaten – erwähnt im *Musikalischen Wochenblatt*, Jg. 20, Nr. 52 (19. Dezember 1889), S. 637.

⁵⁰⁶ Vgl. *Signale*, Jg. 48, Nr. 8 (Januar 1890), S. 118.

⁵⁰⁷ Zwei Konzerte seien beispielhaft genannt: Am 7. März 1898 spielte Joachim die Sonate bei einem Monday Popular Concert in London zusammen mit Fanny Davies (vgl. *Signale*, Jg. 56, Nr. 25 [5. April 1898], S. 389). Eine noch spätere Aufführung des Werkes bestritt der 70-Jährige am 4. Februar 1902 in Berlin, hier mit der Pianistin Kara Chattelyn (*AMz*, Jg. 29, Nr. 7 [14. Februar 1902], S. 137).

⁵⁰⁸ Vgl. *Hofmann, Chronologie*, S. 289.

⁵⁰⁹ Der „Saal Bechstein“ war ein im Auftrag des Berliner Konzertagenten Hermann Wolff erbauter und nach dem Klavier-Fabrikanten Carl Bechstein benannter Konzertsaal. Seine Einweihung wurde mit drei Konzerten am 4., 5. und 6. Oktober 1892 gefeiert. Zwischen einem Klavierabend von Hans von Bülow und einem Orchesterkonzert mit Anton Rubinstein bildete der besagte Kammermusikabend mit Werken von Brahms den mittleren der Anlässe. Vgl. den Teilbericht (zweites und drittes Konzert) in der *AMz*, Jg. 19, Nr. 42 (14. Oktober 1892), S. 502.

⁵¹⁰ Siehe hierzu die Korrespondenz im Zeitraum zwischen 7. und 22. September 1892 (Briefe Nr. 513–517, *Briefwechsel VI*, S. 280–283). Im Brief vom 16. September hatte Joachims Vorschlag zunächst „Sonate (*G dur?*)“ gelautet (S. 282).

⁵¹¹ *AMz*, Jg. 19, Nr. 42 (14. Oktober 1892), S. 502(–503). Verfasser des Berichtes war Otto Lessmann. Vgl. dagegen dessen Rezension vom 18. Oktober 1889, oben, S. LIX mit Anmerkung 488.

am nächsten Tag in einem Brief an seine Eltern davon berichtete. Hinsichtlich der Wiedergabe der Violinsonate heißt es in teilweise drastischen Worten:

„Über diese Nummer schweigt am besten des Sängers Höflichkeit. Denn *Brahms* spielte wie ein Schw..., pietätlos gegenüber seinem Werk, er schlug fortwährend daneben, spielte hart und eckig und kam im letzten Satze vollkommen aus dem Context, so daß *Joachim* (der auch nicht besonders spielte) seine liebe Not hatte, die Karre aus dem Dreck herauszuziehen. So etwas ist ärgerlich den vielen Leuten gegenüber, die da behaupten, *Brahms* könne gar nicht Klavier spielen. Die Leute haben Recht, wenn sie ein solches Spiel scheußlich finden, und man ist nicht einmal in der Lage, ihnen zu widersprechen, denn *exempla docent*.“⁵¹²

Richard Barth, der die Veranstaltung ebenfalls miterlebte, bestätigte in seinen *Erinnerungen*, die Sonate sei „wenig erfreulich anzuhören“ gewesen. Auch der vorangegangenen Probe hatte Barth, ebenso wie Ophüls, beigewohnt und bereits dort registrieren müssen, „daß Brahms anscheinend wenig Laune zum Spielen hatte; fast ganz ohne Pedal, unschön und trocken im Klang begann er den ersten Satz“. ⁵¹³ Dessen ungeachtet wurde das eigentliche Konzert insgesamt zu einem großen Erfolg.⁵¹⁴ Brahms selbst schien mit seiner pianistischen Leistung durchaus nicht zufrieden gewesen zu sein, denn kaum anders lässt sich die Schlusswendung in Ophüls’ Brief an die Eltern deuten: „Alles in Allem war der Abend wundervoll, *Brahms* wurde sehr gefeiert, was ihm sichtlich äußerst peinlich war.“⁵¹⁵ Für den Komponisten war dieses Konzert vom 5. Oktober 1892 zugleich das letzte nachzuweisende öffentliche Auftreten als Interpret seiner 3. *Violinsonate*.⁵¹⁶

Am Tag zuvor hatte ebenfalls anlässlich der Einweihung des Bechsteinsaaß in Berlin der Pianist und Dirigent Hans von Bülow einen Klavierabend gegeben.⁵¹⁷ Dass er, Widmungsgeber der 3. *Violinsonate*, das Werk an Brahms’ Stelle mit Joachim hätte spielen können, wurde offenbar nicht erwogen.⁵¹⁸ Überhaupt lassen sich für den zurückliegenden, rund dreieinhalbjährigen Zeitraum seit Erscheinen der Druckausgabe lediglich zwei öffentliche Aufführungen der Sonate unter Beteiligung Bülows belegen, der allerdings schon von Krankheit gezeichnet war und immer seltener in Kammermusikkonzerten auftrat.⁵¹⁹ Über die ihm gewidmete Komposition hatte sich Bülow am 30. April 1889 in einem Brief an Simrock höchst lobend geäußert: sie sei „wiederum eine so unsäglich schöne Doppelmusik, wie sie nur der Eine – εἷς καὶ πᾶς – uns geben konnte“. ⁵²⁰ An Brahms selbst, hier zu einer Art Gottheit stilisiert, wandte sich Bülow erst am 24. Mai 1889, um ihm den „innigst gerührten Dank“ auszusprechen für „die Standeserhöhung, welche Du mir durch Zueignung Deiner herrlichen D moll Sonate gewährt hast“. ⁵²¹

Bülow’s schwärmerische Rückmeldung entsprach der nahezu einhelligen Zustimmung, die die frühe Rezeption der 3. *Violinsonate* kennzeichnete und die noch deutlicher als bei den Schwesterwerken – *Op. 78* und *Op. 100* – in privaten wie öffentlichen Reaktionen zum Ausdruck kam. Eduard Hanslick warf anlässlich der Wiener Erstaufführung der 3. *Violinsonate* am 13. Februar 1889 die

retorische (und diplomatisch beantwortete) Frage auf, welcher der drei Brahms’schen Violinsonaten der Vorzug zu geben sei:

„Was das relative Werthverhältniß der drei Sonaten betrifft, so lassen wir uns niemals gerne fragen, welches von drei verschiedenen schönen Dingen das schönste sei? Die in ihrer anspruchslosen Freundlichkeit so anheimelnde zweite Sonate wird sicherlich überragt von der dritten. Auch die erste in *G-dur*, die sogenannte Regenlied-Sonate, ist viel einfacher und kürzer als die neue; ob deshalb geringer? Ich fühle zu parteiisch, um das zu entscheiden.“⁵²²

Zweifelsohne gehörten alle drei Violinsonaten von Brahms bald nach ihrer Publikation zu den vielgespielten Repertoirewerken. Allerdings fand die 3. *Violinsonate* in der Gunst der Interpreten, so scheint es, zumin-

⁵¹² Unveröffentlichter Brief Gustav Ophüls’ an seine Eltern, Berlin, 6. Oktober 1892 (*D-DÜsa*, Signatur: 4-35-0-2.0001). Wie aus dem Schreiben ferner zu erfahren ist, ging dem Konzert am Nachmittag „2 Uhr“ noch eine Probe voraus, die Ophüls auf Brahms’ Einladung ebenfalls besuchte. Für die Mitteilung des Briefes als Digitalisat sei Frau Kerstin Fröh (Stadtarchiv Düsseldorf) herzlich gedankt.

⁵¹³ Hofmann, *Brahms/Barth*, S. 50. Wie befremdlich Barth Brahms’ Verhalten während der Probe fand, zeigt die unmittelbare Fortsetzung des Zitats: „und kurz vor dem zweiten Thema brach er ab und rief so laut, daß man es im ganzen Saal hören konnte: ‚Ach, Joachim, nun stimm’ erst mal Deine Geige!‘ Das war ein übler und peinlicher Ausbruch seiner Nervosität, deren Ursache keiner von uns kannte.“ Barths Angaben zufolge fand die Probe „am Vormittag“ statt [recte wohl: Nachmittag, siehe vorherige Anmerkung].

⁵¹⁴ Mit dem Kammermusikabend sah die *AMz* den „künstlerischen Höhepunkt“ der Einweihungsfeier erreicht (Jg. 19, Nr. 42 [14. Oktober 1892], S. 502).

⁵¹⁵ Brief vom 6. Oktober 1892 (vgl. Anmerkung 512). Fehlende Übung im Klavierspiel mag auch ein Grund dafür gewesen sein, warum Brahms für das Berliner Konzertprogramm nur eine, „nicht zwei Sachen mit Klavier“ wünschte (laut Joachims Brief an Brahms vom 16. September 1892, *Briefwechsel VI*, S. 282).

⁵¹⁶ Vgl. Hofmann, *Chronologie*. Seit der vorausgegangenen öffentlichen Aufführung des Werkes mit Brahms am Klavier (8. April 1889 in Wien, siehe oben, S. LVIII) waren dreieinhalb Jahre vergangen. Zwischen beiden Darbietungen lag noch eine private Hausmusik am 23. Oktober 1891 in Wien in der Wohnung des Ehepaars Fellingner, wo Brahms und die Geigerin Marie Soldat-Röger die 3. *Violinsonate op. 108* und den 1. Satz der 2. *Violinsonate op. 100* spielten (vgl. Hofmann, *Chronologie*, S. 284). Eine spätere Hausmusik ist noch für den 5. September 1893 in Gmunden zu belegen, wo Brahms mit Joseph Joachim in der Villa der Königin Marie von Hannover vermutlich alle drei Violinsonaten spielte; vgl. *May 1983 II*, S. 255 f. (dort ohne Datum), und Hofmann, *Chronologie*, S. 292 (dort ohne Programm).

⁵¹⁷ Bei dem Konzert vom 4. Oktober 1892 in Berlin handelte es sich um den allerletzten Klavierabend Bülow’s, der danach nur noch wenige Male als Dirigent und sporadisch als Liedbegleiter auftrat (vgl. Birkin, *Bülow*, S. 697[–699]).

⁵¹⁸ Im brieflichen Austausch zwischen Brahms und Bülow ist von einem entsprechenden Vorschlag keine Rede (vgl. *Bülow, Briefe VII* und *Bülow-Brahms Briefe*).

⁵¹⁹ Vgl. Hinrichsen, *Späte Versöhnung*, S. 140.

⁵²⁰ *Bülow, Briefe VII*, S. 250. Im Brief benutzte Bülow die pantheistische Formel ἓν καὶ πᾶν (*hèn kai pân*, „eines und alles“), wobei die Neutra durch Maskulina ersetzt sind: εἷς καὶ πᾶς (*heîs kai pás*). Dem Sinn nach sei Brahms ‚der Eine, der zugleich Alles ist‘. Diese Information zum Verständnis verdanke ich Dr. Klaus Schöpsdau † (St. Ingbert).

⁵²¹ *Bülow-Brahms Briefe*, S. 66.

⁵²² *Neue Freie Presse*, Morgenblatt, Nr. 8793 (15. Februar 1889), S. 2.

dest auf längere Sicht etwas weniger starken Zuspruch als ihre beiden Vorläuferinnen. Dies lässt sich zwar anhand der für jede Sonate greifbaren, über Brahms' Lebenszeit hinausreichenden Aufführungsnachweise nicht verifizieren, wohl aber durch die in Zahlen bekannten Druckauflagen der drei Lizenzausgaben, die von der Universal-Edition Wien sukzessive ab 1909, 1910 und 1911 unter Verwendung der jeweiligen Simrock-Erstaussgabe hergestellt wurden.⁵²³ Durch relativ synchrone Druckzeitpunkte der jeweils frühesten und spätesten Auflage ermöglicht der Zeitraum zwischen Januar 1911 und Juli 1920 einen aussagefähigen Vergleich. Demnach erlebten die *Violinsonaten Nr. 1* und *Nr. 2* innerhalb dieser Zeitspanne je zehn Auflagen, die 3. *Violinsonate* jedoch nur neun mit insgesamt 4140 Exemplaren, einer Anzahl, die um fast ein Viertel bzw. sogar um ein Drittel niedriger lag als bei *Op. 78* und *Op. 100*.⁵²⁴ Es kann nur vermutet werden, dass sich dieses Verhältnis hinsichtlich der Druck- bzw. Absatzzahlen schon früher abzeichnen begann, nicht erst im betrachteten Zeitraum bis 1920. Freilich liefern die Zahlen nur einen ergänzenden Teilaspekt für die Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte der drei Sonaten – allerdings einen wichtigen, weil darin auch der Bereich der häuslichen Kammermusikpflege erfasst ist, der sich in der öffentlichen Konzertberichterstattung nicht niederschlägt.

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

Zur Originalfassung

Die beiden *Klarinettensonaten op. 120* sind im Rahmen der neuen Johannes Brahms Gesamtausgabe bereits erschienen und wurden im entsprechenden Band (Serie II, Bd. 9) hinsichtlich ihrer Entstehung, ihrer Publikation und ihrer frühen Rezeption ausführlich kommentiert. An dieser Stelle sei daher nur eine kurze Zusammenfassung dieser werkgeschichtlichen Aspekte gegeben, ansonsten aber auf die Einleitung im genannten Band verwiesen.⁵²⁵

Brahms' kammermusikalisches Œuvre fand seinen Abschluss in vier Kompositionen, zu deren konstitutiven Merkmalen die Einbeziehung der Klarinette gehört. Ihre Entstehung verdankten sie Brahms' näherer Bekanntschaft mit dem Klarinettenisten Richard Mühlfeld im März 1891 während seines Aufenthaltes in Meiningen.⁵²⁶ Über den 1. Klarinettenisten der dortigen Hofkapelle urteilte Brahms in einem Brief vom 17. März an Clara Schumann äußerst günstig: „man kann nicht schöner Klarinette blasen, als es der hiesige Herr Mühlfeld tut“.⁵²⁷ Zweifellos ging die Anregung zu den beiden bald darauf komponierten Kammermusikwerken des Ischler Sommers 1891, *Klarinetten trio op. 114* und *Klarinettenquintett op. 115*, auf die Meininger Tage und das inspirierende Spiel Mühlfelds zurück.⁵²⁸

Knapp drei Jahre später fand sich für den Klarinettenisten seinerseits im Frühjahr 1894 bei einem längeren Aufenthalt in Wien ausgiebige Gelegenheit zu weiterem Austausch mit Brahms und zu gemeinsamem Musizieren

in dessen Freundeskreis.⁵²⁹ Am 9. Mai 1894, dem Tag von Mühlfelds Abreise aus Wien, berichtete Brahms in einem Brief an Helene Freifrau von Heldburg über den geschätzten Gast, „wie schöne, ernstliche Freude er mir u. wie Vielen hier gemacht hat u. wie lieb er uns geworden ist, als Mensch u. als Künstler. Einen förmlichen Schwärmbrief müßte ich schreiben, wollte ich Ihnen einen Begriff davon machen, wie man ihn hier verhält-schelt u. ganz eigentlich ins Herz geschlossen hat.“⁵³⁰ Auch diese Begegnung mit Mühlfeld trug kompositorische Früchte. Auf's Neue von dem „beste[n] Meister seines Instruments“⁵³¹ eingenommen, komponierte Brahms in den folgenden, wiederum in Ischl verlebten Sommermonaten die beiden *Klarinettensonaten Nr. 1 f-Moll* und *Nr. 2 Es-Dur*, das spätere *Op. 120*.

Zu ersten klanglichen Realisierungen der neuen Werke kam es im September 1894 in Berchtesgaden, wo Brahms auf der Rückreise von Ischl nach Wien für einige Tage Station machte und wo Mühlfeld am 19. September von Meiningen kommend eintraf.⁵³² Noch am selben Tag wurden die beiden Sonaten in der „Villa Pointlehen“ der zum Wiener Brahms-Kreis gehörenden Anna Franz erstmals geprobt, eine Wiederholung folg-

⁵²³ Alle drei Sonaten erschienen außerdem im Rahmen der „Simrock Volks-Ausgabe“, die 3. *Violinsonate* im Jahr 1911. Siehe hierzu Quellengeschichte und -bewertung, S. 203 mit Anmerkung 113 (*Op. 78*), S. 210 mit Anmerkungen 180 f. (*Op. 100*) und S. 216 mit Anmerkung 232 (*Op. 108*).

⁵²⁴ Die entsprechenden Angaben sind aus dem *UE, Verlagsbuch* zu ersehen. Dieses unterscheidet zwischen den Daten der Erteilung des Druckauftrags einerseits und – im Folgenden berücksichtigt – der Lieferung der Druckexemplare andererseits. Der für den Vergleich jeweils herangezogene Zeitraum reicht für *Op. 78* von 30. Dezember 1910 bis 23. Juli 1920 (10 Auflagen, 5405 Exemplare), für *Op. 100* von 26. Januar 1911 bis 3. August 1920 (10 Auflagen, 5960 Exemplare) und für *Op. 108* von 17. März 1911 bis 29. Juli 1920 (9 Auflagen, 4140 Exemplare).

⁵²⁵ *JBG, Violoncello- und Klarinettensonaten*, S. XXV–XXXIII (Einleitung) und S. 54–115 (Notenteil).

⁵²⁶ Brahms hielt sich vom 13.–20. März 1891 in Meiningen auf (vgl. *Hofmann, Zeittafel*, S. 214), wo er Mühlfeld als Kammer- und Orchestermusiker erlebte, so mit Mozarts *Klarinettenquintett* (KV 581) und als Solisten in Carl Maria von Webers 1. *Klarinettenkonzert f-Moll op. 73*.

⁵²⁷ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 447.

⁵²⁸ Siehe *JBG, Horntrio und Klarinetten trio*, S. XXV, und *JBG, Streichquintette und Klarinettenquintett*, S. XXXIV.

⁵²⁹ Mühlfeld hielt sich vom 27. April bis zum 9. Mai 1894 in Wien auf. Hier kam es zu mehreren Privatkonzerten mit dem Klarinettenisten, teilweise unter Brahms' Mitwirkung (siehe hierzu *JBG, Violoncello- und Klarinettensonaten*, S. XXVI mit Anmerkung 190, und *Hofmann, Chronologie*, S. 295).

⁵³⁰ *Briefwechsel (Neue Folge) XVII*, S. 131.

⁵³¹ Ebenda, S. 114, Brahms' Brief vom 25. Juli 1891 an Helene Freifrau von Heldburg.

⁵³² Dass bei dieser Begegnung mit neuen Kompositionen zu rechnen sei, konnte Mühlfeld aus Brahms' Andeutung im Brief vom 26. August 1894 erahnen: „Gar schön wäre es wenn Sie Ihre B-Klarinette mitbrächten und es nicht gar zu eilig hätten“ (*Fellinger, Mühlfeld*, S. 84). Aus Bedenken, hiermit womöglich überhöhte Erwartungen bei dem Klarinettenisten geweckt zu haben, stellte Brahms am 30. August klar: „Ich war nicht so übermütig, ein Konzert für Sie zu schreiben! Wenn alles gut geht, handelt es sich um zwei bescheidene Sonaten mit Klavier!!!!“ (ebenda, S. [84–]86; vgl. *JBG, Violoncello- und Klarinettensonaten*, S. XXVII).

te am nächsten Tag.⁵³³ Eine erste Privataufführung fand am 22. September 1894 bei Prinzessin Marie von Sachsen-Meiningen – Tochter des Meininger Herzogs Georg II. – in deren Berchtesgadener „Villa Felicitas“ statt, nachdem am Vortag am gleichen Ort eine Probe abgehalten worden war.⁵³⁴ Bis zu Mühlfelds und Brahms' Abreise am 25. September dürften die Klarinettensonaten noch weitere Male in Berchtesgaden gespielt worden sein. Im November desselben Jahres wurden beide Kompositionen noch bei mindestens sieben Gelegenheiten von Mühlfeld und Brahms vor privater Zuhörerschaft vorgetragen, so in Frankfurt am Main bei Clara Schumann und deren Schwiegersohn Louis Sommerhoff, ferner auf Schloss Altenstein und in Meiningen, hier jeweils vor dem Meininger Herzogspaar. Die ersten öffentlichen Aufführungen mit denselben ausführenden fanden in Wien in zwei Konzerten am 8. (Nr. 2) und 11. (Nr. 1) Januar 1895 statt.⁵³⁵

Schon anlässlich der erwähnten ersten Privatdarbietung am 22. September 1894 in Berchtesgaden war öffentlich von den neuen Werken Notiz genommen und seitens der *Allgemeinen Musik-Zeitung* verheißen worden: „Die Sonaten [...] sind wundervoll und werden gewaltiges Aufsehen machen.“⁵³⁶ Angesichts der Neuartigkeit ihrer Besetzung vermochten die beiden Klarinettensonaten zwar nicht jeden Kritiker sogleich für sich zu gewinnen,⁵³⁷ insgesamt aber erfuhren sie eine weithin positive Aufnahme. Die Erstausgabe der *Zwei Sonaten für Klarinette (oder Bratsche) und Pianoforte op. 120* erschien im Juni 1895. In die mehrmonatige Vorbereitungsphase der Drucklegung fiel auch Brahms' Einrichtung der Violinfassung beider Sonaten.

Entstehung und Publikation der Violinfassung

Am 17. Februar 1895 kündigte Brahms seinem Verleger Fritz Simrock die Übersendung der Stichvorlagen zu den beiden Klarinettensonaten für den 26. Februar an.⁵³⁸ Schon jetzt machte der Komponist seine Absicht deutlich, neben der jeweiligen Originalausgabe nicht nur eine Version für Bratsche und Klavier erscheinen zu lassen, sondern außerdem eine zweite Alternativfassung, zu der er Simrock wissen ließ:

„Da Du Dich für Originalwerke nicht interessierst, sondern nur für deren Arrangements – so sage ich gleich, daß ich d e n k e, nach dem ersten Exemplar gleich eine Ausgabe für Violine herzurichten, wobei denn einiges geändert werden müßte – also eine Ausgabe für sich.“⁵³⁹

Während es sich bei der Fassung mit Bratsche um eine großenteils unveränderte Adaption des Klarinettenparts bei identischem Klavierpart handelte,⁵⁴⁰ machte die Einrichtung für Violine, wie von Brahms brieflich angedeutet, zahlreiche instrumentenspezifische Anpassungen und damit einhergehende kompositorische Änderungen auch im Klavierpart erforderlich; ein Neustich von Partitur (Klavier und Violine) und zugehöriger separater Violinstimme war in diesem Fall unumgänglich. Faktisch kam diese „Ausgabe für sich“ einer originären Violinsonate nahezu gleich. Brahms' Brief vom 1. März

1895 an Simrock suggeriert, dass für die Erstellung der Violinfassung ein Honorar von jeweils 1000 Talern veranschlagt wurde, da Brahms unter Verweis auf jene für Sonatenkompositionen zuletzt üblicherweise gezahlten „3 Mille“ schrieb: „Es ist doch richtig, wenn ich meine, daß ich für Violinsonaten usw. eine Mille Taler (3000 M.) bekommen habe? Und soll das auch für diese gelten?“⁵⁴¹ Der Briefkontext zeigt jedoch recht deutlich, dass mit Brahms' Antwort auf eine (nicht überlieferte) Anfrage Simrocks die Originalfassung der Klarinettensonaten angesprochen war,⁵⁴² für die es hinsichtlich der Honorierung bisher keine Vergleichsfälle gab. Tatsächlich sind die 6000 Mark in Simrocks Jahresabrechnung für Brahms unter dem Datum des 1. März 1895 als entsprechende Einmalzahlung dokumentiert,⁵⁴³ woraus zu schließen ist, dass der Komponist für die Violinfassung offenbar kein gesondertes Honorar mehr erhielt.

In den erwähnten Briefen vom 17. Februar und 1. März 1895 an Simrock hatte Brahms in Aussicht gestellt, die Einrichtung für Violine und Klavier anhand des gestochenen Notentextes der Originalfassung, also nach einem Vorabzug oder einem frühen Druckexemplar, vorzunehmen.⁵⁴⁴ Am 14. März, mit Abschluss seiner ersten Korrekturlesung der Klarinettensonaten, kam Brahms erneut auf die Bearbeitung zurück und schrieb an Simrock: „Möchtest Du mir nicht gelegentlich einen exemplarmäßigen Abzug schicken, ich denke da-

⁵³³ Vgl. ebenda, S. XXVII mit Anmerkung 207, derzufolge plausibel von zwei Proben am 19. und 20. September 1894 auszugehen ist. *Hofmann, Chronologie* nennt hingegen nur eine Probe mit Datumsangabe „20.[?]“ (S. 295 f.).

⁵³⁴ Vgl. ebenda, S. 296.

⁵³⁵ Siehe hierzu *JBG, Violoncello- und Klarinettensonaten*, S. XXVII f., und *Hofmann, Chronologie*, S. 297–299.

⁵³⁶ *AMz*, Jg. 21, Nr. 39 (28. September 1894), S. 505.

⁵³⁷ So schrieb beispielsweise Theodor Helm mit Bezug zu den beiden Wiener Uraufführungskonzerten vom Januar 1895: „Nun lässt sich freilich darüber streiten, ob dieses neu geschaffene Kunstgenre ein glückliches sei. [...] Ich gestehe, dass ich mich für die Idee nicht begeistern kann, vielmehr des Klangs der so fortgesetzt solistisch verwendeten Clarinette bald müde werde.“ (*Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 26, Nr. 30 [18. Juli 1895], S. 382).

⁵³⁸ „Am 26sten denke ich nach Wien und meine Sonaten nach Berlin fahren zu lassen.“ (*Briefwechsel XII*, S. [164–]165, Brief aus Frankfurt am Main).

⁵³⁹ Ebenda, S. 165.

⁵⁴⁰ In *JBG, Violoncello- und Klarinettensonaten* sind abweichende Passagen des Bratschenparts in kleinerem Rastral wiedergegeben. Die Simrock-Erstausgabe umfasste die Partitur (Klavier und Klarinette) mit beiliegender separater Klarinettenstimme; die separate Bratschenstimme musste im Bedarfsfall einzeln erworben werden (vgl. *Briefwechsel XII*, S. 167, Nr. 876, Brahms' Brief an Simrock vom 22. März 1895).

⁵⁴¹ Ebenda, S. 166. In gleicher Höhe waren schon die drei *Violinsonaten op. 78, 100 und 108* sowie die 2. *Cellosonate op. 99* honoriert worden.

⁵⁴² Unmittelbar vor seinen Ausführungen zum Honorar ging Brahms im gleichen Brief auf den Wortlaut der Titelseite ein, ebenfalls die Originalfassung betreffend.

⁵⁴³ Manuskript der Jahresabrechnung für Brahms in *A-Wst*, H.I.N. 177159 (Kopie in *D-KIjbg*). Zum Honorar vgl. auch *Simrock-Brahms Briefe*, S. 254.

⁵⁴⁴ In dem früheren Brief heißt es „nach dem ersten Exemplar“ (*Briefwechsel XII*, S. 165), im späteren „nach einem fertigen Exemplar“ (ebenda, S. 166).

nach die Ausgabe für Violine herrichten zu können (mit Beilagen und Geduld).⁵⁴⁵ In seinem Antwortbrief dürfte der Verleger vorgeschlagen haben, die geplante Einrichtung zeitgleich mit der Hauptfassung erscheinen zu lassen, wovon Brahms am 22. März 1895 jedoch abriet, um das Interesse nicht von der Originalgestalt abzulenken.⁵⁴⁶

Ebenfalls am 22. März trafen die „Revisionsabzüge“, in denen Brahms’ Korrekturen umgesetzt waren, in Wien ein. Veranlasst durch eine vom Stecher fehlerhaft berichtigte Stelle auf der ersten Notenseite, überprüfte Brahms gleich alle Seiten und schickte die noch korrekturbedürftigen an Simrock zurück.⁵⁴⁷ Vom beabsichtigten Verwendungszweck – der Vorbereitung einer Stichvorlage für die Violinfassung – nahm Brahms somit Abstand, zumal ihm die losen Blätter hierfür als zu unpraktisch erschienen: „[...] ich warte auf das Exemplarmäßige, das liest sich bequemer.“⁵⁴⁸ Simrock ließ vermutlich sogleich nach Erhalt des Briefes und der (zweiten) Korrektur von Brahms, ohne deren Ausführung abzuwarten, jenen exemplarmäßigen Abzug anfertigen, der vom Komponisten schon am 14. März erbeten worden war. Gegen Ende des Monats dürfte Brahms dann über die gewünschten Vorlagen verfügt haben, um teils darin, teils auf Beilageblättern die notwendigen Eingriffe zur Umbildung der Klarinettensonaten in ihre jeweilige Violinfassung anzugeben.⁵⁴⁹

Die so präparierten Stichvorlagen zu Partitur und Stimme jeder Sonate wurden wohl spätestens Anfang April 1895 an Simrock und von dort zur weiteren Ausführung an die Leipziger Notenstecherei Röder übersandt. Wahrscheinlich schon bei Abgabe der Stichvorlagen hatte Brahms darum gebeten, ihm später keine gewöhnlichen Korrekturabzüge zu schicken, sondern aus praktischen Gründen auch diesmal wieder eine exemplarmäßige Ausfertigung. Offenkundig musste Brahms aber beim Eintreffen der Sendung in den letzten Apriltagen feststellen, dass ihm erneut reguläre (Einzelblatt-)Abzüge geschickt worden waren, was er am 1. Mai 1895 Simrock gegenüber beklagte:

„Du hast es vergessen – aber ich bat für die Korrektur der Violinsonaten um einen exemplarmäßigen Abzug, damit ich sie einmal zusammen spielen könnte! Falls es keine besonderen Umstände macht, bitte ich noch darum. Für Dich hat die Sache ja keine Eile, ich aber denke freilich an baldigste Abreise, müßte es aber doch hier noch – also bitte, wenn’s geht, recht gleich.“⁵⁵⁰

Gewiss wird Brahms daraufhin umgehend noch das Gewünschte von Simrock erhalten haben. Die im Brief angesprochene praktische Erprobung fand am 11. Mai 1895 im Hause Fellerling durch den Komponisten und die Violinistin Marie Soldat-Röger statt.⁵⁵¹ Anschließend bereitete Brahms seine Notentext-Korrektur einschließlich etwaiger Änderungen, die sich noch durch das Probespiel ergeben hatten, zur Übermittlung an Simrock vor, wobei er aller Wahrscheinlichkeit nach jene regulären Korrekturabzüge benutzte, die ihm zunächst anstelle des exemplarmäßigen Abzugs geliefert worden waren.⁵⁵² Diese Arbeit führte Brahms, der kurz vor Antritt seines Sommeraufenthaltes in Ischl stand, noch aus, er-

ledigte aber die Rücksendung der Abzüge an den Verlag nicht mehr selbst, sondern schrieb stattdessen am 14. Mai, zwei Tage vor seiner Abreise aus Wien,⁵⁵³ an Simrock: „Die Korrektur der Violinsonaten wird Mandyczewski gelegentlich schicken.“⁵⁵⁴ Für sich selbst protokollierte Brahms die wesentlichen Korrekturangaben stichwortartig auch in den beiden bei ihm verbleibenden exemplarmäßigen Abzügen, die er in sein Reisegepäck legte und mit nach Ischl nahm.⁵⁵⁵

Ende Mai 1895 scheint sich Simrock brieflich zum geplanten Erscheinungszeitpunkt der Klarinettensonaten – Originalausgabe und Bearbeitung – geäußert zu haben, da Brahms am 30. Mai mit Versandwünschen für sich und andere reagierte und dabei auch von der Alternativfassung Freixemplare erbat: „Mit Violine bitte ich Dich, sie doch an Joachim, Frau Schumann, Widmann, Kalbeck und Frau Röger-Soldat (Wien III, Mohsgasse 13) freundlichst s. Z. schicken zu wollen.“⁵⁵⁶ Gegen Ende des ersten Junidrittels 1895 lagen die *Klarinettensonaten op. 120* gedruckt vor, zunächst aber nur in der Originalausgabe.⁵⁵⁷ Was die Violinfassung betraf, so lässt ein Brief vom 13. Juli an Simrock erkennen, dass Brahms bis zu diesem Tag weder ein Druckexemplar erhalten hatte noch überhaupt von der zwischenzeitlichen Drucklegung ausging. Wie das in Ischl verfasste Schreiben zeigt, entsprach der letzte Kenntnisstand des Komponisten noch der Korrekturphase von Anfang Mai:

⁵⁴⁵ Ebenda, S. 167.

⁵⁴⁶ Vgl. ebenda. Der vorausgehende Brief Simrocks ist nicht überliefert.

⁵⁴⁷ „Ich schicke die Blätter mit Fehlern extra!“ (ebenda, S. 167).

⁵⁴⁸ Ebenda.

⁵⁴⁹ Die von Brahms hierzu benutzten Abzüge sind erhalten; siehe Quellenbestand und -beschreibung, S. 218 bzw. 221 f. (jeweils Quellen Klar-E_{VO}⁺/Klar-E-St_{VO}⁽⁺⁾).

⁵⁵⁰ *Briefwechsel XII*, S. 173. Zwölftes Wort im Zitat („Violinsonaten“) korrigiert nach Briefmanuskript (Auktion: University Archives, Westport, US, 26. Juni 2019, Kopie in *D-KIjbg*; dort „Viol:sonaten“, im Druck: „Violinsonate“), ebenso letztes Wort im Zitat („gleich“, im Druck: „bald“).

⁵⁵¹ Näheres siehe S. LXV.

⁵⁵² Vgl. Quellengeschichte und -bewertung, S. 225 f.

⁵⁵³ Der 16. Mai 1895 als Abreisedatum wird durch Heuberger (S. 82) sowie zwei Einträge in Olga Miller-Aichholz’ Tagebuch bestätigt (zitiert bei Spitzbart, *Brahms und Miller II*, S. 156; vgl. auch Hofmann, *Zeittafel*, S. 228). Brahms hingegen schrieb noch im Brief vom 14. Mai 1895 an Simrock, er „denke den 15ten früh nach Ischl abzufahren“ (*Briefwechsel XII*, S. 173).

⁵⁵⁴ Ebenda, S. 174. Zur Weiterleitung der Korrekturabzüge durch Mandyczewski an Simrock siehe Quellengeschichte und -bewertung, S. 226 mit Anmerkung 275.

⁵⁵⁵ Es handelt sich dabei um die zu beiden Sonaten erhaltenen Quellen E_{VO}/E-St_{VO}; siehe Quellenbestand und -beschreibung, S. 219 bzw. 222.

⁵⁵⁶ *Briefwechsel XII*, S. 175. Weitere Empfänger, hier allerdings die Originalausgabe betreffend, hatte Brahms bereits im Brief vom 26. März 1895 an Simrock benannt (siehe ebenda, S. 168).

⁵⁵⁷ Clara Schumann erhielt ihre Erstdruckexemplare am 11. Juni 1895 (vgl. *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 585, Brief vom 12. Juni 1895 an Brahms). *JBG*, *Violoncello- und Klarinettensonaten* nennt basierend auf Verlagsanzeigen einen Publikationszeitpunkt „erst nach Mitte Juni“ (S. XXX mit Anmerkung 259).

„Mir kommen zufällig die vorläufigen Abzüge der arrangierten Violinsonaten in die Hand, und ich fühle mich soweit sicher, ob sie denn hernach ordentlich korrigiert sind. Solltest Du etwa einen späteren Abzug haben, so könntest Du ihn mir wohl vor Deiner Abreise schicken?“⁵⁵⁸ Es war recht viel und Wichtiges zu ändern.⁵⁵⁹

Wann genau die Publikation schließlich erfolgte, konnte nicht ermittelt werden.⁵⁶⁰ Die Tatsache, dass die beiden Klarinettensonaten in ihrer Violinfassung am 26. Januar 1896 in der *Neuen Freien Presse* als „Neue Musikalien“ angezeigt wurden,⁵⁶¹ spricht für eine Veröffentlichung nicht vor dem letzten Quartal des Jahres 1895. Zudem könnte die Uraufführung von *Sonate Nr. 2* am 14. Dezember 1895 in Wien⁵⁶² ein Indiz dafür sein, dass die Druckausgabe erst relativ kurz vor diesem Zeitpunkt erschienen war.

Erste Aufführungen und frühe Rezeption

Zu einer ersten privaten Aufführung beider Klarinettensonaten in der Violinfassung kam es am 11. Mai 1895 durch Brahms und Marie Soldat-Röger bei einem Hausmusiktreffen im Arenberg-Palais, dem Fellingner'schen Wohnsitz in Wien. Eine Woche später gab Maria Fellingner ihrer Freundin Bertha von Gasteiger einen stimungsvollen Bericht über diesen frühsummerlichen Nachmittag:

„Wie schade, dass Du nicht kommen konntest! Wie leid war es mir, u. wie schön waren die Sonaten! Es waren Stunden, die man im Leben nie mehr vergißt! Brahms war so arg lieb – mit Mietzl [Marie Soldat-Röger] ganz allein zu Tisch bei uns. Nachher kamen Anna [Franz] u. Clärchen [Wittgenstein], sonst Niemand [...]. Es war herrliches Wetter, wir saßen nach Tisch draußen im Fliederduft – u. dann drinnen im Musikzimmer wo die Sonne hereinfluthete, u. Alles vergoldete! O, die Sonaten sind herrlich für Geige, u. Mietzl hat sie wunderschön gespielt. Wohl vermißt man hie u. da den Klang der Clarinette, weil man ihn kennt – aber außer einigen Stellen gefallen mir die Sonaten fast noch besser mit der Geige!“⁵⁶³

Sechs Wochen später, am 23. Juni 1895, kam es in Hamburg offenbar zu einer Darbietung beider Sonaten durch Richard Barth und den Pianisten Max Fiedler, die in der Brahms-Literatur, obwohl unzureichend belegt, als erste öffentliche Aufführung des *Opus 120* in der Violinfassung angesehen wird.⁵⁶⁴ Durch Berichte oder Erwähnungen lässt sich ein solches Konzert allerdings nicht verifizieren, was insofern nicht überraschen kann, als Brahms' Bearbeitungen zu diesem Zeitpunkt noch ungedruckt waren und als Notentext gar nicht zur Verfügung standen.⁵⁶⁵ Die Wiedergabe der Sonaten in Hamburg muss also auf anderen Voraussetzungen beruht haben. Richard Barth, der beteiligte Violinist, gab selbst die Erklärung, als er am 24. Juni 1895, einen Tag nach der vermeintlichen Aufführung, an Brahms schrieb:

„Verehrter, lieber Herr Doktor!

Ich kann nicht anders, ich muß Ihnen sagen, wie sehr mich die neuen, herrlichen Sonaten Op. 120 begeistern! – Da ich leider nicht Clarinette blasen kann, habe ich mir dieselben natürlich sofort für Geige umgeschrieben und nun spiele ich

sie mit einer solchen Wonne und innigen Freude, wie man eben nur Ihre Musik spielen kann. Haben Sie Dank, daß Sie uns wieder mit so wunderbar schöner Musik beglückt haben!“⁵⁶⁶

Demnach waren Brahms' Klarinettensonaten in Hamburg in unautorisierten Violin-Bearbeitungen erklungen, die aus praktischen Gründen (und sicherlich in Unkenntnis der entstehenden Druckausgaben) von Barth selbst erstellt worden waren. Die Tatsache, dass eine etwaige Aufführung am Vortag im Brief an den Komponisten mit keinem Wort erwähnt wird, macht für den 23. Juni 1895 einen größeren Darbietungsrahmen gänzlich unwahrscheinlich. Vermutlich handelte es sich in Wirklichkeit um eine private Zusammenkunft, bei der Richard Barth und Max Fiedler die beiden Sonaten spielten.⁵⁶⁷

Ein öffentliches Konzert war hingegen jener im *Neuen Wiener Tagblatt* rezensierte, vom Damen-Streichquartett Soldat-Röger ausgerichtete 1. Kammermusikabend am 14. Dezember 1895 in Wien, bei dem auch Brahms' *Klarinettensonate op. 120 Nr. 2* in der Violinfassung des Komponisten auf dem Programm stand.⁵⁶⁸ Die Interpreten waren Marie Soldat-Röger, welche die Werkbearbeitung hier nun auch offiziell aus der Taufe hob, und ihr Duopartner am Klavier, der beim kammermusikalischen Spiel „als rücksichtsvoller Gentleman“ beschrie-

⁵⁵⁸ Simrock stand kurz vor einem längeren Auslandsaufenthalt und wurde von Brahms am 18. Juli 1895 mit den Worten „Glückliche Reise und herzlichen Gruß.“ verabschiedet (*Briefwechsel XII*, S. 179).

⁵⁵⁹ Ebenda, S. 178.

⁵⁶⁰ Das *BraWV*, S. 480, gibt als Veröffentlichungsdatum „Juli 1895“ an (später von *Fellinger, Klänge 1997*, S. 48, Anmerkung 185, übernommen), basierend auf dem zitierten Brahms-Brief vom 13. Juli 1895 an Simrock, der allerdings keinen Rückschluss auf den Zeitpunkt der Publikation zulässt.

⁵⁶¹ *Neue Freie Presse*, Morgenblatt, Nr. 11287 (26. Januar 1896), S. 10.

⁵⁶² Siehe oben mit Anmerkung 568.

⁵⁶³ Brief vom 18. Mai 1895, zitiert nach *Fuchs, Fellingner*, S. 220 (Wortlaut leicht korrigiert nach Briefmanuskript, Kopie in *D-KIjbg*). Vgl. auch die Erwähnung der Hausmusik bei *Fellinger, Klänge 1997*, S. (47–)48 mit Anmerkung 185; S. 47 zeigt eine an jenem 11. Mai 1895 von Maria Fellingner aufgenommene Fotografie von Brahms und Marie Soldat-Röger. Musiziert wurde am selben Tag laut *Hofmann, Chronologie* noch Brahms' „Quintettsonate“ (S. 305), womit wahrscheinlich das *Klarinettenquintett op. 115* in der Bearbeitung als Sonate für Klavier und Violine von Paul Klengel gemeint war (vgl. *BraWV*, S. 464).

⁵⁶⁴ Vgl. *Hofmann, Zeittafel*, S. 267, und *Fellinger, Klänge 1997*, S. 48, Anmerkung 185; hiernach auch *JBC, Violoncello- und Klarinettensonaten*, S. XXXI, Anmerkung 267.

⁵⁶⁵ Die Druckausgaben erschienen, wie oben erwähnt, vermutlich erst gegen Ende 1895.

⁵⁶⁶ *Hofmann, Brahms/Barth*, S. 58.

⁵⁶⁷ Das bei *Hofmann, Zeittafel*, S. 267, mitgeteilte Uraufführungsdatum ist somit unzutreffend.

⁵⁶⁸ Ankündigung im *Neuen Wiener Tagblatt*, 29. Jg., Nr. 341 (12. Dezember 1895), S. 8. Bei dem Konzert im Bösendorfersaal stand Brahms' *Sonate op. 120 Nr. 2* als zweiter Programmpunkt zwischen einem Streichquartett von W. A. Mozart und zwei Klavierstücken von Frédéric Chopin, denen abschließend das *Klavierquintett Es-Dur op. 44* von Robert Schumann folgte. Eine andere Konzertankündigung fand sich bereits drei Wochen früher in der Tageszeitung *Die Presse*, wobei hier sogar von „beiden neuen Clarinette-Sonaten [...] in einer Bearbeitung für Violine“ die Rede war (*Local-Anzeiger der „Presse“*, Jg. 48, Beilage zu Nr. 322 [23. November 1895], S. 11).

bene englische Pianist Leonard Borwick.⁵⁶⁹ Über die zu Gehör gebrachte Sonate äußerte sich der Berichterstat-ter im engeren Sinne nicht, doch gab er den Lesern sei-ner Zeitung zum allgemeinen Verständnis noch folgende Information: „Beide Clarinettsonaten sind bei Simrock in gut klingenden Bearbeitungen für Violine und Clavier erschienen, zur Freude aller Dilettanten, die auch ein-mal mit einem ‚leichten‘ Brahms Staat machen wollen; denn technische Schwierigkeiten bietet die übertragene Clarinettstimme nicht.“⁵⁷⁰

Unter den zahlreichen konzertierenden Violinistinnen und Violinisten ihrer Zeit scheint Marie Soldat-Röger nicht nur die erste gewesen zu sein, für die Brahms’ Klari-nettensonaten in der Violinfassung für die öffentliche Wiedergabe in Betracht kamen, sondern allem Anschein nach auch die einzige. Zumindest konnten neben der er-wähnten Konzertdarbietung der *Sonate op. 120 Nr. 2* am 14. Dezember 1895 bis zum Jahr 1902 keinerlei sonstige Aufführungen nachgewiesen werden.⁵⁷¹ Zwar wur-den für Januar, Februar und März 1897 in Wien drei Kammermusikabende mit der Künstlerin und diesmal mit der *Sonate op. 120 Nr. 1* angekündigt, doch wurde dieser Programmpunkt letztlich fallengelassen.⁵⁷² Ein Uraufführungsdatum für die Violinfassung der *Klarinet-tensonate Nr. 1* ließ sich nicht ermitteln.

Hieraus sollte jedoch kein falscher Eindruck entste-hen, denn zweifellos müssen beide Werkbearbeitungen, wie in der zitierten Rezension betont, wohl gerade durch ihre relativ leichte geigerische Ausführbarkeit eine ge-wisse Attraktivität für das häusliche Musizieren beses-sen und entsprechende Beachtung gefunden haben. Be-lege hierfür sind durch die posthumen Druckauflagen gegeben.⁵⁷³ Hinsichtlich der Nachfrage und damit der Verbreitung reichten Brahms’ Violinfassungen der *Klari-nettensonaten op. 120* aber sicherlich nicht annähernd an die genuinen *Violinsonaten op. 78, 100 und 108* her-an, was auch daraus zu ersehen ist, dass die beiden Be-arbeitungen, anders als die drei Violinsonaten, weder als Lizenzausgaben in die Universal-Edition übernommen noch in die populäre „Simrock Volks-Ausgabe“ einge-reicht wurden.⁵⁷⁴ Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Sim-rock und Brahms den Erfolg der Alternativfassung be-treffend von Erwartungen ausgegangen waren, die sich

letztlich nicht erfüllten. Nur wenig Anlass dürfte zu jener Sorge bestanden haben, die Brahms gegenüber Simrock ausgesprochen hatte, um von einer zeitgleichen Publika-tion beider Ausgaben abzuraten: „Auf das Violinarran-gement würde ich nicht warten. Kommt dies zugleich heraus, so wird wohl das Original gar nicht bestellt.“⁵⁷⁵

Albert Dietrich, Robert Schumann, Johannes Brahms Violinsonate a-Moll (F. A. E.-Sonate)

Vorbemerkung

Als Gemeinschaftsarbeit, die Albert Dietrich, Robert Schumann und Johannes Brahms für ihren Musiker-freund Joseph Joachim verfassten, ist die sogenannte *F. A. E.-Sonate* bereits per se ein außergewöhnliches Werk.⁵⁷⁶ Hinzu kommt, dass diesem ein authentischer Titel fehlt: Das eigenhändige Manuskript der drei Kom-ponisten (Tri-Autograph) enthält statt eines offiziellen Werktitels lediglich eine längere, von Schumann ge-schriebene Widmung mit den Namenszügen der drei Komponisten. Dagegen trug eine unmittelbar nach Fer-tigstellung der vier Sätze von Kopistenhand stammende, nach 1956 verschollene Partiturabschrift im Titel zwar die gängige Angabe *Sonate für Violine und Pianoforte*, mystifizierte die dreifache Autorschaft jedoch durch die Angabe „von einem Verehrer“. Bemerkenswert ist zu-dem, dass das in ungewöhnlich kurzer Zeit von noch nicht einmal zwei Wochen entstandene und vom Ko-pisten in Klavierpartitur samt separater Violinstimme ausgeschriebene Freundschafts- und Widmungswerk schon unmittelbar nach der Überreichung an Joachim in werkästhetischer Hinsicht obsolet war. Denn Schumann entzog der *F. A. E.-Sonate* die von ihm beigesteuerten Sätze gewissermaßen sogleich wieder, indem er sie in seine *Sonate für Violine und Klavier Nr. 3 a-Moll* WoO 2⁵⁷⁷ übernahm und anstelle der Sätze von Dietrich und Brahms zwei entsprechende eigene Sätze kom-po-nierte. Die *F. A. E.-Sonate* als Gemeinschaftswerk wurde erst 1935 publiziert, nachdem Brahms’ scherzoartiges

⁵⁶⁹ *Neues Wiener Tagblatt*, 29. Jg., Nr. 351 (22. Dezember 1895), S. 11.

⁵⁷⁰ Ebenda.

⁵⁷¹ Bei der systematischen Zeitschriften-Auswertung im Rahmen der *JBG* wurden hierbei erfasst: *AMz*, *NZfM* und *Signale*, jeweils die Jahrgänge 1895–1902.

⁵⁷² Die Vorankündigung der Konzerte für den 21. Januar, 20. Februar und 22. März 1897 findet sich in der *Neuen Freien Presse*, Morgen-blatt, Nr. 11577 (15. November 1896), S. 14. Dass die im Programm genannte *Sonate op. 120 Nr. 1* („Bearbeitung für Violine“) später nicht gespielt wurde, ist im ersten Fall aus deren Nichterwähnung in der Konzertrezension zu schließen (ebenda, Nr. 11656 [3. Februar 1897], S. [1]) und in den anderen beiden Fällen durch eine aktualisierte An-zeige jeweils am Vortag des Konzertes belegt (ebenda, Nr. 11672 [19. Februar 1897], S. 13, und Nr. 11702 [21. März 1897], S. 15).

⁵⁷³ Siehe Quellenbestand und -beschreibung, S. 220 und 224 (jeweils Quel-len E₂/E-St₂) sowie Quellengeschichte und -bewertung, S. 226 f. mit An-merkung 285.

⁵⁷⁴ Vgl. hierzu S. LXII mit Anmerkung 523.

⁵⁷⁵ *Briefwechsel XII*, S. 167, Brief vom 22. März 1895.

⁵⁷⁶ Im weiteren Sinne vergleichbar erscheint das 1839 im Druck publizier-te Variationswerk *Hexaméron*, das Franz Liszt zusammen mit Sigis-mund Thalberg, Johann Peter Pixis, Henri Herz, Carl Czerny und Frédéric Chopin über den *Marsch der Puritaner* aus Vincenzo Bellinis *Oper I puritani* schrieb, wobei Liszt außer einer Variation auch die Einleitung, verbindende Zwischenspiele und das Finale komponierte. Dadurch verliert er diesem Gemeinschaftswerk einen größeren kom-positorischen Zusammenhalt, als ihn beispielsweise anderthalb Jahr-zehnte zuvor die von Anton Diabelli initiierten Variationen 50 ver-schiedener Komponisten über einen von ihm geschriebenen Walzer trotz Carl Czernys großer Coda hatten (*50 Veränderungen über einen Walzer für das Piano-Forte*). Zu einer Wiener Konzertrezension von 1899, in der anlässlich einer Aufführung der von zehn russischen Komponisten geschriebenen *Variationen über ein russisches Volkslied* auch auf die *F. A. E.-Sonate* als Gemeinschaftswerk verwiesen wurde, siehe S. LXXV mit Anmerkung 665.

⁵⁷⁷ Zählung nach RSW, S. 621–623.

Allegro bereits 1906 in einer Einzelausgabe als *Sonaten-satz für Violine und Pianoforte* im Druck erschienen und daraufhin 1926 in die alte Brahms-Gesamtausgabe (*Sämtliche Werke*) übernommen worden war.⁵⁷⁸

*Entstehung und Entstehungshintergründe,
Überreichung, Überlieferung*

Die „Idee zu einer Sonate f.[ür] Joachim.“ vermerkte Schumann in seinem *Haushaltbuch* am 15. Oktober 1853,⁵⁷⁹ gut zwei Wochen nachdem der 20-jährige Johannes Brahms sich erstmals bei Robert und Clara Schumann in Düsseldorf vorgestellt und bei beiden als Komponist und Pianist wie auch als Mensch großen Enthusiasmus erregt hatte. Die wachsende künstlerische und freundschaftliche Beziehung bewog Brahms, bis zum 2. November in Düsseldorf zu bleiben.⁵⁸⁰ Dass in diesem Zeitraum der Geiger und Komponist Joseph Joachim zweimal dorthin kam, steht offensichtlich im Zusammenhang mit Schumanns Idee zur *F.A.E.-Sonate*, ihrer Komposition gemeinsam mit Brahms und Albert Dietrich sowie ihrer Überreichung an Joachim und vermutlich auch dem ersten privaten Durchspiel. Denn am 14. und 15. Oktober hielt sich Joachim – auf der Rückreise vom Karlsruher Musikfest (mit anschließenden Aufenthalten in Basel, Straßburg und Baden-Baden⁵⁸¹) nach Hannover – in Düsseldorf auf. Dort wirkte er, wie Clara Schumanns Tagebuchnotizen belegen, am 14. Oktober an privaten Aufführungen der *Violinsonate Nr. 2 d-Moll op. 121* und des *Klaviertrios Nr. 1 d-Moll op. 63* von Schumann mit. Auch Brahms beteiligte sich am Musizieren, ohne dass sich Hinweise darauf finden, was er spielte.⁵⁸² Joachims Aufenthalt scheint Schumann zu der am Abreisetag im *Haushaltbuch* vermerkten Idee zur Sonate für den Freund angeregt zu haben. Dabei gibt seine Notiz noch keinen Hinweis darauf, dass sich an der kompositorischen Ausführung auch Brahms und der 1851 des künstlerischen Kontaktes zu Schumann wegen nach Düsseldorf gezogene 24-jährige Dietrich⁵⁸³ beteiligen sollten. Dass das damalige Lebensmotto „Frei, aber einsam“ des 22-jährigen Joachim in Gestalt der Tonfolge *f–a–e* zur Grundlage des Werkes und seiner Widmung an Joachim werden sollte, blieb hier ebenfalls noch unerwähnt. Albert Dietrich berichtete 1898 rückblickend etwas ausführlicher:

„Einmal wurde Joachim zum Besuch erwartet. Schumann schlug uns in heiterer Stimmung vor, gemeinschaftlich eine Violinsonate zu componiren. Joachim sollte dann errathen, von wem jeder Satz wäre. Der erste Satz fiel mir zu, das Intermezzo und Finale componirte Schumann, und das Scherzo hatte Brahms nach einem Motiv aus meinem ersten Satze ausgeführt.“⁵⁸⁴

Dass die Tonkonstellation *f–a–e* sich akronymartig auf Joachims Lebensmotto bezog und Schumann hierauf später in einer Art Umkehrung auf der hauptsächlich von ihm geschriebenen titelartigen Widmungsseite mit den Wörtern „Erwartung“, „Ankunft“ und „Freundes“ Bezug nahm, ist in der Schumann- und Joachim-Literatur meist als Tatsache angenommen worden. Die mög-

licherweise erst nach Abschluss der Satzniederschriften notierte Widmungsformulierung lautete nämlich:

[Schumann:] *F. A. E. / In Erwartung der Ankunft des / verehrten und geliebten Freundes / Joseph Joachim / schrieben diese Sonate / Robert Schumann, [Dietrich:] Albert Dietrich / [Brahms:] und / Joh^s Brahms.*⁵⁸⁵

Gegenüber der Deutung der *f–a–e*-Konstellation als Kürzel für „Frei, aber einsam“ wurden von Ute Bär 2001 leichte Zweifel angemeldet: „Bisher ist das *F.A.E.*-Motto immer auf den Wahlspruch Joachims *Frei aber Einsam* bezogen worden, den der Geiger allerdings erst in seinem Brief vom 29. November 1853 an Schumann, also einen Monat nach der Komposition des Werkes, erläuterte“.⁵⁸⁶ Mit Bezug auf Nr. 2 (*Abendglocken*) seiner *Drei Stücke für Violine und Pianoforte op. 5* hatte Joachim damals an Schumann geschrieben: „[...] die mit blauer Tinte accentuirten Schlußnoten *F. A. E.*, welche schon im Verlaufe des Stückes mit 3 andern Tönen [*gis–e–a* als Tonbuchstabenkürzel für Gisela (von Arnim)] immer alterniren, haben nicht bloß künstlerische, sondern allgemein menschliche Bedeutung für mich: ihr Sinn ist ‚frei aber einsam‘.“⁵⁸⁷ Zwar räumte Bär im weiteren Verlauf ihrer Erörterung ein, es sei anzunehmen, „dass im Schumannschen Kreis über diese Thematik gesprochen wurde und die drei Komponisten von diesem Wahlspruch wussten“, da der Geiger zwischen Mai und Ende Oktober 1853 mehrfach in Düsseldorf zu Besuch gewesen sei. Doch gab sie zu bedenken: „Ganz auszuschließen ist aber auch nicht, dass *F.A.E.* ursprünglich etwas anderes verschlüsselte und erst später diese Deutung erfahren hat, denn zwischen der Komposition des Werkes [...] und den erklärenden Worten Joachims liegen mehr als 4 Wochen.“⁵⁸⁸

Bärs Argumentation ist sicherlich insoweit zuzustimmen, als die Bedeutung der Tonfolge *f–a–e* im Freundeskreis Schumanns und Joachims schon vor dem erwähnten Brief von Ende November aufgrund mündlichen Austausches bekannt war.⁵⁸⁹ Ihre Annahme, Joachim

⁵⁷⁸ *F. A. E.-Sonatensatz 1906; F. A. E.-Sonatensatz 1926.*

⁵⁷⁹ Schumann, *Tagebücher III/2*, S. 639.

⁵⁸⁰ Siehe beispielsweise Becker, *Notizen*, S. 207 f.; Litzmann II, S. 279–285; Schumann, *Tagebücher III/2*, S. 637–641.

⁵⁸¹ Siehe Moser, *Joachim-Lebensbild 1898*, S. 121–124; vgl. Moser, *Joachim-Lebensbild 1908 I*, S. 172–175.

⁵⁸² Siehe Litzmann II, S. 283; vgl. (ohne Erwähnung der gespielten Schumann'schen Kompositionen) Schumann, *Tagebücher III/2*, S. 638.

⁵⁸³ Siehe dazu Bär, *Dietrich*, insbesondere S. 50–56.

⁵⁸⁴ Dietrich, S. 4 f. In einem Brief an Hermann Erler vom 17. Juli 1884 erinnerte Dietrich sich im Hinblick auf die Satzaufteilung ausdrücklich: „Schumann hatte so die Rollen vertheilt.“ Siehe unten S. LXXIV mit Anmerkung 653.

⁵⁸⁵ Siehe Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung“, S. 228 (Quelle A).

⁵⁸⁶ *F. A. E.-Sonate 2007*, S. III; vgl. schon *F. A. E.-Sonate 2001*, S. 385.

⁵⁸⁷ *Schumann-Briefedition II/2.1*, S. 107–109, hier S. 108.

⁵⁸⁸ *F. A. E.-Sonate 2007*, S. III; vgl. schon *F. A. E.-Sonate 2001*, S. 386.

⁵⁸⁹ In den gedruckt überlieferten Briefen Joachims aus den Jahren 1852 und 1853 an unterschiedliche Adressaten findet sich keine dem Brief an Schumann zeitlich vorangehende Erwähnung und Erläuterung jenes Mottos. Siehe *Joachim Briefwechsel I*, passim; *Schumann-Briefedition II/2.1*, passim; *Joseph Joachims Briefe an Gisela von Arnim 1852–1859*, Privatdruck Göttingen 1911, passim.

selbst könne Schumann bei den erwähnten früheren Düsseldorfer Besuchen gesprächsweise über die Bedeutung der Tonfolge informiert haben, steht indes in einem gewissen argumentationslogischen Widerspruch zu Joachims späterer brieflicher Erklärung. Plausibler erscheint die Vermutung, dass der Hinweis auf die Bedeutung der Tonfolge $f-a-e$ von Brahms kam. Denn dieser hatte sich von Ende Juni oder Anfang Juli⁵⁹⁰ bis Mitte August 1853 bei Joachim in Göttingen aufgehalten, wobei es in dieser Zeit nicht nur zum Wechsel vom „Sie“ zum „Du“,⁵⁹¹ sondern zweifellos auch zu intensiverem Gedankenaustausch kam.⁵⁹² Dass Brahms möglicherweise in der ersten Oktoberhälfte Schumann in Düsseldorf über die biographischen Konnotationen von $f-a-e$, evtl. auch der Tonbuchstabenfolge $gis-e-a$ (Gisela) informierte und ihm vielleicht sogar Joachims Stück *Abendglocken op. 5 Nr. 2* aus dem Gedächtnis vorspielte, könnte eine Äußerung Schumanns in seinem Brief an Joachim vom 13./14. Oktober 1853 vermuten lassen: „Auch erinnere ich Sie an Ihr Versprechen, einige Ihrer neuen Compositionen mir mitzuthemen, von denen mir Brahms schon allerhand Auszüge gegeben hat.“⁵⁹³

Wie bereits Bär aufzeigte, nahm Schumann mit seiner Anregung zur gemeinschaftlichen Komposition einer „Sonate f.[ür] Joachim“ eine Idee wieder auf, die er 16 Jahre zuvor in einem Brief an Ignaz Moscheles mit Blick auf geplante musikalische Beilagen zu der von ihm herausgegebenen *Neuen Zeitschrift für Musik (NZfM)* skizziert hatte: „Sodann möchte ich mich mit meinen Freunden zu einem Cyklus kleiner Compositionen verbinden; der Eine müßte anfangen, der Andere müßte das Stück sehen u. eine neue Composition hinzufügen u. so fort, damit das Ganze einen Halt bekäme [...]“.⁵⁹⁴ In modifizierter Weise setzte er dieses Vorhaben zusammen mit seiner Ehefrau in dem 1841 komponierten und publizierten Gemeinschaftswerk *Zwölf Gedichte aus F. Rückerts Liebesfrühling für Gesang und Piano-forte von Robert und Clara Schumann* in die Praxis um. Bezeichnenderweise teilte die Erstausgabe auf der Titelseite zwei Opuszahlen gemäß der jeweiligen Position im Werkkatalog beider Beteiligten mit (*Op. 37*), verzichtete jedoch auf spezifizierte Angaben zur Autorschaft der einzelnen Vertonungen.⁵⁹⁵ Dass Schumann im Oktober 1853 auf diese Idee zurückgriff, lässt sich einerseits durch die künstlerisch-freundschaftliche Beziehung zu Dietrich und Brahms sowie zum Widmungsadressaten Joachim erklären, die man als eine Art neuen „Davidsbund“ deuten könnte.⁵⁹⁶ Verstärkend mag hinzugekommen sein, dass Schumann sich zwischen Ende Mai 1852 und November 1853 mit dem Ordnen seiner früheren musikschriftstellerischen Arbeiten, insbesondere seiner Beiträge für die *NZfM*, befasste und nach einem Verleger für die hieraus gewonnenen *Gesammelten Schriften über Musik und Musiker* suchte, den er im November 1853 mit Georg Wigand (Leipzig) schließlich finden sollte.⁵⁹⁷

Wann genau Dietrich und Brahms ihre Sätze komponierten und niederschrieben, ist nicht bekannt; Dietrichs Satznotat blieb undatiert, während Brahms' *Allegro* neben der poetischen Signatur „Joh^a Kreisler

jr.[.]“ lediglich die pauschale Orts- und Zeitangabe „Düsseldorf im Oct[.] 53.“ erhielt.⁵⁹⁸ Immerhin legt die zitathafte thematische Verwandtschaft des Seitenthemas aus Brahms' *Allegro* (T. 28 ff.) mit dem Hauptthema aus Dietrichs Kopfsatz (T. 1 ff.) die Vermutung nahe, dass Brahms von Dietrich frühzeitig über dessen aus der mottohaften Tonfolge $f-a-e$ abgeleitetes Hauptthema informiert wurde oder dass es zwischen beiden Komponisten von vornherein eine diesbezügliche Absprache gab. Dagegen zog Joachim aus der Tatsache, dass sich in Brahms' c-Moll-Satz die Konstellation $f-a-e$ nicht findet, den Schluss, dieser sei „schon früher komponiert“ worden, wie Andreas Moser berichtete.⁵⁹⁹ Abgesehen davon, dass es hierfür keinen Beleg gibt, hätte in einem solchen Fall Dietrich das Hauptthema seines Satzes aus einem präexistenten Seitengedanken des Brahms'schen *Allegros* ableiten müssen, was zwar denkbar, aber wenig wahrscheinlich ist. Dass das Tri-Autograph (Quelle A) gerade in diesen beiden, auf unterschiedlichem Noten-

⁵⁹⁰ Siehe Hofmann, *Zeittafel*, S. 14 („Ende Juni“). Zu Brahms' Abreise von Weimar nach Göttingen siehe Kurt Hofmann: „*Sehnsucht habe ich immer nach Hamburg...*“. *Johannes Brahms und seine Vaterstadt. Legende und Wirklichkeit*, Reinbek 2003, S. 136 („Ende Juni/Anfang Juli“); vgl. Gellen, *Brahms und Ungarn*, S. 149 („etwa am 1. Juli 1853“), ebenda, S. 158 („Um den 1. Juli 1853 herum“), S. 169 („frühestens am 30. Juni“, ergänzt ebenda durch Anmerkung 190: „spätestens in der ersten Juli-Woche“). Vgl. im vorliegenden Band S. XVII mit Anmerkung 26.

⁵⁹¹ Zum Wechsel der Anrede siehe *Briefwechsel V*, S. 3–6.

⁵⁹² Vgl. im vorliegenden Band die Ausführungen zur *Violinsonate a-Moll* Anh. IIa Nr. 8 (verschollen), S. XV–XIX.

⁵⁹³ *Schumann-Briefedition II/2.1*, S. 84 (f.). Siehe dazu bereits Kohlhasse, *Kammermusik Schumanns I*, S. 61.

⁵⁹⁴ Erler, *Schumann's Leben I*, Berlin 1887, S. 118 (f.); vgl. Schumann, *Briefe NF 1904*, S. 92 f.

⁵⁹⁵ Siehe dazu Rebecca Grotjahn: *Zyklizität und doppelte Autorschaft im Liebesfrühling von Clara und Robert Schumann*, in: Robert Schumann. *Persönlichkeit, Werk und Wirkung. Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz vom 22. bis 24. April 2010 in Leipzig*, hrsg. von Helmut Loos, Leipzig 2011, S. 69–89.

⁵⁹⁶ Vgl. Beatrix Borchard: *Ein Bündnis verwandter Geister: Robert Schumann, Clara Schumann, Joseph Joachim und Johannes Brahms*, in: *Katalog Schumann – früh und spät*, S. 231–251, hier insbesondere S. 234 f.

⁵⁹⁷ Siehe dazu Gerd Nauhaus: *Nachwort*, in: Robert Schumann. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Reprint der Ausgabe Leipzig 1854*, Bd. 3 und 4, Wiesbaden 1985, hier Bd. 4, S. 307–327; ders.: *Dokumente zur Vorgeschichte der ‚Gesammelten Schriften über Musik und Musiker‘ von Robert Schumann*, in: *Gutenberg-Jahrbuch*, Jg. 64 (1989), hrsg. von der Gutenberg-Gesellschaft durch Hans-Joachim Koppitz, Redaktion: Susanne Beßlich, Mainz 1989, S. 180–201. Zur These, dass die Vorbereitung der *Gesammelten Schriften* für Schumann zu einer Art „Selbstinspiration“ führte, die seinen Brahms-Aufsatz *Neue Bahnen* und den Stil mancher „Freundschaftsbriefe“, aber auch das kompositorische Schaffen jener Zeit prägte, siehe Michael Struck: *Rückblicke und „neue Bahnen“ – zu Robert Schumanns letzten Klavierkompositionen*, in: *Schumann Studien*, Bd. 1, hrsg. vom Rat der Stadt Zwickau, Abteilung Kultur, Redakteur: Hans Joachim Köhler, Zwickau 1988, S. 90–103, insbesondere S. 91–93.

⁵⁹⁸ Siehe Notentext, S. 175, Anmerkung *; Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung“, S. 228 (Quelle A).

⁵⁹⁹ Moser, *Joachim-Lebensbild 1908 I*, S. 180, Anmerkung 2; in Moser, *Joachim-Lebensbild 1898* noch nicht vorhanden. Zur Verbindung beider Sätze siehe S. LXXI.

papier geschriebenen Sätzen ähnliche große braune (Kaffee-?)Flecke aufweist,⁶⁰⁰ ist möglicherweise ein Indiz für die – chronologisch wie auch immer geartete – thematische Verbindung zwischen Dietrichs und Brahms' Satz, doch könnten die Flecke auch erst später auf die Manuskriptseiten des 1. und 3. Satzes gelangt sein.

Während nicht bekannt ist, ob Dietrich im zeitlichen Entstehungsumfeld der *F. A. E.-Sonate* noch andere Werke schrieb, arbeitete Brahms im Oktober 1853 nachweislich an seiner *Klaversonate Nr. 3 f-Moll op. 5*.⁶⁰¹ Besonders umfangreich waren allerdings Schumanns künstlerische Aktivitäten weit über seine Pflichten als Dirigent von Chor und Orchester des Düsseldorfer Musikvereins hinaus: Kurz nach Brahms' Ankunft in Düsseldorf beendete er am 3./4. Oktober 1853 die Arbeit an seinem *Violinkonzert d-Moll WoO 1*, komponierte in der Zeit vom 9. bis zum 11. Oktober die (Dietrich gewidmeten) *Märchenerzählungen für Klarinette, Viola und Pianoforte op. 132* und verfasste etwa zeitgleich vom 9. bis zum 13. Oktober den Aufsatz *Neue Bahnen* über Brahms, der am 28. Oktober in der *NZfM* erschien. Fast unmittelbar darauf schrieb er vom 15. bis zum 18. Oktober den Klavierzyklus *Gesänge der Frühe op. 133*, am 21. Oktober Klavierbegleitungen zu den *Capricci per Violino Solo op. 1 Nr. 1* und 24 von Niccolò Paganini und am 22. Oktober das „Intermezzo f. d. Joachim=Sonate“. Zwar war tags darauf bereits das „Finale z.[u] d.[er] Sonate fertig“,⁶⁰² doch dürfte er mit der Arbeit daran bereits am 21. Oktober begonnen haben. Dies geht indirekt aus Schumanns Eintrag zur Entstehung der in zwei Sätzen mit der *F. A. E.-Sonate* kongruenten 3. *Violinsonate* in seinem *Projectenbuch* hervor, für die als Anfangsdatum der 21. Oktober angegeben ist.⁶⁰³

Zweifelloos erfolgten Komposition und Niederschrift aller vier Sätze der *F. A. E.-Sonate* unter großem Zeitdruck, zumal für die Überreichung an Joachim, der das Werk spielen und den Komponisten jedes Satzes erraten sollte, auch noch gut lesbare Abschriften der Violinstimme und der Klavierpartitur von ‚neutraler‘ Kopistenhand angefertigt werden mussten. Nachweislich waren Dietrichs Kopfsatz und Schumanns Finale im Tri-Autograph bis zum Zeitpunkt der Übergabe an den Kopisten zwar inhaltlich abgeschlossen, nicht aber in ihrer Niederschrift, in der wesentliche Teile der jeweiligen Reprise vermutlich allein durch die Violinpartie bzw. in Gestalt von Leertakten fixiert waren.⁶⁰⁴ Dies lässt sich einerseits durch Lesartenvergleiche zwischen der jeweiligen autographen Klavierpartitur (Quelle A, Quellenteile AD-A, RS-A) und der abschriftlichen Violinstimme (Quelle AB-St) belegen und wird andererseits in Dietrichs Niederschrift des 1. Satzes (AD-A) durch parallele Takt Nummerierungen entsprechender Abschnitte von Haupt- und Seitenthema in Exposition und Reprise schon rein äußerlich verdeutlicht. Erst nach Anfertigung der erwähnten Abschriften von Violinstimme und Klavierpartitur (Quellen AB-St, [AB]) dürften Dietrich und Schumann ihre jeweilige eigenhändige Satzniederschrift vervollständigt haben.⁶⁰⁵

Die Informationen der Schumann- und Brahms-Literatur zur Überreichung der *F. A. E.-Sonate* an Joachim

und zu ihrer Wiedergabe sind nicht frei von Widersprüchen, die sich nur teilweise klären lassen.

Am 26. Oktober 1853 traf der Geiger nachmittags („Um 3 Uhr“) in Düsseldorf ein,⁶⁰⁶ um dort in zwei Konzerten mitzuwirken: Im ersten Saisonkonzert des Düsseldorfer Musikvereins am 27. Oktober trat er als Solist in Ludwig van Beethovens *Violinkonzert op. 61* und bei der Uraufführung von Schumanns *Phantasie für Violine und Orchester op. 131* auf und war zudem als Komponist der von Schumann dirigierten *Ouvertüre zu Shakespeares „Hamlet“ op. 4* präsent; zusammen mit Clara Schumann gab er am 29. Oktober eine musikalische Soiree, an der noch weitere Mitwirkende beteiligt waren.⁶⁰⁷ Darüber hinaus wurde in der Zeit bis zu Joachims Abreise am Abend des 30. Oktober wiederholt in der Schumann'schen Wohnung privat oder vor geladener Gesellschaft musiziert. Dabei gibt es teils scheinbar, teils faktisch widersprüchliche Angaben darüber, wann die *F. A. E.-Sonate* an Joachim übergeben und wann sie von wem gespielt wurde.

Bereits für den 26. Oktober vermerkte Schumanns junger Konzertmeister Ruppert Becker in seinen täglichen *Notizen*: „Abends⁶⁰⁸ Ankunft Joachims. Sonate von Schumann, Brahms u. Dietrich für Joachim bestimmt.“⁶⁰⁹ Dass er damit bereits die offizielle Überreichung der *F. A. E.-Sonate* samt deren Durchspielen beschrieb, ist kaum anzunehmen, denn Schumann notierte in seinem *Haushaltbuch* für den gleichen Tag lediglich: „Um 3 Uhr Joachim z.[u] u.[nserer] Freude. Abends er, Brahms u. Dietrich bei uns. Sein Spiel d. Phantasie u. der Paganini=stücke.“⁶¹⁰ Erst in seinem Eintrag zum

⁶⁰⁰ Siehe dazu Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung“, S. 231 (Quelle A).

⁶⁰¹ Johannes Brahms: *Eigenhändiges Werkverzeichnis* (op. 1–79), Heft ohne Titel (A-Wst, H.I.N. 32886), S. [2]: „Düsseldorf[,] Oktober 1853[,] Andante u. Intermezzo früher“; vgl. *Orel, Werkverzeichnis*, S. 530; vgl. *JBG, Klaviersonaten*, S. XXV f.

⁶⁰² Schumann, *Tagebücher III/2*, S. 637–639; vgl. *RSW*, passim.

⁶⁰³ Robert Schumann: *Projectenbuch*, S. 67 (*D-Zsch*, Signatur: 4871/VII C.8–A3); vgl. *RSW*, S. 621.

⁶⁰⁴ Vgl. zum Finalsatz bereits entsprechende Erläuterungen in *Struck, Späte Instrumentalwerke Schumanns*, S. 554; vgl. *F. A. E.-Sonate 2001*, S. 404.

⁶⁰⁵ Siehe dazu S. LXXII; Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung“, S. 229–231 (Quelle A); „Quellengeschichte und -bewertung“, S. 235; Editionsbericht, 1. Satz, S. 291, Vorbemerkung; S. 291 f., Bemerkung zu T. 3–51, 185–233 mit weiteren Verweisen; 4. Satz, S. 318, Vorbemerkung; passim.

⁶⁰⁶ Siehe Schumann, *Tagebücher III/2*, S. 640; *Litzmann II*, S. 284. Zu Ruppert Beckers vermutlich unzutreffender Angabe, dass Joachim erst „Abends“ angekommen sei, siehe unten mit Anmerkung 608.

⁶⁰⁷ Siehe Schumann, *Tagebücher III/2*, S. 809, Anmerkungen 916, 919.

⁶⁰⁸ Gemäß den Tagesaufzeichnungen Robert und Clara Schumanns (siehe Anmerkung 606) muss Joachim bereits nachmittags in Düsseldorf eingetroffen sein.

⁶⁰⁹ Becker, *Notizen*, S. 208.

⁶¹⁰ Schumann, *Tagebücher III/2*, S. 640. Gemeint sind Schumanns *Phantasie op. 131*, die Joachim am nächsten Tag uraufführte, und Paganinis *Capricci op. 1 Nr. 1* und 24, die Joachim und Clara Schumann am 29. Oktober in ihrer Düsseldorfer Soiree mit den von Schumann kurz zuvor hinzugefügten Klavierbegleitungen spielten (siehe S. LXXI mit Anmerkung 631).

28. Oktober, dem Tag zwischen Joachims beiden Konzertauftritten, wurde dann das Gemeinschaftswerk ausdrücklich erwähnt: „Frau v. Arnim (Bettina) u. ihre Tochter Gisel. Die *D=moll*=[Violin]sonate.“⁶¹¹ [...] Gegen Abend die *FAE* sonatenüberraschung. – Dann Gesellschaft.“⁶¹²

Der von Schumann am 28. Oktober verwendete Ausdruck ‚Überraschung‘ scheint demnach nahezu auszuschließen, dass Beckers Notiz vom 26. Oktober sich bereits auf die Überreichung der *F.A.E.-Sonate* an Joachim bezog. Eher scheint die Notiz Beckers zu belegen, dass dieser selbst am 26. Oktober von der Existenz der Sonate erfuhr. Sollten sich deren Manuskripte an diesem Tag nicht mehr beim Kopisten befunden haben, wäre allenfalls denkbar, dass Becker vor Joachims Eintreffen an einem ersten Probedurchspiel des Werkes (mit Clara Schumann?) beteiligt war. Allerdings wird weder in Beckers *Notizen* noch in Robert Schumanns *Haushaltbuch* oder Clara Schumanns Tagebuch explizit ein Durchspiel des Werkes am 26. oder am 28. Oktober erwähnt. Dietrich soll Jahrzehnte später dem jungen Geiger Heinrich Düsterbehn „wiederholt gesagt“ haben, „daß die Sonate am 28. Oktober im Schumannschen Hause nicht gespielt worden“ sei. „Schumann soll in den Tagen verstimmt gewesen sein, – infolgedessen sei aus dem Vortrag der Sonate nichts geworden. Erst später und außerhalb des festlichen Rahmens hätten Clara Schumann und Joseph Joachim die Sonate gespielt.“⁶¹³ Weniger dezidiert war Dietrichs Aussage in seinen 1898 erschienenen *Erinnerungen an Johannes Brahms*: „Als nun Clara Schumann und Joachim uns die Sonate vortrugen, traf dieser sofort das Richtige und erkannte den Autor eines jeden Satzes.“⁶¹⁴ Dass die *F.A.E.-Sonate* zumindest bis zu Joachims abendlicher Abreise am 30. Oktober noch gespielt worden sein dürfte, legt ebenfalls Mosers Joachim-Biographie nahe: „Joachim, der hierauf mit Frau Klara dem Komponisten-Kleeblatt die Sonate vorspielte, erkannte natürlich sofort den Autor eines jeden Satzes.“⁶¹⁵ Gegen Dietrichs Mitteilung an Düsterbehn, dass Schumann in jenen Tagen „verstimmt“ gewesen sei, spricht darüber hinaus, dass dieser am 29. Oktober in seinem *Haushaltbuch* ausdrücklich vermerkte: „Schöne Tage.“⁶¹⁶ Möglicherweise erinnerte sich Dietrich mehrere Jahrzehnte nach dem Geschehen nur noch ungenau an die tatsächlichen Umstände, wie auch zahlreiche Datierungsfehler und inhaltliche Unschärfen in seinen *Erinnerungen an Johannes Brahms*⁶¹⁷ belegen. Denkbar ist zudem, dass Düsterbehn Berichte Dietrichs über die Überreichung und das Spiel des Gemeinschaftswerkes einerseits und Schumanns zunehmende Probleme als Dirigent, die Anfang November 1853 faktisch zur Beendigung seiner Tätigkeit als Düsseldorfer Musikdirektor führten, verwechselte.

Als beteiligter Komponist und Zeuge des ersten Durchspiels der *F.A.E.-Sonate* hatte Dietrich sich 1884 in einem Brief an Hermann Erler offenbar noch genauer erinnert, als er mitteilte, dass Joachim „zuerst“ nicht „unser Original-Manuscript“ (das Tri-Autograph), sondern „die Copie“, also die Partiturabschrift ([AB]), erhalten habe.⁶¹⁸ Kalbecks stärker ausgeschmückter Bericht

lässt einerseits vermuten, dass die festliche Überreichung der Sonate und deren Spiel doch schon am 28. erfolgte (als Bettina von Arnim und ihre Tochter Gisela sich noch in Düsseldorf aufhielten), enthält aber mit der Schilderung, Joachim habe die Sonate mit Brahms gespielt und sogleich das Tri-Autograph überreicht bekommen, zwei vermutlich bzw. nachweislich unzutreffende Angaben:

„Bei seiner Ankunft“⁶¹⁹ wurde Joachim auf das lieblichste überrascht. Von einem hübschen, wie eine Gärtnerin gekleideten Mädchen, das sich dann als Gisela von Arnim entpuppte, erhielt er einen Blumenkorb. Unter den Blumen aber lag das Manuskript einer Violinsonate in *a-moll*. Auf dem Umschlage stand von Schumanns Hand: *F.A.E.* [...] ⁶²⁰ Joachim mußte den Komponisten eines jeden Satzes erraten. Er spielte die Sonate mit Brahms⁶²¹ und bezeichnete richtig das Allegro als von Dietrich, ein Intermezzo

⁶¹¹ Schumanns *Violinsonate Nr. 2 d-Moll op. 121*, die Joachim und Clara Schumann in der Soiree am 29. Oktober offiziell uraufführten. Vgl. S. LXIX mit Anmerkung 607.

⁶¹² Schumann, *Tagebücher III/2*, S. 640.

⁶¹³ Düsterbehn, S. 285. Dietrich schenkte Düsterbehn, der seit September 1888 als erster Geiger im Oldenburger Hoforchester angestellt war, die Kopistenabschrift der Klavierpartitur, als er sich 1890 aus gesundheitlichen Gründen frühzeitig als Hofkapellmeister pensionieren ließ und vermutlich 1891 zunächst nach Leipzig, dann nach Berlin zog. Siehe ebenda (zur Schenkung); Linnemann, *Musikgeschichte Oldenburg*, S. 277 f. (zu Dietrichs Pensionierung und Wegzug aus Oldenburg); S. 323 f. (zu Düsterbehn und dessen Oldenburger Anstellung). Vgl. (mit einzelnen Ungenauigkeiten) *F.A.E.-Sonate 2001*, S. 384 mit Anmerkung 7; S. 402 mit Anmerkung 7.

⁶¹⁴ Dietrich, S. 5. Dietrich war seinem Bericht zufolge somit als Hörer anwesend. Daher scheint Düsterbehns auf eine fragwürdige Angabe Kalbecks gestützte Erwägung hinfällig zu sein, dass ein erstes Spiel der Sonate möglicherweise gar nicht während Joachims Düsseldorfer Aufenthalt erfolgte, sondern erst in Hannover, wo sie von Joachim angeblich mit Brahms musiziert wurde (Düsterbehn, S. 285). Zu Kalbeck siehe unten mit Anmerkung 621.

⁶¹⁵ Moser, *Joachim-Lebensbild 1898*, S. 127; vgl. Moser, *Joachim-Lebensbild I 1908*, S. (179–)180.

⁶¹⁶ Schumann, *Tagebücher III/2*, S. 640. Hierauf verwies bereits Bär in *F.A.E.-Sonate 2001*, S. 389, Anmerkung 35; *F.A.E.-Sonate 2007*, S. V, Anmerkung 16.

⁶¹⁷ Dietrich, passim.

⁶¹⁸ Bär, *Dietrich*, S. 80–83 (Brief Dietrichs an Hermann Erler vom 17. Juli 1884), hier S. 82, ungenaue bzw. falsche Lesarten „Original-Manuskript“ und „Copien“ korrigiert nach Dietrichs Briefmanuskript (*D-Zsch*, Archiv-Nr.: 2215 – A2). Vgl. S. LXXIII, Anmerkung 643.

⁶¹⁹ Sicherlich nicht am Ankunftsstag (26. Oktober), sondern vermutlich am 28. Oktober, als Robert und Clara Schumann den Besuch Bettina und Gisela von Arnims in ihren Tagesaufzeichnungen vermerkten (Schumann, *Tagebücher III/2*, S. 640; Litzmann II, S. 284).

⁶²⁰ Die folgende, hier ausgelassene weitere Beschreibung des Titelblatts betrifft das Tri-Autograph (A), das jedoch bei dieser Gelegenheit gar nicht überreicht worden zu sein scheint. Siehe dazu oben mit Anmerkung 618 sowie die folgenden Ausführungen. Noch Bär ging allerdings – wohl in Anlehnung an Kalbeck I/1 (S. 129) – davon aus, dass der Blumenkorb durch Gisela von Arnim erst nach dem Durchspiel der *F.A.E.-Sonate* an Joachim überreicht worden sei und das Tri-Autograph enthalten habe (*F.A.E.-Sonate 2001*, S. 388).

⁶²¹ Kalbecks Behauptung, dass Joachim die *F.A.E.-Sonate* zusammen mit Brahms gespielt habe, steht im Widerspruch zu den Angaben Dietrichs (Dietrich, S. 5) sowie Mosers (*Moser, Joachim-Lebensbild 1898*, S. 127; *Moser, Joachim-Lebensbild 1908 I*, S. 180) und wird durch die Aufzeichnungen Robert und Clara Schumanns zumindest nicht bestätigt (*Schumann, Tagebücher III/2*, S. 640; Litzmann II, S. 284).

(*F-dur*) von Schumann, das Scherzo (*c-moll*) von Brahms und das Finale wieder von Schumann herrührend.⁶²²

So ist die Frage, wann die *F. A. E.-Sonate* gespielt wurde, anscheinend nicht abschließend zu klären: Ein Zeitpunkt vor dem 28. Oktober kommt vermutlich ebenso wenig in Betracht wie Joachims Abreisetag, der 30. Oktober, an dem zwar Clara Schumann zufolge „noch viel früh und nachmittags“ musiziert wurde, doch offenbar nicht die *F. A. E.-Sonate*, wie die detaillierten Angaben Beckers belegen.⁶²³ Falls es am 28. Oktober entgegen Dietrichs Erinnerung doch zu einem ersten Durchspiel gekommen sein sollte, erfolgte die „FAE sonatenüberraschung“ Schumanns Formulierung im *Haushaltbuch* zufolge offenbar lediglich im privaten Freundeskreis, zu dem hier auch Bettina und Gisela von Arnim zu zählen wären, und nicht in der anschließenden abendlichen „Gesellschaft“ mit größerem Besucherkreis.⁶²⁴ Denn ein erstes spontanes Musizieren dürfte selbst für Joachim insbesondere im Finalsatz mit seinen zunehmend virtuos- en violintechnischen Herausforderungen ein durchaus heikles Vornblattspiel dargestellt haben, das zusammen mit der Aufgabe an ihn, den Komponisten jedes Satzes zu erraten, eher im Freundeskreis als in offiziellerem Rahmen seinen passenden Ort hatte. Während der anschließenden „Gesellschaft [...] Joachim zu Ehren“ wurde allerdings ebenfalls „viel Musik“ gemacht, wobei unter anderem Schumanns kurz zuvor entstandene *Märchenerzählungen op. 132* erklangen, die bereits am 23. Oktober geprobt worden waren.⁶²⁵

Unabhängig von der Frage, wann, bei welcher Gelegenheit und mit wem zusammen Joachim die *F. A. E.-Sonate* erstmals spielte, bezog sich die akronymhafte Tonfolge *f-a-e* in ihren unterschiedlichen Tonlagen und Intervallkonstellationen sowie mit der Konkretisierung zu motivischen und thematischen Gestalten und deren Abwandlungen in Dietrichs und Schumanns Sätzen, aber auch mit ihrer Aussparung in Brahms' *Allegro* auf den Widmungsträger Joachim,⁶²⁶ der den Autor jedes Satzes erraten sollte. Der Rätselcharakter wurde offenkundig teils verschleiert, teils durch zielführende Hinweise humorvoll unterstrichen: So lautete der mystifizierende Titel der kopistenschriftlichen Klavierpartitur ([AB]) nach Mitteilung Düsterbehn's (der keinen Hinweis auf den Schreiber gab): *Sonate / für / Violine und Piano forte, / Joseph Joachim / zugeneigtst zugeeignet / von einem / Verehrer*.⁶²⁷ Auf die dreifache Autorschaft wurde dabei also gar nicht verwiesen, sodass Joachim zunächst offenbar zusätzlich in die Irre geführt werden sollte. Dass Brahms' Satz sich nicht explizit auf die Tonfolge *f-a-e* bezog, doch unverkennbar die melodische Kontur des Hauptthemas aus Dietrichs Satz in Versetzung von a-Moll nach As-Dur aufgriff,⁶²⁸ könnte ebenfalls zur kompositorischen Verrätselungsstrategie der drei Komponisten gehört haben. Denn die thematische Verbindung abseits der mottohaften Tonfolge *f-a-e* könnte irrtümlich vermuten lassen, dass beide Sätze vom gleichen Komponisten stammten, der in seinem zweiten beigetragenen Satz auf ein weiteres Aufgreifen des Mottos verzichtete und stattdessen auf den eigenen ersten Satz anspielte. Während Schumann in seinem *In-*

termezzo eine besonders große Dichte direkter *f-a-e*-Folgen sowie weiterer hieraus abgeleiteter, auf andere Tonstufen verlagelter oder annähernd retrograder Tonfolgen erreichte, lässt sein *Finale* über die *f-a-e*-Konstellation hinaus weitere Bezüge zum Widmungsträger Joachim erkennen: Im fugatoartigen Durchführungsteil des Satzes wird aus der F-Dur-Transposition der *f-a-e*-Folge ($[c^1-d^1-f-c^1]$) ein – gegenüber dem Motto quasi rückläufiger – neuer melodischer Gedanke entwickelt, der aus den Mittelstimmen der Klavierpartie allmählich an die melodische Oberfläche kommt und zitathafte Ähnlichkeit mit einem Tutthema aus Schumanns *Phantasie op. 131* hat.⁶²⁹ Da Joachim der Solist bei der Düsseldorfer Uraufführung des Werkes am 27. Oktober 1853 (und später der offizielle Widmungsträger) war,⁶³⁰ könnte die thematische Annäherung ein augenzwinkernder Hinweis auf den Komponisten des Satzes gewesen sein. Zudem verweisen die geradezu konzertant-virtuos- en Violinfigurationen der Satzcodas einerseits auf das Finale von Schumanns neuem *Violinkonzert d-Moll* WoO 1, andererseits auf Paganinis *Capricci* für Violine solo. Zwei dieser *Capricci* hatte Schumann in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft zur *F. A. E.-Sonate* mit Klavierbegleitungen versehen für eine Darbietung durch Joachim und Clara Schumann in der erwähnten Düsseldorfer Soiree vom 29. Oktober.⁶³¹

⁶²² Kalbeck I/1, S. 129. Vom gleichen Autor gab es bereits frühere Aufsätze, die – teils biographisch noch sehr ungenau, teils mit der großen Monographie bereits weithin wortgleich – auf die *F. A. E.-Sonate* eingingen. Siehe Max Kalbeck: *Vom jungen Brahms*, in: *Neues Wiener Tagblatt*, Jg. 31, Nr. 125 (7. Mai 1897), S. 1 f.; Nr. 126 (8. Mai 1897), S. 1 f., hier Nr. 126, S. 1; ders.: *Schumann und Brahms*, in: *Deutsche Rundschau*, Bd. 114 (Januar–März 1903) / Jg. 29, Nr. 5 [Februar], S. 231–258, hier S. [245–]246.

⁶²³ Litzmann II, S. 284; Becker, *Notizen*, S. 208.

⁶²⁴ Siehe dazu unten mit Anmerkung 625.

⁶²⁵ Litzmann II, S. 284; vgl. Becker, *Notizen*, S. 208; Schumann, *Tagebücher III/2*, S. 640.

⁶²⁶ Zu den beiden Sätzen Schumanns siehe insbesondere (primär bezogen auf dessen 3. *Violinsonate*, die *Intermezzo* und *Finale* aus der *F. A. E.-Sonate* übernahm) Kohlase, *Kammermusik Schumanns II*, S. 210–224; vgl. Kohlase, *Kammermusik Schumanns I*, S. 60 f., 79–81; Struck, *Späte Instrumentalwerke Schumanns*, S. 517–556.

⁶²⁷ Düsterbehn, S. (284–)285.

⁶²⁸ Vgl. die jeweilige Violinpartie in T. 1–2 aus Dietrichs Kopfsatz ($e^1-f^1-f^2-e^2-e^1[-e^1]-c^2-h^1-a^1$) mit T. 28–29 aus Brahms' Scherzosatz ($es^1-f^1-f^2-es^2-es^1-c^2-b^1-as^1$). – Ob eine gewisse gestische Ähnlichkeit des Hauptthemenkopfes aus Dietrichs Kopfsatz (siehe oben) mit dem Eröffnungsgedanken aus Joachims einsätzigem *Violinkonzert Nr. 1 g-Moll op. 3* (T. 0⁴–3¹, Viola: *cis-d-d¹-b-g-es[-es]* mit Wiederholung und Verkürzung) ebenfalls eine bewusste Anspielung (in diesem Fall im Hinblick auf den Widmungsträger Joachim) ist, muss Spekulation bleiben, zumal unklar ist, ob Dietrich Joachims damals noch ungedrucktes Werk durch Brahms oder ggf. durch Schumann kannte. Meinem Kollegen Johannes Behr danke ich für Hinweis und anregende Diskussion.

⁶²⁹ Siehe *F. A. E.-Sonate*, 4. Satz, T. 70^{2.2.2}–74^{4.1}, insbesondere die Violinphrase in T. 71^{4.2.2}–73¹ (Notentext, S. 181); *Phantasie op. 131*, T. 108^{4.2.2}–110¹. Siehe dazu Struck, *Späte Instrumentalwerke Schumanns*, S. 550 f., 653 f.

⁶³⁰ Siehe S. LXIX; vgl. RSW, S. 549–552.

⁶³¹ Siehe S. LXIX mit Anmerkungen 602, 607; RSW, S. 753 f. (Anhang O 8).

Dass Joachim bei seiner Abreise aus Düsseldorf am Abend des 30. Oktober das Tri-Autograph (A) nicht mitnahm, lag vermutlich daran, dass dieses in den Ecksätzen (Dietrichs Kopfsatz, Quellenteil AD-A; Schumanns Finalsatz, Quellenteil RS-A, 4. Satz) noch nicht vollständig ausgeschrieben war.⁶³² Bei der „FAE sonatenübersetzung“ am 28. Oktober waren Joachim zweifellos die Kopistenabschrift der Klavierpartitur mit ihrem mystifizierenden Titel ([AB]) sowie die abschriftliche Violinstimme (AB-St) überreicht worden, aus denen das Werk musiziert werden konnte. Mit ihrem durchgehenden Kopistennotat waren beide Manuskripte zugleich Teil der Rätselstrategie, da Joachim hier nicht schon aus der jeweiligen individuellen Handschrift auf den Verfasser eines Satzes schließen konnte. Dennoch war die Überlassung der Komposition in Gestalt des von Dietrich, Schumann und Brahms geschriebenen Originalmanuskriptes zweifellos ein wesentlicher Teil der Freundschaftsgabe, wobei es, anders als bei den abschriftlichen Spielvorlagen (Klavierpartitur [AB], Violinstimme AB-St), weniger auf den letztgültigen Status des Notentextes ankam als vielmehr auf die eigenhändigen Satzniederschriften. In dem Zustand, in dem Dietrich und Schumann ihre Sätze dem Kopisten übergeben hatten – vom Satzverlauf her zwar vollständig festgelegt, doch mit seinen zahlreichen leeren oder nur partiell ausgefüllten Repräsentakten äußerlich unfertig anmutend –, hätte das Tri-Autograph als Freundschaftszeichen manuskript- und widmungsästhetisch defizitär gewirkt, während die eigenhändigen Änderungen in Brahms' Scherzo- und Schumanns Finalsatz als Zeichen intensiver kompositorischer Anstrengung für den Freund gelten durften. So war es notwendig, dass Dietrich und Schumann die ganz oder teilweise leeren Repräsentakte noch nachtrugen, ehe Joachim das Tri-Autograph überlassen werden konnte.⁶³³ Weitere Änderungen in der Violinpartie des Finalsatzes, die Schumann in die abschriftliche Violinstimme (AB-St) und vermutlich parallel dazu auch in die Partiturabschrift ([AB]) eintrug, wurden dagegen nicht mehr in die autographe Partiturniederschrift zurückübertragen.⁶³⁴

Erst nach Abschluss der Reprisennachträge Dietrichs und Schumanns⁶³⁵ konnte Dietrich am 6. November 1853 das im Schreibstatus vervollständigte, im Textstatus allerdings nicht immer den definitiven Lesarten der Stimmenabschrift (AB-St) und (vermutlich) der Partiturabschrift ([AB]) entsprechende Tri-Autograph an Joachim nach Hannover schicken:

„Geliebter Freund.

Hiermit erhältst du das Manuscript-Exemplar unserer dreieinigen Sonate, dabei auch das Bildniß von dem herrlichsten Künstlerehepaare für Brahms, und ein Exemplar der Musikzeitung⁶³⁶ [...]“⁶³⁷

Dass dieser Sendung auch die abschriftliche Violinstimme (AB-St) beilag, ist weder zu belegen noch auszuschließen. Denkbar ist zudem, dass die Stimmenabschrift ebenso wie die Partiturabschrift ([AB]) von Schumann noch für die Revision seiner inzwischen fertiggestellten und zum Abschreiben vorbereiteten oder dem Kopisten bereits übergebenen 3. *Violinsonate* benötigt wurde.⁶³⁸

Weniger wahrscheinlich ist demgegenüber, dass Joachim Ende Oktober zunächst die Partiturabschrift der *F. A. E.-Sonate* ([AB]) mitnahm und nach Erhalt des Tri-Autographs an Schumann oder Dietrich zurücksandte.⁶³⁹ Eher ist zu vermuten, dass Dietrich [AB] spätestens nach der Erstellung von Kopistenabschriften der 3. *Violinsonate* von Schumann erhielt und bis zu seinem Weggang aus Oldenburg im Jahr 1891 bei sich behielt.⁶⁴⁰ Wie der seit September 1888 unter Dietrichs Leitung im Oldenburger Hoforchester tätige Heinrich Düsterbehn berichtete, spielte er als „junger Geiger [...] die Joseph Joachim gewidmete Sonate“ mit Dietrich aus dem „abschriftlich hergestellte[n] Exemplar, das dazu ausersehen war, Joachim und seinem Partner⁶⁴¹ beim ersten Spielen vorgelegt zu werden“ (Partiturabschrift [AB]), und erhielt dieses Manuskript von Dietrich bei dessen „Fortgange nach Leipzig“ (und später Berlin) geschenkt.⁶⁴² Für Dietrichs und Düsterbehn's privates Mu-

⁶³² Siehe dazu S. LXIX; Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung“, S. 228–232 (Quelle A). Bär, die in Dietrichs Kopfsatz die parallelen Takt Nummerierungen in Exposition und Reprise zwar beschrieb, aber in ihrer Bedeutung nicht erläuterte (*F. A. E.-Sonate* 2001, S. 412–215, Bemerkungen zu T. 3–51 [185–233], T. 57–89 [239–271], T. 185–233 [3–51], T. 239–271 [57–89]), erschien es noch als „ungeklärt, warum Joachim das Originalmanuskript nicht bei seiner Abreise am 30. Oktober mitnahm und Dietrich es ihm erst am 6. November 1853 [...] übersandte“ (ebenda, S. 389).

⁶³³ Zur Beschaffenheit der Nachträge siehe die abschließenden Ausführungen „Zur editorischen Problematik der F. A. E.-Sonate“, hier S. LXXX; Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung“, S. 228–232 (Quelle A). Ob Joachim das Tri-Autograph während seines Düsseldorfer Aufenthaltes Ende Oktober überhaupt zu Gesicht bekam, muss offen bleiben.

⁶³⁴ Siehe beispielsweise Editionsbericht, 4. Satz, S. 319, Bemerkung zu T. 8^{4.2.2}_{–13}, 88^{4.2.2}_{–93}.

⁶³⁵ Schumann komponierte in der Zeit, in der er auch die Nachträge im *Finale* der *F. A. E.-Sonate* vorgenommen haben muss, vom 29. bis zum 31. Oktober/1. November die beiden ergänzenden Sätze für seine 3. *Violinsonate* WoO 2 sowie vom 2. bis zum 4. November fünf *Romanzen für Violoncello und Klavier* (verschollen; siehe RSW, S. 667, Anhang E 7).

⁶³⁶ Ein Exemplar der *Neuen Zeitschrift für Musik* mit Schumanns Artikel *Neue Bahnen* über Brahms (NZfM, Bd. 39, Nr. 18 [28. Oktober 1853], S. 185 f.).

⁶³⁷ *Joachim, Briefwechsel I*, S. 102 (f.).

⁶³⁸ Siehe bereits *Struck, Späte Instrumentalwerke Schumanns*, S. 556; *F. A. E.-Sonate* 2001, S. 402 f., Anmerkung 10 (dort für die abschriftliche Klavierpartitur irrtümlich Sigel „APF“ statt recte Sigel KPF).

⁶³⁹ Bär vermutete dagegen, dass sich nicht nur das Tri-Autograph (A), sondern „zunächst wohl auch“ die abschriftliche Klavierpartitur ([AB]) in Joachims Besitz befunden habe (*F. A. E.-Sonate* 2001, S. 389; vgl. ebenda S. 403).

⁶⁴⁰ Laut Linnemann ließ Dietrich sich „aus gesundheitlichen Gründen am 1. Mai 1890 pensionieren“ und wirkte in Oldenburg letztmalig am 17. Oktober 1891 als Pianist in einem Konzert der Kammer Sängerin Fanny Moran-Olden und ihres Mannes, des Tenorsängers Carl Moran, mit (*Linnemann, Musikgeschichte Oldenburg*, S. 277 f.). Bär ging dagegen davon aus, dass Dietrich Oldenburg bereits 1890 verlassen und kurz zuvor Düsterbehn die Partiturabschrift der *F. A. E.-Sonate* geschenkt habe (*F. A. E.-Sonate* 2001, S. 384, Anmerkung 7; S. 402 mit Anmerkung 7). Siehe auch S. LXXIII, Anmerkung 643.

⁶⁴¹ Zur Frage des ersten Erklingens der *F. A. E.-Sonate* und der beim Spiel Mitwirkenden siehe S. LXIX–LXXI.

⁶⁴² *Düsterbehn*, S. 284 f.; zu Düsterbehn's öffentlicher Aufführung der ersten drei Sätze im Januar 1909 siehe S. LXXVIII mit Anmerkungen 697–699.

sizieren der *F. A. E.-Sonate* in Oldenburg hatte eine neue Abschrift der Violinpartie angefertigt werden müssen, da sich die im Oktober 1853 in Düsseldorf angefertigte Stimmenabschrift (AB-St) zweifellos bei Joachim befand.⁶⁴³

Nachdem Clara Schumann in ihrem Brief vom 2. November 1853 Joachim bereits informiert hatte, dass ihr Mann „zu der bewußten Sonate noch einen ersten und dritten Satz componirt“ habe (3. *Violinsonate*),⁶⁴⁴ schickte Schumann am 24. November vermutlich die inzwischen angefertigte Kopistenabschrift der 3. *Violinsonate* (samt Violinstimme?) sowie den Klavierzyklus *Gesänge der Frühe op. 133* und die *Romanzen für Violoncello und Klavier*⁶⁴⁵ (verschollen) nach Hannover an Joachim und den bei ihm weilenden Brahms.⁶⁴⁶ In seinem Antwortschreiben vom 29. November zog Joachim mit Blick auf die 3. *Violinsonate* indirekt einen Vergleich zur *F. A. E.-Sonate*:

„Ein Brief von Ihnen ist für Johannes und mich immer ein Fest, zumal wenn er, wie der letzte, von so herrlichen Klängen begleitet ist. Die Ergänzung der Sonate paßt prächtig in ihrer concentrirte energischen Weise zu den übrigen Sätzen. Das ist jetzt freilich ein anderes Ganze[s]!“⁶⁴⁷

Nicht nur beim Aufenthalt Robert und Clara Schumanns in Hannover im Januar 1854, sondern auch noch nach Schumanns Erkrankung und seiner Verbringung in die Privatheilanstalt in Endenich bei Bonn wurde die 3. *Violinsonate* von Joachim und Clara Schumann in Düsseldorf gemeinsam musiziert,⁶⁴⁸ während von der *F. A. E.-Sonate* keine Rede mehr war. Dietrich und Brahms scheinen ebenfalls keine Versuche unternommen zu haben, ihre Sätze zu publizieren oder in andere Werke zu integrieren. Kritisch ist in diesem Zusammenhang die erstmals von Kalbeck „Nach einer persönlichen Mitteilung Joachims“ aufgestellte Behauptung zu bewerten, dass das *Scherzo des Klavierquartetts Nr. 3 c-Moll op. 60* „seine Existenz dem korrespondierenden Teile der *F. A. E.-Sonate* zu verdanken“ bzw. Brahms „sein [*F. A. E.-*]Scherzo später überarbeitet und es als solches in das *c-moll-Klavierquartett op. 60* aufgenommen“ habe.⁶⁴⁹ Spätere Autoren übernahmen diese Aussagen unbesehen,⁶⁵⁰ obwohl sie bei näherer Prüfung kaum stichhaltig erscheinen. Zwar sind beide Sätze mit ihrer gemeinsamen Ton- und Taktart (c-Moll, 6/8) samt C-Dur-Endung, der Satzbezeichnung *Allegro*, den markanten Tonrepetitionen und der Bedeutung des (metrisch freilich unterschiedlich platzierten) Sekundschriffs *g-as* einem ähnlichen Satz- und Charaktertypus zuzurechnen. Darüber hinaus weisen sie aber keine prägnanten motivischen, thematischen und strukturellen Entsprechungen auf, die es erlauben würden, von einer Umarbeitung, Überarbeitung oder erneuten Verwendung zu sprechen.

Nach 1853 scheint von der *F. A. E.-Sonate* etwa drei Jahrzehnte lang keine Rede mehr gewesen zu sein. Zur Vorbereitung seiner 1887 erschienenen Ausgabe *Robert Schumann's Leben. Aus seinen Briefen geschildert* muss Hermann Erler zur Kommentierung eines Schreibens von Schumann an August Strackerjan vom 17. Januar 1854 jeweils bei Joseph Joachim und Albert Dietrich

hinsichtlich der dort erwähnten „neue[n] Sonate für Violine und Pfte“ nachgefragt haben, bei der es sich um Schumanns 3. *Violinsonate* handelte. Nach eigenem Bekunden konnte Erler zu einem nicht näher bezeichneten Zeitpunkt bei Joachim das Tri-Autograph der *F. A. E.-Sonate* einsehen und erhielt von Joachim und Dietrich weitere Auskünfte zur Entstehung des Gemeinschaftswerkes sowie zur Übernahme der beiden Sätze Schumanns in dessen 3. *Violinsonate*. In seinem Antwortbrief vom 17. Juli 1884 auf Erlers Anfrage hin fasste Dietrich seine Erinnerungen an die *F. A. E.-Sonate* zusammen und äußerte sich dabei im Hinblick auf eine etwaige Publikation ausgesprochen zurückhaltend:

„Eben erhielt ich [...] Ihre Karte mit der Anfrage wegen der Sonate. Ich glaube kaum, daß sie sich zum Druck eignen wird. *Romanze*⁶⁵¹ (sehr schön) u. *Finale* sind von Schumann; Letzteres ist wohl kaum möglich. Schumann hat übrigens die andern Sätze noch kurz vor seiner Krankheit er-

⁶⁴³ Siehe *Düsterbehn*, S. 284. Ein Lesefehler in Bär's Übertragung von Dietrichs Brief an Hermann Erler vom 17. Juli 1884 über die *F. A. E.-Sonate* könnte fälschlich vermuten lassen, dass Dietrich zu jener Zeit nicht nur die Partiturabschrift ([AB]), sondern auch noch die abschriftliche Violinstimme (AB-St) besaß (*Bär, Dietrich*, S. 82: „[...] ich besitze die Copien, welche Joachim zuerst erhalten.“). Siehe dazu jedoch S. LXX mit Anmerkung 618; S. LXXIV mit Anmerkung 653.

⁶⁴⁴ *Schumann-Briefedition II/2.1*, S. (92–)93.

⁶⁴⁵ Siehe S. LXIX; S. LXXII, Anmerkung 635.

⁶⁴⁶ *Schumann-Briefedition II/2.1*, S. 106 f.

⁶⁴⁷ Ebenda, S. 107–110, hier S. 108 (mit Joachims spontaner Änderung von „concentrirte[n]“ zu „concentrirt energischen“).

⁶⁴⁸ Siehe *Struck, Späte Instrumentalwerke Schumanns*, S. 523–525.

⁶⁴⁹ *Kalbeck III/1*, S. 13; *Kalbeck II/1*, S. 129 f. Kalbecks Aussagen sind insofern widersprüchlich, als sich in seinen Ausführungen zum 3. *Klavierquartett* unmittelbar nach der auf Joachims Mitteilung gestützten Behauptung die Bemerkung anschließt: „Die Verwandtschaft zwischen beiden Sätzen – das Scherzo jener Violinsonate ist im Verlage der Deutschen Brahmsgesellschaft als *oeuvre posthume* herausgekommen – fällt selbst dann nicht auf, wenn man die Genesis des Werkes kennt.“ (*Kalbeck III/1*, S. 13 f.).

⁶⁵⁰ Siehe beispielsweise folgende Publikationen: Gustav Ernest: *Johannes Brahms. Persönlichkeit, Leben und Schaffen*, Berlin 1930, S. 66 mit der missverständlichen Formulierung, Brahms habe seinen Scherzosatz „völlig umgearbeitet in seinem c-Moll-Quartett benutzt“ (was nach gängigem Sprachgebrauch fälschlicherweise auf das *Streichquartett Nr. 1 c-Moll op. 51 Nr. 1* statt auf das *Klavierquartett Nr. 3 c-Moll op. 60* verweist). *Valentin, FAE-Sonate*, S. 1339: „Wieviel Brahms [...] das Allegro [...] galt, geht daraus hervor, daß es im Klavierquartett op. 60 Verwendung fand (1875).“ *Altmann, F. A. E.*: „[...] das von Brahms herrührende Scherzo in c [...], das dieser übrigens teilweise in seinem Klavierquartett op. 60 verwendet hatte.“ Thomas Phleps: „In meinen Tönen spreche ich“ – *Biographische Chiffren in Kompositionen von Brahms*, in: *Johannes Brahms oder Die Relativierung der „absoluten“ Musik*, hrsg. von Hanns-Werner Heister, Hamburg 1997, S. 173–224, hier S. 174, Anmerkung 5: „[...] Brahms' Scherzosatz, der umgearbeitet in das *Klavierquartett op. 60* Eingang findet.“ Joachim Draheim: *Vorwort*, in: *F. A. E.-Sonate 1999*, S. [3]: „Brahms hat Teile daraus [3. Satz] für das Scherzo seines Klavierquartetts c-Moll op. 60 verwendet.“ Angemessen und erhellend sind dagegen Erörterungen Michael Musgraves über die Relation zwischen dem *F. A. E.-Scherzo* und weiteren Brahms'schen Scherzosätzen (u. a. im 3. *Klavierquartett* und im *Klavierquintett op. 34*); siehe Michael Musgrave: *The music of Brahms*, London etc. 1985, S. 9–11, 105, 118 und passim.

⁶⁵¹ 2. Satz: *Intermezzo*.

gänzt, doch ich glaube nicht, daß Frau Schumann sie hergeben kann[.]⁶⁵² Der 1. Satz ist von mir, Scherzo von Brahms (mit Motiv aus meinem Satz)[.] Schumann hatte so die Rollen vertheilt. Das Ganze war ein Scherz für Joachim, welcher errathen sollte, von wem die Sätze seien, was er auch that. Joachim hat unser Original-Manuscript, ich besitze die Copie, welche Joachim zuerst erhielt. Sollten Frau Schumann u. Brahms darauf eingehen, die Sonate herauszugeben – so wie sie ursprünglich war – ich habe gewiß nichts dagegen, denn für mich wär[']s große Ehre u. Freude u. mein Satz kann sich heutzutage noch sehen lassen.“⁶⁵³

In seiner Schumann-Briefbiographie fasste Erler die von Dietrich und Joachim erhaltenen Informationen in modifizierter, vereinzelt leicht ungenau paraphrasierender Weise zusammen und teilte dabei auch den Widmungstitel der *F. A. E.-Sonate* mit, gab aber keine Erklärung zu deren akronymartiger Buchstabenfolge:

„Diese Sonate war ursprünglich zur Ueberraschung für Joachim, den man [im] October 1853 zum Concert erwartete, bestimmt und im Verein mit Albert Dietrich und Johannes Brahms componirt. Der erste Satz ist von Dietrich, das Intermezzo und Finale componirte Schumann, das den 3ten Satz bildende Scherzo hatte Brahms, unter Benutzung eines Dietrich'schen Motives aus dessem [sic!] 1. Satz, ausgeführt. Der Titel des Autographs, welches ich bei Herrn Professor Joachim eingesehen, lautet, von Schumann's Hand⁶⁵⁴ geschrieben:

F. A. E.

In Erwartung der Ankunft des verehrten und geliebten Freundes Joseph Joachim schrieben diese Sonate

Robert Schumann, Albert Dietrich
und Johannes Brahms.

Die Composition wurde nun dem Ankommenden vorgespielt⁶⁵⁵ und ihm aufgegeben, den Verfasser eines jeden Satzes zu errathen, was denn auch mit großer Sicherheit geschah. Später aber hat Schumann die zwei fremden Sätze durch eigene Arbeiten ergänzt.“⁶⁵⁶

Während Erler bei dem in Schumanns Brief an Strackerjan ebenfalls erwähnten Klavierzyklus *Gesänge der Frühe* die offizielle Werkzählung „[op. 133]“ und im Fall der *Romanzen für Violoncello und Klavier* den Hinweis „[ungedruckt]“ hinzufügte, gab er für die 3. *Violinsonate* nach den ausführlicheren Informationen über deren zweifache Werkgestalt nicht an, dass auch sie unveröffentlicht war.⁶⁵⁷

Nach Erlers Briefbiographie dürften vor allem entsprechende Mitteilungen in Mosers Joachim-Biographie von 1898 (samt erweiterter Neuauflage von 1908)⁶⁵⁸ und Kalbecks Brahms-Monographie (ab 1904) breiteres öffentliches Interesse auf die *F. A. E.-Sonate* gelenkt haben.⁶⁵⁹

Bereits 1892 konnten indes Besucher der Wiener „Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen“ das von Joachim leihweise zur Verfügung gestellte Tri-Autograph (A) im Original sehen, wenngleich es in der Ausstellung selbst offenbar nur unzureichend präsentiert wurde und auch der Ausstellungskatalog Fehlangaben enthielt, die sich bei Kenntnis von Erlers Schumann-Briefbiographie hätten vermeiden lassen. So lautete der Ausstellungsbericht in der *Wiener Abendpost* (der Beilage zur *Wiener Zeitung*) vom 14. Juli 1892:

„Ein nicht leicht ohne Commentar zu enträthselndes Curiosum ist eine handschriftliche Violinsonate in drei [sic!] Sätzen (ungedruckt) mit der Aufschrift: *F. A. E.* In Erwartung des verehrten und geliebten Freundes Jos. Joachim schrieben diese Sonate Robert Schumann, Alb. Dietrich und Joh. Brahms.“ In dem raschen Fluge der Besichtigung⁶⁶⁰ kann man wohl nicht gründliche Studien darüber machen, von welchem der Mitarbeiter jeder der drei Sätze her stammt. Aus dem Vorworte scheint hervorzugehen, daß jeder von den Dreien je einen ganzen Satz geschrieben hat, vielleicht in der Reihenfolge, wie sie auf dem Titelblatte des Manuscriptes angegeben ist, also Schumann den ersten, Dietrich den zweiten, Brahms den dritten.⁶⁶¹ Der demnächst erscheinende Katalog wird wohl die gewünschte Aufklärung bringen.“⁶⁶²

Der im Bericht angekündigte, in der Vorrede Guido Adlers auf den 17. Juli 1892 datierte Katalog nannte zwar Joachim als Besitzer der Handschrift, brachte allerdings ebenfalls keine nähere Aufklärung über Satzanzahl und Satzverteilung. Die Legende beschränkte sich auf den Wortlaut der Titelseite, eine kurze, nicht mehr ganz aktuelle biographische Notiz über Albert Dietrich

⁶⁵² Clara Schumanns zwischenzeitliche Erwägungen, zwei Sätze der 3. *Violinsonate* – das aus der *F. A. E.-Sonate* übernommene *Intermezzo* und den an die Stelle von Brahms' *Allegro* getretenen neuen scherzoartigen Satz *Lebhaft* – als „zwei Fantasiestücke“ oder „Andante und Scherzo aus einer noch unvollendeten [sic!] Sonate“ durch den Hamburger Verleger Julius Schuberth veröffentlichen zu lassen, werden im Folgenden nicht weiter erörtert. Denn sie bezogen sich nicht mehr auf das Stadium der *F. A. E.-Sonate*, sondern allein auf Schumanns 3. *Violinsonate*. Ihre am 26. Dezember 1859 dem Verleger brieflich gegebene Zusage zog sie etwa ein halbes Jahr später zurück, wie sie Brahms am 13. Juli 1860 mitteilte. Siehe dazu *F. A. E.-Sonate 2001*, S. 391–393.

⁶⁵³ Zitiert gemäß Briefmanuskript (*D-Zsch*, Archiv-Nr.: 2215 – A2); vgl. *Bär, Dietrich*, S. 82 f. (mit mehreren Übertragungsungenauigkeiten und -fehlern).

⁶⁵⁴ Die Angabe ist unpräzise, da die Namensangaben von den drei Komponisten selbst stammen.

⁶⁵⁵ Die Angabe, dass Joachim die Sonate „vorgespielt“ worden, er also an der Wiedergabe nicht aktiv beteiligt gewesen sei, trifft sicherlich nicht zu.

⁶⁵⁶ *Erler, Schumann's Leben II*, S. (216–)217.

⁶⁵⁷ Siehe ebenda.

⁶⁵⁸ *Moser, Joachim-Lebensbild 1898*, S. 127; *Moser, Joachim-Lebensbild 1908 I*, S. 179 f.

⁶⁵⁹ *Kalbeck II/1*, S. 129 f. (⁴1921). Vgl. in leicht modifizierter Formulierung und noch ohne Hinweis auf die erst 1906 erschienene Einzelausgabe von Brahms' Scherzosatz bereits die Erstauflage des Bandes: Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. I, Wien und Leipzig ¹1904, S. 135 f. Zu Kalbecks früheren Berichten über Entstehung und Überreichung der *F. A. E.-Sonate* siehe oben S. LXX f. mit Anmerkung 622.

⁶⁶⁰ Die Präsentation des Tri-Autographs und die Umstände der Besichtigung erlaubten also noch nicht einmal die Feststellung, dass es sich um ein viersätziges Werk der drei Komponisten handelte. Die Erläuterungen im Katalog waren allerdings kaum aufschlussreicher; siehe dazu S. LXXIV f. mit Anmerkung 663. Zum Fehlschluss, dass die drei beteiligten Komponisten eine dreisätzig Sonate geschrieben hätten, siehe auch S. LXXV mit Anmerkung 669 zur Erstveröffentlichung von Brahms' Scherzosatz (*F. A. E.-Sonatensatz 1906*).

⁶⁶¹ Diese Annahme traf für die Sätze Schumanns und Dietrichs nicht zu.

⁶⁶² dr. h. p. [Dr. Hans Paumgartner]: *Musik. Internationale Musik- und Theater-Ausstellung in Wien. XIII.*, in: *Wiener Zeitung/Abendpost*, 1892, Nr. 159 (14. Juli), S. 1–3, hier S. 2.

und die kuriose Fehlangabe: „Der autographe Satz Schumann's [sic!] ist unterzeichnet: „Joh. Kreisler, Düsseldorf, im Oct. 1853.“⁶⁶³ Der letztgenannte Irrtum erklärt sich wohl daraus, dass das Tri-Autograph in der Ausstellung den Manuskripten Schumanns zugeordnet war.

Bei der kleinen Meininger Brahms-Ausstellung im Oktober 1899 war das Tri-Autograph der *F. A. E.-Sonate* ebenfalls als Leihgabe Joachims vertreten, wobei die Manuskriptbeschreibung im zugehörigen Ausstellungskatalog etwas detaillierter und inhaltlich zutreffender war als diejenige im umfangreichen Wiener *Fach-Katalog*.⁶⁶⁴

In einem Wiener Feuilleton verwies Robert Hirschfeld Ende 1899 auf die (weiterhin unpublizierte) *F. A. E.-Sonate*, als er in einer Konzert-Sammelkritik auch auf ein vom Quartett Rosé aufgeführtes „Variationen-Werk“ für Streichquartett einging (*Variationen über ein russisches Volkslied*), das von „zehn russische[n] Tonsetzer[n] gearbeitet“ worden sei (darunter Aleksandr Glazunov, Nikolaj Rimskij-Korsakov, Anatolij Ljadov, aber auch der vom Rezensenten nicht genannte Aleksandr Skrjabin). Am Ende der positiven Besprechung resümierte Hirschfeld zwar, dass die „Form der Variationen [...] am ehesten einen solchen immerhin bedenklichen Collectivschritt musikalischer Mächte“ gestatte, fügte indes sogleich hinzu, dass „einmal drei deutsche Musiker, Robert Schumann, Albert Dietrich und – Johannes Brahms, im Vereine eine Sonate für Violine und Clavier componirt“ hätten. Seine Darstellung der Entstehumstände und der Satzverteilung auf die Komponisten, das Zitat der Widmung auf dem Titelblatt (allerdings ohne das Kürzel *F. A. E.*) und der Hinweis, dass Schumann später „die beiden fremden Sätze durch eigene ersetzt“ habe,⁶⁶⁵ lassen vermuten, dass Erlers Briefbiographie⁶⁶⁶ seine Informationsquelle war.

Posthume Satz- und Werkpublikation

Als frühester Teil der *F. A. E.-Sonate* erschien 1906 – als erste Notenpublikation der im gleichen Jahr gegründeten Deutschen Brahms Gesellschaft m. b. H., Berlin – das von Brahms als 3. Satz komponierte *Allegro* unter dem Titel *Sonatusatz für Violine und Pianoforte* mit Widmung an Joachim⁶⁶⁷ im Druck.⁶⁶⁸ In der Erstauflage der allein von der Deutschen Brahms-Gesellschaft verantworteten Ausgabe ist dem Notentext eine kurze fünfzeilige Erläuterung vorangestellt, die das Motto *F. A. E.* und dessen Bedeutung unerwähnt lässt und zwei auffällige Irrtümer enthält (falsche Schreibweise „Albert Dittich“; Fehlangabe, dass die „beiden [sic!] anderen Sätze“ der Sonate „auf Wunsch Joseph Joachims Manuskript bleiben“ sollten).⁶⁶⁹ In späteren Auflagen dieser Ausgabe wie auch in der von den gleichen Platten gedruckten, mit zusätzlicher Verlags- und Plattennummer⁶⁷⁰ versehenen Lizenzausgabe des Verlages N. Simrock G.m.b.H. wurde die ursprüngliche fehlerhafte Erläuterung durch einen inhaltlich korrekten vierzeiligen Vorspann ersetzt, der den Widmungstext zitierte und auf dessen *F. A. E.*-Motto in einer zusätzlichen Fußnote mit Verweis auf Mosers Joachim-Biographie⁶⁷¹ verwies.⁶⁷² Als Notenvorlage

für die Ausgabe des Satzes dürfte der entsprechende Teil des Tri-Autographs (Quelle A, Quellenteil JB-A) gedient haben⁶⁷³ – entweder unmittelbar oder indirekt durch Anfertigung einer Abschrift, die als Stichvorlage genutzt werden konnte.

Weder diese Edition noch die im Folgenden genannten Druckausgaben des Brahms-Satzes und der gesamten *F. A. E.-Sonate* besitzen für die vorliegende Edition Quellenwert. Denn sie erschienen jeweils erst posthum, wurden also von keinem der drei Komponisten veranlasst und überwacht. Die erwähnten Druckausgaben stützten sich bei ihren Lesart-Entscheidungen und editorischen Eingriffen bestenfalls auf die gleiche Quellengrundlage wie die vorliegende Edition. Entsprechendes gilt für eine Partiturabschrift aller vier Sätze der *F. A. E.-Sonate*, die Eusebius Mandyczewski, Archivar und Bibliothekar der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, vom Tri-Autograph anfertigte.⁶⁷⁴ Der Zeitpunkt seiner Abschrift, die „Mit Joachims Einverständnis“⁶⁷⁵ erfolgte, ist nicht zu bestimmen und lag möglicherweise schon vor 1906, also vor Erscheinen der Erstausgabe von Brahms' *Sonatusatz*, spätestens aber in der ersten Jahreshälfte 1907, da Joachim am 15. August 1907 starb. Bei der Aufnahme

⁶⁶³ *Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892. Fach-Katalog der Musikhistorischen Abtheilung von Deutschland und Oesterreich-Ungarn nebst Anhang: Musikvereine, Concertwesen und Unterricht*, Wien 1892, S. 362, Nr. 15. Dass Dietrich „gegenwärtig Capellmeister in Oldenburg“ sei (ebenda), traf 1892 nicht mehr zu. Siehe dazu S. LXXII mit Anmerkung 640.

⁶⁶⁴ *Katalog einer kleinen Brahms-Ausstellung aus Anlaß der Enthüllung des Brahms-Denkmal von A. Hildebrand zu Meiningen. Im Herzogl. kleinen Palais. 7.–11. Oktober 1899* [kuratiert von Eusebius Mandyczewski], Meiningen 1899, Nr. 135, S. 10.

⁶⁶⁵ Robert Hirschfeld: *Concerte. III*, in: *Wiener Zeitung/Abendpost*, 1899, Nr. 286 (15. Dezember), S. 1 f. Die Erwähnung der für Joachim komponierten *F. A. E.-Sonate* bildete in Hirschfelds Sammelrezension zugleich die Brücke zur Besprechung eines Wiener Quartettabends mit dem Joachim-Quartett (ebenda, S. 2).

⁶⁶⁶ Vgl. S. LXXIV mit Anmerkung 656.

⁶⁶⁷ Zur geplanten bzw. vollzogenen Gründung der Deutschen Brahms-Gesellschaft siehe beispielsweise die entsprechenden redaktionellen Notizen der *AMz*, Jg. 33 (1906), Nr. 14 (6. April), S. 251; Nr. 20 (18. Mai), S. 346; Nr. 27 (6. Juli), S. 461.

⁶⁶⁸ *F. A. E.-Sonatusatz 1906*.

⁶⁶⁹ Ebenda (Ausgabe der Deutschen Brahms-Gesellschaft), S. [2]. Zur Fehlangabe der Satzanzahl vgl. S. LXXIV mit Anmerkung 660.

⁶⁷⁰ Die Verlags- und Plattennummer für die Ausgabe der Deutschen Brahms-Gesellschaft (DBG 1) wurde in der Lizenzausgabe des Verlages N. Simrock G. m. b. H. beibehalten und durch dessen Verlags- und Plattennummer 13926 ergänzt. Siehe Anmerkung 668.

⁶⁷¹ Moser, *Joachim-Lebensbild 1898*. Vgl. S. LXXIV mit Anmerkung 658.

⁶⁷² *F. A. E.-Sonatusatz 1906* (Lizenzausgabe des Verlages N. Simrock G. m. b. H.), S. [2].

⁶⁷³ Da Joachim Ehrenvorsitzender der Deutschen Brahms-Gesellschaft war, dürfte der Zugang zum Tri-Autograph unproblematisch gewesen sein. Zu Joachims Ehrenvorsitz siehe die Notiz über die Deutsche Brahms-Gesellschaft in *AMz*, Jg. 33, Nr. 20 (18. Mai 1906), S. 346.

⁶⁷⁴ *F. A. E.-Sonate, Mandyczewski-Abschrift*. Zur Verwendung des Manuskriptes bei der ersten nachweisbaren öffentlichen Aufführung aller vier Sätze 1912 in Wien siehe S. LXXVIII mit Anmerkungen 700–704.

⁶⁷⁵ Laut Mandyczewskis Vermerk auf der Titelseite (S. [1]) von *F. A. E.-Sonate, Mandyczewski-Abschrift*.

des *Sonatenatzes* in die alte Brahms-Gesamtausgabe (*Sämtliche Werke*) wurde neben der Erstausgabe von 1906 auch Mandyczewskis Abschrift als Vorlage herangezogen, nicht aber das Tri-Autograph selbst.⁶⁷⁶

Die erste vollständige Publikation der *F. A. E.-Sonate* erfolgte 1935 durch den Musikwissenschaftler Erich Valentin und den Geiger Otto Kobin (Heinrichshofen's Verlag), wobei der Notentext insbesondere im Finalsatz stärker modifiziert war, als die Herausgeber im Vorwort einräumten.⁶⁷⁷ Die Umschlag-Vorderseite gab den von Schumann, Dietrich und Brahms geschriebenen Widmungstitel des Tri-Autographs im Schwarz-weiß-Faksimile wieder. 1953 erschien im gleichen Verlag ein im Notentext unveränderter Reprint mit neuem Layout von Umschlag (ohne Faksimile), Titelseite und Vorwort.⁶⁷⁸

Eine „Revidierte Neuausgabe“ der *F. A. E.-Sonate* mit längerem Vorwort sowie einigen text- und quellenkritischen „Einzelanmerkungen“ legte 1999 Joachim Draheim wiederum im gleichen Verlag vor.

2001 erschien die *F. A. E.-Sonate* zusammen mit Schumanns drei Violinsonaten in einem von Ute Bär erarbeiteten Band im Rahmen der *Neuen Ausgabe sämtlicher Werke* Robert Schumanns im Verlag Schott Musik International.⁶⁷⁹ Die hieraus abgeleitete spielpraktische Ausgabe der *F. A. E.-Sonate* mit einem von Bär nochmals leicht revidierten Notentext wurde 2007 zusammen mit der 3. *Violinsonate* in der Wiener Urtext Edition (als Gemeinschaftsunternehmen der Verlage Schott Music GmbH & Co. KG und Universal Edition) publiziert.⁶⁸⁰

Posthume Aufführungen und Rezeption

Jahrzehntelang scheint die *F. A. E.-Sonate* nach ihrer Überreichung an Joachim nicht gespielt worden zu sein. Als persönliches Widmungswerk der drei Komponisten Dietrich, Schumann und Brahms für den gemeinsamen Freund Joachim entstanden, verblieb sie nach Schumanns Entschluss, die eigenen beiden Sätze in seine 3. *Violinsonate* zu übernehmen, im Status eines persönlichen Geschenks, das auch in den Augen der Schumann um Jahrzehnte überlebenden Mitkomponisten Dietrich und Brahms sowie des Widmungsträgers Joachim nicht für eine Publikation und zur öffentlichen Aufführung gedacht war. Schumanns 3. *Violinsonate* wurde dagegen vor und nach der Erkrankung des Komponisten zunächst immerhin noch gelegentlich im privaten Rahmen musiziert.⁶⁸¹ Erst gegen Ende seines Lebens stimmte Joachim einer Einzelveröffentlichung von Brahms' Scherzosatz aus der *F. A. E.-Sonate* durch die Deutsche Brahms-Gesellschaft zu, deren Ehrenvorsitzender er war.⁶⁸² Und nach Joachims (1907) sowie Dietrichs (1908) Tod dauerte es mehr als ein Vierteljahrhundert, bis das gesamte Werk im Druck vorlag (1935).

Hinsichtlich der Relation zwischen Druck- und Aufführungsgeschichte der *F. A. E.-Sonate* und ihrer Rezeption in der musikalischen Öffentlichkeit sind zwei Phasen zu unterscheiden, die sich paradoxerweise chronologisch überschneiden, aus Gründen einer möglichst systematischen Darstellung im Folgenden jedoch unterschieden werden.

a. Brahms' Sonatenatz

Mit Blick auf die separate Publikation von Brahms' scherzoartigem *Allegro* unter dem leicht missverständlichen Titel *Sonatenatz* im Jahr 1906 seien exemplarisch zwei kurze Werkbesprechungen und zwei noch kürzere Berliner Aufführungsrezensionen nach Erscheinen der Druckausgabe genannt:

Als Rezensent der *Signale für die musikalische Welt* resümierte Walter Niemann die als „bekannt“ vorausgesetzten Entstehungsumstände der von ihm als „Gelegenheitskomposition“ bezeichneten *F. A. E.-Sonate*, teilte mit, dass die von Dietrich und Schumann komponierten „drei Sätze [...] ihren Schlaf nicht wieder unterbrechen“ sollten, und urteilte, der „uns neu geschenkte“ Scherzosatz sei „zur Kenntnis des jungen Brahms von hohem Interesse.“ Seine weiteren Ausführungen gingen irrtümlich davon aus, dass der Satz früher als Brahms' *Scherzo op. 4* sowie die *Klaviersonaten Nr. 1 op. 1* und *Nr. 2 op. 2* entstanden sei:⁶⁸³

„Die Blitze und Donner der Beethovenschen c-moll-Sinfonie, mit der er nicht nur die Tonart gemeint⁶⁸⁴ hat, durchzucken ihn in seiner wild-trotzigen, markigen Männlichkeit, Eusebius singt und schwärmt – doch nicht immer sehr edel tut er's – im Trio, das am wenigsten Persönliches gibt. Doch die konzentrierte treffsichere Diktion und plastische architektonische Anlage des Ganzen, einer Art Vorstudie zum großen es-moll-Scherzo für Klavier op. 4 mit zwei Trios, das alles ist schon ganzer, unverkennbarer Brahms, schon ganz himmelstürmender, seiner jungen Kraft sich bewußter Johannes Kreisler junior der C-dur- und fis-moll-Klaviersonaten!“⁶⁸⁵

In der Rezension der „Vereinigten musikalischen Wochenschriften“ *NZfM* und *Musikalisches Wochenblatt* stellte der Rezensent H. Frey seiner Sammelrezension,

⁶⁷⁶ *F. A. E.-Sonatenatz* 1926; zu den herangezogenen Vorlagen (*F. A. E.-Sonatenatz* 1906; *F. A. E.-Sonate*, Mandyczewski-Abschrift) siehe ebenda, Revisionsbericht, S. [III]. – Spätere Auflagen und Neuausgaben von Brahms' Einzelsatz bleiben im Folgenden unberücksichtigt.

⁶⁷⁷ 4. Satz, T. 163^{2.1}–164^{2.2}, 165^{1.1–2.2}: Violinpartie ohne Doppelgriff-Unternoten. T. 47–49^{3.1.1}, 127–129^{3.1.1}: Klavierpartie der rechten Hand mit Dachakzenten statt Pralltrillern sowie weiteren Dachakzenten. T. 29^{3.1}–31³, 34^{2.2.2}–36^{2.2.2}: Klavierpartie der linken Hand ohne Unteroktaven (durch Fußnote als Spielvorschlag gekennzeichnet), dagegen an Parallelstellen T. 109^{3.1}–111³, 114^{2.2.2}–116^{2.2.2} mit Unteroktaven.

⁶⁷⁸ *F. A. E.-Sonate* 1935/1953 („HANS PFITZNER in dankbarer Verehrung gewidmet von den Herausgebern“).

⁶⁷⁹ *F. A. E.-Sonate* 2001.

⁶⁸⁰ *F. A. E.-Sonate* 2007.

⁶⁸¹ Siehe S. LXXIII mit Anmerkung 648.

⁶⁸² *F. A. E.-Sonatenatz* 1906; siehe S. LXXV mit Anmerkungen 667–669, 673. Siehe auch Altmann, *F. A. E.*: „Ein Jahr vor seinem Tode hatte er [Joachim] erlaubt, daß das von Brahms herrührende Scherzo in c veröffentlicht wurde [...]“.

⁶⁸³ Siehe zu den Entstehungszeiten der genannten Werke *BraWV*, S. 1–6, 12 f. Zu Joachims Vermutung, Brahms habe einen bereits früher komponierten Satz zur *F. A. E.-Sonate* beigesteuert, siehe S. LXVIII mit Anmerkung 599.

⁶⁸⁴ Wohl Druckfehler, recte: „gemein(sam)“.

⁶⁸⁵ [Walter Niemann: Rezension] *Brahms' Nachlaß. I. Sonatenatz für Violine und Pianoforte*, in: *Signale*, Jg. 64, Nr. 62/63 (24. Oktober 1906), S. 1094 (Identifizierung des Autors gemäß Inhaltsverzeichnis, ebenda, S. IV).

die u. a. die Erstausgabe des *Sonatensatzes* betraf, Überlegungen zur Gründung der Deutschen Brahms-Gesellschaft voran. Er bezeichnete es als eine Tendenz „unserer Zeit“, „über das Tun und Treiben ihrer bedeutenden Geister sorglich Buch zu führen und beizeiten vor der Zerstreuung oder Vernichtung zu bewahren, was von den eigenen Schöpfungen oder sonstigen Kundgebungen jener Männer selbst oder mit ihnen in mehr oder minder nahe Berührung gekommener Zeitgenossen der Erhaltung irgend erreichbar und tauglich“ sei. Dabei habe „sich die im vorigen Jahre [1906] in Berlin ins Leben getretene Deutsche Brahms-Gesellschaft“ zur Aufgabe gemacht, „nach und nach ans Licht zu ziehen, was sich an unveröffentlichten Kompositionen, Briefschaften und sonstigen Dokumenten im Brahms'schen Nachlasse vorgefunden“ habe. Schon vor dem ebenfalls in der Rezension besprochenen „Briefwechsel zwischen Brahms und dem v. Herzogenberg'schen Ehepaar“ habe der „ein paar Monate früher erschienene Sonatensatz aus dem reichen Manuskriptenschatz Joseph Joachim's [...] die Reihe seither unveröffentlichter Brahms'scher Kompositionen“ eingeleitet:

„Der Satz gehört einer Sonate an, welche Brahms 1853 in Düsseldorf in Gemeinschaft mit Robert Schumann und Albert Dietrich komponierte.⁶⁸⁶ Das wohl die Scherzo-Stelle in der Sonate einnehmende Stück des Zwanzigjährigen ist in seinem Hauptteil (Allegro, $\frac{6}{8}$, C moll) energisch-leidenschaftlichen Charakters, während das Trio (Più moderato, $\frac{2}{4}$, G dur) sich in einer weicheren Kantilene ergeht. Ohne gerade bedeutend in der Erfindung zu sein, spricht doch namentlich aus dem Hauptsatz echter Brahms; stilistisch würde die Zugehörigkeit des Satzes zu jener Schaffensperiode des Tondichters auch ohne Angabe einer Jahreszahl unschwer zu erkennen gewesen sein. Warum der Meister das Stück der Öffentlichkeit bei Lebzeiten vorenthielt?⁶⁸⁷ Vielleicht bestimmte ihn der etwas schwächliche Trioteil dazu. Brahms war bekanntlich ein sehr strenger Selbstkritiker. Immerhin verdient der für beide Instrumente nicht schwierige Satz gelegentlich im Konzert verwertet zu werden.“⁶⁸⁸

Tendenziell ähnlich, doch noch skeptischer bei der kompositorischen Bewertung des Satzes urteilten zwei Rezensionen der Berliner Erstaufführung im Herbst 1906 durch Karl Halir (Violine) und Georg Schumann (Klavier) im Rahmen eines zusammen mit dem Cellisten Hugo Dechert gestalteten Trioabends. In den *Signalen* bemerkte Leopold Schmidt:

„An dem Abend [...] kam ein unbekannt gebliebener Sonatensatz von Brahms hier zur ersten Aufführung. [...]. Nach Form und Inhalt haben wir es mit einem Scherzo zu tun. Brahms war streng gegen sich selbst; bekanntlich hat er so gut wie alles vernichtet, was er nicht selbst in Druck gegeben, und die ‚Brahms-Gesellschaft‘ findet wenig Stoff zu posthumen Veröffentlichungen. Vermutlich hätte er auch diesen Sonatensatz wieder vernichtet, wenn er ihn wieder erwischte hätte. Aber er lag vergessen bei Joachim.⁶⁸⁹ Es ist eine recht schwache und oberflächliche Arbeit. Schon der junge Brahms hat Tieferes geschrieben. Da er aber nun einmal vorhanden ist und immerhin einige charakteristische Züge des Meisters zeigt, wird man nicht ohne Interesse davon Kenntnis nehmen.“⁶⁹⁰

Ähnlich beurteilte Paul Bekker den Satz in der *Allgemeinen Musik-Zeitung* (AMz) anhand der gleichen Aufführung:

„Als Novität kam [...] ein Sonatensatz von Brahms zur 1. Aufführung. Der Torso ist einer Sonate entnommen, welche 1853 im Verein mit Schumann und Dietrich anlässlich eines Besuches Joachims in Düsseldorf diesem zur Begrüßung komponiert wurde. Brahms selbst, der seine Werke bekanntlich vor der Veröffentlichung stets einer scharfen Kritik unterwarf, hat wohl schwerlich an eine Publizierung dieses Satzes gedacht, der an und für sich kaum Interesse genug erregt, um als Fragment für eine Bereicherung der Kammermusikliteratur zu gelten.“⁶⁹¹

Dass dieser Satz bis in die Gegenwart hinein im Konzertleben und in den musikalischen Medien das stärkste Interesse unter den vier Sätzen der *F. A. E.-Sonate* gefunden hat und in Konzerten gern als Zugabestück verwendet wird,⁶⁹² war angesichts derartiger früher Urteile kaum vorauszusehen.

b. *F. A. E.-Sonate*

Obwohl die *F. A. E.-Sonate* erst 1935 im Druck erschien,⁶⁹³ lassen sich bereits erheblich vor diesem Zeitpunkt zumindest zwei öffentliche Konzerte nachweisen, in denen sie zur Teil- bzw. zur Komplettaufführung kam. Zuvor hatte Albert Dietrich das Werk, wie erwähnt, mit dem jungen Geiger Heinrich Düsterbehn privat musiziert, wobei Dietrich die abschriftliche Klavierpartitur (Quelle [AB]) und Düsterbehn eine eigens „für unser Zusammenspiel ausgeschriebene[e]“ Violinstimme benutzte.⁶⁹⁴ Dies dürfte zwischen September 1888, dem Beginn von Düsterbehns Oldenburger Tätigkeit, und spätestens Herbst 1891 geschehen sein, als Dietrich als Lied- und Solopianist letztmals in einem Oldenburger Konzert mitwirkte.⁶⁹⁵ „Bei seinem Fortgange nach Leipzig“ überließ er dem Geiger „die interessante [Partitur-]Abschrift“ der *F. A. E.-Sonate*.⁶⁹⁶

⁶⁸⁶ Hierzu Fußnote, die die Fehlangabe der Vorbemerkung in der frühesten Auflage der allein durch die Deutsche Brahms-Gesellschaft publizierten Ausgabe von *F. A. E.-Sonatensatz 1906* (siehe S. LXXV mit Anmerkung 669) aufgriff: „Die beiden [sic!] anderen Sätze sollen auf Wunsch Joachim's Manuskript bleiben.“

⁶⁸⁷ Die Überlegungen des Rezensenten waren insoweit hinfällig, als Brahms nie eines der Manuskripte zur *F. A. E.-Sonate* (A, AB-St, [AB]) besessen hatte.

⁶⁸⁸ H. Frey: [Sammelrezension] *Brahms, Johannes, Sonatensatz für Violine und Pianoforte*. [...], in: *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 38/NZfM, Jg. 74, Nr. 13/14 (28. März 1907), S. 331 (f.).

⁶⁸⁹ Gänzlich „vergessen“ war die *F. A. E.-Sonate* nicht; siehe dazu S. LXXIV f. mit Anmerkungen 656–664.

⁶⁹⁰ Leopold Schmidt: [Sammelrezension] *Berliner Nachrichten*, in: *Signale*, Jg. 64, Nr. 67/68 (14. November 1906), S. 1191–1193, hier S. 1192.

⁶⁹¹ Paul Bekker: [Sammelrezension über Berliner Konzerte], in: *AMz*, Jg. 33, Nr. 46 (16. November 1906), S. (725–)726.

⁶⁹² In geringerem Maße gilt dies auch für Schumanns *Intermezzo*.

⁶⁹³ Siehe S. LXXVI.

⁶⁹⁴ *Düsterbehn*, S. 284. Vgl. oben S. LXXII f. mit Anmerkungen 641–643.

⁶⁹⁵ *Linnemann, Musikgeschichte Oldenburg*, S. 278, 324.

⁶⁹⁶ *Düsterbehn*, S. 285.

Düsterbehn war dann auch an der ersten nachweisbaren öffentlichen Teilaufführung der *F. A. E.-Sonate* am 20. Januar 1909 im Casino Oldenburg beteiligt, wo er beim „III. Abend für Kammermusik“ der Kammermusikvereinigung Oldenburg die ersten drei Sätze zusammen mit dem Pianisten Herrn Götze (evtl. dem Großherzoglichen Musikdirektor Gustav Götze) spielte.⁶⁹⁷ In einem tags zuvor in den Oldenburger *Nachrichten für Stadt und Land* erschienenen Vorbericht wurde die Entstehungsgeschichte des Werkes ohne Erwähnung des *F. A. E.-Mottos* in einer inhaltlichen Variante mitgeteilt, die wohl primär auf eine zunehmend unscharfe Überlieferung von Dietrich über Düsterbehn an den Berichterstatter der Zeitung zurückzuführen ist.⁶⁹⁸ In seiner am Tag nach dem Konzert erschienenen Rezension wog der Kritiker W. Bathauer die drei aufgeführten Sätze der „von den Herren Düsterbehn und Götze vorgebragene[n] Drei-Künstler-Sonate (Dietrich-Schumann-Brahms)“ gegeneinander ab:

„Meines Erachtens schneidet Dietrich, über den bereits das innige Freundschaftsverhältnis zu Schumann, Brahms und Joachim den Schimmer der Berühmtheit breitet, auch kompositorisch nicht schlecht in der unmittelbaren Nachbarschaft seiner Partner ab. Dem Stolze Oldenburgs auf ihren dereinstigen musikalischen Führer wird indessen nichts vergeben, wenn wir zugeben müssen, daß Schumann in dem erheblich kürzeren Intermezzo einen innigeren Gesang von überragender Schöne anstimmt, und daß auch die rhythmische Pracht des dritten Satzes (J. Brahms) kräftiger leuchtet als die melodischen Themen, welche Dietrich in dem Allegro mit großem kompositorischem Geschick und echt künstlerischem Empfinden zu einem Satze vereinigt hat.“⁶⁹⁹

Zur ersten nachweisbaren öffentlichen Wiedergabe der vollständigen *F. A. E.-Sonate* kam es am 16. April 1912 in Wien im Kleinen Musikvereins-Saal durch Gustav Hawranek, Violine, und Josef Groër, Klavier, beim „Ersten Musik-Abend der Brahms-Gesellschaft“, dessen Programm sich „wenig bekannten Werke[n] von Brahms“ widmete.⁷⁰⁰ In einer Vorankündigung wurde die Aufführung der Sonate, die aus der von Mandyczewski erstellten abschriftlichen Klavierpartitur und der hauptsächlich von William Kupfer angefertigten Violinstimme erfolgte,⁷⁰¹ als „Hauptpunkt des Vortragsabends“ bezeichnet.⁷⁰² Zwar ließ sich in der Wiener Tagespresse keine Rezension des Konzertes ausfindig machen, doch enthält der Jahresbericht der Wiener Brahms-Gesellschaft einen kurzen Rückblick auf die Veranstaltungen des Jahres 1912. Dort wurde der erste Musikabend als „hoffnungsvoller Anfang“ gewertet und bei der Auflistung der Werkfolge auch „die (ungedruckte) F. A. E.-Sonate für Klavier und Violine von Dietrich-Schumann-Brahms“ erwähnt.⁷⁰³ Ohne dass der Bericht näher auf die einzelnen Teile des Programmes einging, lautete das Resümee: „[Die dargebotenen Werke] bedeuteten eine Fülle wenig bekannter edler Musik, entzückten den Liebhaber und interessierten den Kenner noch besonders durch die Gegenüberstellung des jungen und alten Brahms.“⁷⁰⁴

Nur wenige direkte Aufführungs- und Rezeptionsdokumente lassen sich zeitnah zur Drucklegung der voll-

ständigen Sonate (1935) ausfindig machen. Laut Vorwort des Mitherausgebers der Erstausgabe, Otto Kobin, war das Werk vor der Veröffentlichung „verschiedentlich in Konzerten und Rundfunkübertragungen [...] zur Diskussion“ gestellt und mit „einmütige[m] Erfolg [...] aufgenommen“ worden.⁷⁰⁵ Flankiert wurde die Erstausgabe durch einen ebenfalls 1935 in der *NZfM* erschienenen Aufsatz des Mitherausgebers Erich Valentin. Ausführlicher als im Vorwort der Erstausgabe erörterte dieser dort die Entstehungsumstände des Werkes und gab analytische Hinweise zu den einzelnen Sätzen mit ihren mottospezifischen und darüber hinausgehenden

⁶⁹⁷ Weitere Mitwirkende des Konzertes waren Konzertmeister Wilhelm Kufferath (Violoncello) und Hofmusiker Rudolf (?) Schacht (Horn); die ersten drei Sätze der *F. A. E.-Sonate* wurden umrahmt von Felix Mendelssohn Bartholdys *Klaviertrio Nr. 1 d-Moll op. 49* und *Brahms' Horntrio Es-Dur op. 40*. Siehe Konzertanzeige in: *Nachrichten für Stadt und Land*, Jg. 43, Nr. 18 (19. Januar 1909); Bathauer, *Dritter Kammermusikabend*. Zu Kufferath siehe Linnemann, *Musikgeschichte Oldenburg*, S. 322 f.

⁶⁹⁸ „An die Jugendzeit unseres vor einigen Wochen verstorbenen früheren Hofkapellmeisters Professor A. Dietrich erinnert die folgende Sonate für Violine und Pianoforte, nach dem Titelblatt ‚Joseph Joachim zugeneigtest zugeeignet von einem Verehrer‘. Die Entstehungsgeschichte dieser Sonate ist interessant. Joseph Joachim hatte gelegentlich eines Beisammenseins mit Schumann, Dietrich und Brahms erklärt, daß er die Eigenart eines jeden von ihnen aus ihren Werken unzweifelhaft heraushören könne, auch wenn ihm die Namen der Komponisten nicht genannt würden. Schumann und seine jüngeren Freunde beschlossen nun, nach verabredeten Motiven gemeinsam eine Sonate zu schreiben und dieselbe mit Joachim gelegentlich seines bei Schumann erwarteten Besuchs zu spielen. Der Geiger sollte dann zu jedem der einzelnen Sätze den Komponisten erraten. Aus dem Besuch wurde nichts. Joachim hat die Sonate unseres Wissens nie gespielt und sie geriet bald in Vergessenheit.“ ([Anonymer Vorbericht] *Kammermusik*, in: *Nachrichten für Stadt und Land*, Jg. 43, Nr. 18 [19. Januar 1909], 1. Beilage; zwei Setzfehler wurden im Zitat stillschweigend korrigiert).

⁶⁹⁹ Bathauer, *Dritter Kammermusikabend*.

⁷⁰⁰ Laut Programmheft (Bestand A-Wgm) gelangten „die folgenden wenig bekannten Werke von Brahms“ zur Aufführung: *Marienlieder op. 22, Heft 1 (Nr. 1–3)*; *F. A. E.-Sonate*; „Drei Lieder aus der Jugendzeit“ (*Der Frühling op. 6 Nr. 2*, „Wie die Wolke nach der Sonne“ *op. 6 Nr. 5*, *Spanisches Lied op. 6 Nr. 1*); „Zwei Volkslieder für eine Solostimme und gemischten Chor mit Klavierbegleitung gesetzt“ („*Nachtigall, sag*“ WoO 33 Nr. 48, „*Es saß ein schneeweiß Vögelein*“ WoO 33 Nr. 45); *Variationen für Klavier zu vier Händen über ein Thema von Robert Schumann op. 23*; *Fantasien op. 116, Heft 1 (Nr. 1–3)*; *Fünf Gesänge für gemischten Chor a cappella op. 104*. Die weiteren Mitwirkenden waren Bertha Beer-Jahn (Klavier), Flore Kalbeck (Gesang), der Kupelwieser-Chor (Leitung: Adolf Kirchl) und Hermann Zechner (Klavierbegleitung).

⁷⁰¹ *F. A. E.-Sonate*, Mandyczewski-Abschrift. Siehe dazu oben S. LXXV f. mit Anmerkungen 674–676.

⁷⁰² [Anonyme Konzertankündigung zum ersten Musikabend der Brahms-Gesellschaft], in: *Neues Wiener Tagblatt*, Jg. 46, Nr. 99 (12. April 1912), S. 13.

⁷⁰³ Im Programmheft (siehe Anmerkung 700) war zwar auf „Joseph Joachims künstlerische Devise F. A. E. (Frei, aber einsam.)“ hingewiesen worden, nicht aber darauf, dass das Werk als Ganzes noch unveröffentlicht war und lediglich Brahms' Satz seit 1906 gedruckt vorlag.

⁷⁰⁴ *Neunter Jahresbericht der Brahms-Gesellschaft in Wien für das Jahr 1912. Vorgelegt in der Plenar-Versammlung am 7. Mai 1913*, Wien 1913, hier S. 3 f.

⁷⁰⁵ *F. A. E.-Sonate 1935/1953*, S. [2].

motivisch-thematischen Verbindungen. Die Publikation des kompletten Werkes rechtfertigte er damit, dass die „Dreimänner-Sonate zum Schönsten“ gehöre, „was wir in der deutschen Violinliteratur besitzen.“⁷⁰⁶

Wilhelm Altmann urteilte in seiner Rezension der Erstausgabe (AMz) ähnlich positiv. Nach einer Erläuterung des *F.A.E.*-Mottos als Joachims „Wahlspruch [...] ‚Frei, aber einsam‘“, kurzer Schilderung der Werkentstehung sowie Hinweisen auf den Standort des Tri-Autographs und auf die Einzelveröffentlichung von Brahms' „Scherzo in c“ befasste er sich mit der künstlerischen Bedeutung der *F.A.E.*-Sonate und ihrer einzelnen Sätze:

„Mag auch diese Sonate nur eine Gelegenheitsarbeit sein, so wird ihre jetzt endlich erfolgte Veröffentlichung vielen, besonders den Freunden der Hausmusik willkommen sein. Der 1. Satz rührt von Albert Dietrich her, der mit Schumanns Stil so vertraut gewesen ist, daß man diesen Satz als dessen Erzeugnis ausgeben könnte. Sehr geschickt sind die als Motto dienenden Noten *f*, *a*, *e* thematisch ausgenutzt, ebenso in dem von Schumann herrührenden ziemlich kurzen zweiten und in dem breit ausgeführten gleichfalls Schumannschen Schlußsatze, während Brahms sich nicht an dieses Motto gehalten hat. Ein entzückendes Albumblatt ist der 2. Satz; im Finale tritt uns der Schumann entgegen, der die sehr energischen und kraftvollen Ecksätze der Sonate für Klavier und Violine op. 121 geschrieben hat. Gegen den Schluß dieses Finales erinnert er sich daran, daß sein Freund Joachim doch Violinvirtuos ist[,] und gibt der sonst leicht gehaltenen Geigenstimme einige brillante Zutaten. Auch wer kein eingeschworener Schumann-Freund ist, wird an dessen beiden Sätzen sich besonders erfreuen.“⁷⁰⁷

Überraschend, doch für die Überlieferung des Notentextes bedauerlicherweise ohne Konsequenzen war der Beitrag Heinrich Düsterbehn, der einige Monate nach der Publikation der *F.A.E.*-Sonate und dem Erscheinen von Valentins flankierendem Aufsatz in der *NZfM* erschien. Düsterbehn gab zusätzliche Informationen zur Entstehung des Werkes, berichtete, dass er es einst privat mit Dietrich gespielt hatte (ließ aber seine öffentliche Aufführung der ersten drei Sätze 1909 in Oldenburg unerwähnt⁷⁰⁸), und äußerte mit Bezug auf private Mitteilungen Dietrichs Zweifel, ob die Sonate am 28. Oktober 1853 bei der Überreichung an Joachim tatsächlich gespielt worden sei. Bedeutsam ist vor allem, dass er die damals zunächst überreichte, vom Kopisten „tadelloso abgeschrieben[e]“ Klavierpartitur ([AB]), deren „Blätter [...] mit einem roten Band zusammengehalten“ würden, genauer beschrieb: Er gab – wie bereits der Vorbericht zur Oldenburger Teilaufführung im Jahr 1909 – den Wortlaut des mystifizierenden Titels⁷⁰⁹ wieder und teilte mit, dass Schumann den letzten Satz „in vielen Kleinigkeiten handschriftlich abgeändert“ habe. Abschließend bedauerte er, „von der Absicht der Herausgabe der Sonate nichts gewußt zu haben“, da sich „durch Verwendung der von Schumann durchgesehenen Erstabschrift eine ‚kritische Revision‘ [des Notentextes] erübrigt“⁷¹⁰ haben würde, wie sie auf der Titelseite der Erstausgabe⁷¹¹ ausdrücklich erwähnt wurde.

Zur editorischen Problematik der *F.A.E.*-Sonate

Die Entstehungsgeschichte der *F.A.E.*-Sonate (einschließlich der Chronologie ihrer Verschriftlichung), der Status sowie die Überlieferungssituation der Quellen und die hieraus resultierenden Probleme einer Edition des Werkes sind ursächlich aufeinander bezogen. Aus einer solchen Konstellation zieht die vorliegende Ausgabe Konsequenzen. Mit ihrem editorischen Ansatz soll sie auch deshalb bereits an dieser Stelle erörtert werden, weil sie sich methodisch von früheren Editionen unterscheidet.

Wie der vorangehend genannte Beitrag Heinrich Düsterbehn bereits andeutungsweise erkennen lässt, gibt das in Joachims Besitz verbliebene Tri-Autograph (Quelle A) zumindest in Schumanns *Finale* nicht immer den letztgültigen Status des Notentextes wieder. Dies wird durch einen Lesartenvergleich des Tri-Autographs mit der erhaltenen abschriftlichen Violinstimme (Quelle AB-St) hinsichtlich der Violinpartie nachhaltig bestätigt: Schumann nahm in der Stimmenabschrift im letzten Satz noch bestimmte Änderungen vor, die er parallel auch in die Partiturabschrift (Quelle [AB]) eingearbeitet haben dürfte, während eine Rückübertragung ins Tri-Autograph unterblieb. Ob er darüber hinaus an diesen oder anderen Stellen die Klavierpartie ebenfalls über den Status des Tri-Autographs hinaus kompositorisch modifizierte, lässt sich nicht ermitteln. Denn die Partiturabschrift, die sich 1936 bei Heinrich Düsterbehn befand,⁷¹² nach dessen Tod (1954) in den Besitz seines Sohnes Erich gelangte und dort 1956 noch nachweisbar war,⁷¹³ ging später verloren und ließ sich trotz intensiver Recherchen nicht mehr ausfindig machen.⁷¹⁴ So ist lediglich zu konstatieren und editorisch konkret zu berücksichtigen, dass Tri-Autograph und abschriftliche Violinstimme sich im kompositorischen Status des Notentextes verschiedentlich unterscheiden.

⁷⁰⁶ Valentin, *FAE-Sonate*, Zitat auf S. 1340. Dass Dietrich den Begriff „Dreimänner-Sonate“ geprägt habe, wie Valentin behauptete (ebenda, S. 1338), scheint ein Irrtum zu sein, denn in Dietrichs *Erinnerungen* fehlt eine vergleichbare Formulierung ganz, und bei Übersendung des Tri-Autographs an Joachim schrieb er von „unserer dreieinigen Sonate“ (*Joachim, Briefwechsel I*, S. 102; vgl. oben S. LXXII mit Anmerkung 637).

⁷⁰⁷ Altmann, *F.A.E.*

⁷⁰⁸ Siehe S. LXXVIII mit Anmerkungen 697–699.

⁷⁰⁹ Siehe S. LXXI mit Anmerkung 627; S. LXXVIII mit Anmerkung 698.

⁷¹⁰ Düsterbehn, S. 285 f.

⁷¹¹ *F.A.E.-Sonate 1935/1953*, S. [1].

⁷¹² Düsterbehn, S. 284 f.

⁷¹³ Siehe Linnemann, *Musikgeschichte Oldenburg*, S. 232, Anmerkung 2a. Erich Düsterbehn war ebenfalls Geiger und gehörte als Kammermusiker dem Oldenburger Staatsorchester an (siehe ebenda, S. 324).

⁷¹⁴ Zu Ute Bärts Recherchen, die auch den Kontakt mit Nachkommen Heinrich und Erich Düsterbehn einschlossen, siehe *F.A.E.-Sonate 2001*, S. 384 mit Anmerkung 7; S. 402 mit Anmerkung 7. Weitere Kontakte des Herausgebers der vorliegenden Edition mit Dr. Godela Düsterbehn (Greifswald) und Uwe Düsterbehn (Oldenburg), denen für ihre Gesprächsbereitschaft herzlich gedankt sei, sowie Recherchen im Notenarchiv des Oldenburgischen Staatstheaters blieben bedauerlicherweise ebenfalls erfolglos.

Darüber hinaus gibt es innerhalb des Tri-Autographs im Kopf- und Finalsatz jeweils signifikante Divergenzen zwischen Entsprechungstakten von Exposition und Reprise. Dies ist auf jeweils unterschiedliche Weise dadurch zu begründen, dass Dietrich und Schumann bestimmte Repräsententeile im Tri-Autograph zunächst aus Zeitgründen leer ließen und erst nach Anfertigung der Abschriften von Klavierpartitur und Violinstimme ([AB], AB-St) nachtrugen.⁷¹⁵ Während Dietrichs Reprisennachtrag vielfach flüchtiger ist als seine Niederschrift der entsprechenden Expositionstakte, bezog Schumann Änderungen, die er in der Violin- und Klavierpartie der Exposition nachträglich vorgenommen hatte, bei seinem nachträglichen Notat der Reprise bereits reinschriftlich ein. In der Stimmenabschrift (AB-St) hatte er diese Änderungen dagegen in Exposition und Reprise vorzunehmen, da der Kopist die Reprise beim Abschreiben noch anhand der entsprechenden Expositionstakte hatte notieren (und dabei teilweise transponieren) müssen.⁷¹⁶ Wie erwähnt, wurden darüber hinaus in Schumanns *Finale* gewisse späte Änderungen der Violinpartie nicht mehr ins Tri-Autograph (A, Quellenteil RS-A) zurückübertragen, sondern nachweislich nur noch in der Stimmenabschrift (AB-St) und vermutlich parallel dazu in der abschriftlichen Klavierpartitur ([AB]) vorgenommen.

So ist der Herausgeber mit dem Problem konfrontiert, dass das Tri-Autograph als Hauptquelle für die Edition der *F. A. E.-Sonate* für den Finalsatz im Quellenteil RS-A einen Notentextstatus wiedergibt, der für die Violinpartie durch die Stimmenabschrift (AB-St) teilweise zu einer autorisierten späteren Lesart aktualisiert wird.⁷¹⁷ Hinzu kommt die Ungewissheit, ob oder inwieweit die Klavierpartie in der verschollenen Partiturabschrift ([AB]) noch vom Komponisten modifiziert wurde.

Eine solche Quellen- und Lesartenkonstellation bedingt hinsichtlich des editorischen Vorgehens eine Vorentscheidung:

Einerseits könnte die Edition sich angesichts dieser Situation möglichst weitgehend auf die Wiedergabe des Textstatus beschränken, der im *Finale* durch Schumanns eigenhändiges Notat im Tri-Autograph und durch das entsprechende Kopistennotat der Violinstimme dokumentiert und abgesichert ist. Zur Begründung könnte darauf verwiesen werden, dass bestimmte Änderungen der Violinpartie, die allein in der Stimmenabschrift (AB-St) und nicht mehr im Tri-Autograph (Quellenteil RS-A) zu finden sind, möglicherweise Modifikationen der Klavierpartie nach sich zogen, die ebenfalls nicht mehr ins Tri-Autograph rückübertragen wurden, sondern nur noch in der verschollenen Partiturabschrift ([AB]) erfolgten, sodass offen bleibt, wie die letztgültige Lesart lautete.⁷¹⁸

Gegenüber jenem letztlich regressiven, weil hinter die authentischen Änderungen in der Stimmenabschrift zurückfallenden Ansatz bevorzugt der Herausgeber ein editorisch offensiveres Vorgehen, das zwar im Hinblick auf die Klavierpartie partiell hypothetisch bleiben muss, doch philologisch und analytisch möglichst weit abgesichert ist. Seine editionsmethodische Prämisse lautet, dass der vom Komponisten mit eigener Hand oder anderenfalls in seinem Auftrag in der Stimmenabschrift geän-

derte Status der Violinpartie als gültig angesehen werden kann, solange ihm die Lesart der Klavierpartie im Tri-Autograph nicht ausdrücklich widerspricht.⁷¹⁹

Bezeichnend, wenngleich weniger gewichtig sind die eingangs ebenfalls erwähnten editorischen Probleme, die sich für die Lesarten des Tri-Autographs daraus ergeben, dass Dietrich und Schumann in den Ecksätzen wesentliche Repräsententeile erst zu einem Zeitpunkt nachtrugen, als der Kopist seine Abschriften von Partitur und Violinstimme bereits abgeschlossen hatte. Mit Blick auf Dietrichs vielfach auffallend flüchtiges Reprisennotat lautet die editorische Prämisse bei eindeutig defizitären Reprisenlesarten, dass – ebenso wie nachweislich in der Stimmenabschrift – auch in der verschollenen Partiturabschrift, die insgesamt offenbar einen fortgeschritteneren Textstatus repräsentierte, die Lesart dem sorgsamer notierten Expositionstakt gefolgt sein muss, da die Reprise zum Zeitpunkt der Abschrift im Tri-Autograph teilweise noch nicht ausgeschrieben war.⁷²⁰ In eingeschränktem Maß gilt dies auch für Schumanns Finalsatz, bei dem jedoch die Textqualität des Reprisennachtrags im Tri-Autograph offensichtlich höher war. So kann und muss der Herausgeber der *F. A. E.-Sonate* in den Ecksätzen häufig Angleichungen zwischen Exposition und Reprise vornehmen – in weit stärkerem Maße als bei der Edition Brahms'scher Werke, in denen generell mit absichtlichen Variantenbildungen zwischen Ex-

⁷¹⁵ Siehe dazu S. LXIX mit Anmerkung 605 samt weiterführenden Angaben.

⁷¹⁶ Siehe Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung“, S. 233 (Quelle AB-St); Editionsbericht, *passim*.

⁷¹⁷ Zur Erörterung der Frage, ob für die Violinpartie angesichts dieser Konstellation nicht evtl. die abschriftliche Violinstimme als Hauptquelle dienen könne, siehe Kapitel „Quellengeschichte und -bewertung“, S. 235.

⁷¹⁸ Dieses editorische Prinzip verfolgte Bär hinsichtlich des Finalsatzes weithin in ihren Editionen von 2001 und 2007 (siehe *F. A. E.-Sonate* 2001, S. 409; *F. A. E.-Sonate* 2007, S. IV, 95 f.). Hinzu kommt, dass Bär einen Teil der Bleistifteintragen in der abschriftlichen Violinstimme (AB-St) eher Joachim zuschrieb, während Draheim in *F. A. E.-Sonate* 1999 Schumann als Schreiber identifizierte, was der Herausgeber der vorliegenden Edition in der Regel ebenfalls tat.

⁷¹⁹ Dies gilt beispielsweise für die in der Stimmenabschrift (AB-St) offenkundig von Schumann mit Bleistift vorgenommene Änderung der Violinpartie in T. 8^{4.2.2}–13^{4.2.1} und 88^{4.2.2}–93^{4.2.1} des 4. Satzes, deren gestische Einwurfe die Übernahme des Hauptthemas durch das Klavier begleiten. Dass Schumann im Kontext seiner Änderung der Violinpartie auch die Melodik des Hauptthemas geändert haben könnte, ist weniger wahrscheinlich als die Annahme, dass er durch die Änderungen die begleitenden Violingesten enger an das Hauptthema band. Ebenso ist die melodische Änderung der Violinpartie in T. 64^{4.2.2} des Finalsatzes analytisch problemlos nachvollziehbar, ohne dass hier zwangsläufig eine Modifikation der Klavierpartie anzunehmen wäre. Siehe Editionsbericht, 4. Satz, S. 319, Bemerkung zu T. 8^{4.2.2}–13, 88^{4.2.2}–93; S. 325, Bemerkung zu T. 64^{4.2.2}. Vgl. zudem Michael Struck: *Paenultima ratio. Offene Fragen zu Schumanns Dritter Violinsonate*, in: *Robert Schumann – das Spätwerk für Streicher*, hrsg. von Andreas Meyer, Mainz etc. 2012 (= *Stuttgarter Musikwissenschaftliche Schriften*, Bd. 2), S. 158–186, hier S. 170–176 (dort wurde Bärs Vermutung, die Bleistifteintragen stammten von Joachim, noch nicht so grundsätzlich angezweifelt wie in der vorliegenden Edition).

⁷²⁰ Siehe Kapitel „Quellenbestand und -beschreibung“, S. 229 f. (Quelle A, Quellenteil AD-A).

position und Reprise oder zwischen sonstigen Entsprechungstakten gerechnet werden kann und muss.

Danksagung

Die vorliegende Edition hätte ohne die freundliche Unterstützung anderer nicht entstehen können. Für die vielfältig erfahrene Hilfe möchten die Herausgeber herzlich danken.

Zahlreiche 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. Unser Dank gilt an erster Stelle den sechs Einrichtungen, die mit der gewährten Einsichtnahme in autographe, abschriftliche oder sonstige einzigartige musikalische Quellen die unerlässliche Basis für die editorische Arbeit legten: Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien; Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck; Biblioteka Jagiellońska, Krakau; Kammerhof Museum Gmunden, Brahms-Sammlung; Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv; Wienbibliothek im Rathaus. Wertvolle Hilfestellungen mit Rat und Tat leisteten dabei insbesondere Archivdirektor Prof. Dr. Dr. h. c. Otto Biba und Prof. Dr. Ingrid Fuchs (Gesellschaft der Musikfreunde in Wien), Prof. Dr. Wolfgang Sandberger und Stefan Weymar M. A. (Lübeck), Małgorzata Krzos M. A. (Krakau), Ingrid Spitzbart (Gmunden), Dr. Roland Schmidt-Hensel (Berlin) sowie Dr. Karl Ulz (Wienbibliothek im Rathaus).

Für verdienstvolle Unterstützung durch das Suchen, Aufspüren, Sichten oder Bereitstellen von Dokumenten, Werk- und Briefquellen danken wir herzlich: Silke Becker (Landesbibliothek Oldenburg), Kerstin Fröh (Stadtarchiv Düsseldorf), Veronika Greuel (Hochschule für Künste, Bremen), Prof. Dr. Kadja Grönke (Oldenburg), Dr. Wolfgang Henninger (Niedersächsisches Landesarchiv, Abteilung Oldenburg), Katja Kaiser (Universal Edition AG, Wien), Prof. Dr. Kathrin Kirsch (Kiel), Prof. Dr. Konrad Klek (Erlangen), Margit L. McCorkle (Vancouver), Dr. Balázs Mikusi (vormals Széchényi-Nationalbibliothek, Budapest), Prof. Dr. Michael Musgrave (New York), Dr. Johannes Prominczel (Gesellschaft der Musikfreunde in Wien), Dr. Annetta Rosenmüller (Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Edition der Briefe Robert und Clara Schumanns mit Freunden und Künstlerkollegen), Dr. Antje Ruhbaum (Berlin), Dr. Thomas Synofzik (Robert-Schumann-Haus Zwickau) sowie Dr. Jurjen Vis † (Amsterdam).

Freundliche Hilfe bei der Diskussion oder Klärung von Spezialfragen verdanken wir Dr. Leigh Bailey (Wien), Dr. Godela Düsterbehn (Greifswald), Uwe Düsterbehn (Oldenburg), Peter Ghirardini (Udine), Prof. Renate Hofmann und Prof. Kurt Hofmann (Lübeck), Dr. Armin Koch (Robert-Schumann-Forschungsstelle e. V., Düsseldorf), Monika Landmann (Berlin), Dr. Klaus Schöpsdau † (St. Ingbert), Dr. Ute Scholz, ehemals Bär

(Zwickau), Dr. Andreas Sopart (Breitkopf & Härtel KG, Wiesbaden), Dr. Eduard Strauss (Wiener Institut für Strauss-Forschung) und Timur Yüksel (Erasmushaus, Basel). Helmut Haag (St. Ingbert) stand als Geiger bei der Beurteilung spieltechnischer Aspekte mit förderlichem Rat zur Seite. Dr. Hella Melkert (Berlin) sei für Übersetzungen aus dem Niederländischen gedankt, Dr. Adam Gellen (Frankfurt am Main), Harald Sipos (Ingelheim) und Gábor Szarvas (Saarbrücken) für Auskünfte zu ungarischen Textquellen. Vasiliki Papadopoulou PhD, Mitarbeiterin an der Wiener Arbeitsstelle der Brahms-Gesamtausgabe, übernahm dankenswerterweise einige Quellenrecherchen und -autopsien.

Während der Drucklegung wurden wir bei der Korrekturlesung des Notenteils engagiert unterstützt von Rüdiger Bornhöft (Bremen). Die kritische Überprüfung der umfangreichen Worttexte übernahm zu weiten Teilen unser Kieler Kollege Dr. Johannes Behr, dessen höchst verdienstvolle Lektüre noch zu mancherlei Optimierung führte. Für die *F. A. E.-Sonate* brachte unsere Kollegin Dr. Katrin Eich hilfreiche Anregungen in die Diskussion ein. Allen drei Haupt-Korrekturlesern sei aufs Herzlichste für ihre akribische Arbeit gedankt, ebenso den mit spezifischen, teilweise zeitaufwendigen Aufgaben betrauten Helferinnen und Helfern Jana Kinast B. A., Juliane Ladizhenski, Yuval Dvoran M. A. und Erko Petersen M. A. (sämtlich Kiel) sowie Charlotte Wiesener B. A. (Berlin). Unser herzlicher Dank für eine vorbildliche Kooperation gilt darüber hinaus allen an der Herstellung des Bandes beteiligten Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des G. Henle Verlages, München, insbesondere Dr. Norbert Gertsch, Dr. Dominik Rahmer, Gabi Lamprecht und Maren Zwank, ferner dem Notengraphiker Michael Zimmermann und seinem Mitarbeiter Paul Hangstein (Freiburg).

Mit den von mir, Bernd Wiechert, verantworteten Violinsonaten lege ich die erste editorische Arbeit seit Beginn meiner Tätigkeit als fester Mitarbeiter der *JBG* vor. Bei der Vorbereitung des Bandes durfte ich davon profitieren, am Forschungszentrum Kiel in ein langjährig erfahrenes Team eingetreten zu sein, das sich bei Klärungsbedarf jederzeit offen und hilfsbereit zeigte. Für die kollegiale Aufnahme danke ich sehr herzlich Prof. Dr. Siegfried Oechsle (Projektleitung), Dr. Katrin Eich (Arbeitsstellenleitung), Dr. Johannes Behr und Dr. Jakob Hauschildt sowie in besonderer Weise meinem „Lehrmeister“ und Stellenvorgänger Dr. Michael Struck. Auch nach dem offiziellen Ausscheiden bleibt er als unschätzbare Wissensquelle ein untrüglich kritisches Korrektiv.

Beide Herausgeber behielten freilich bei ihrer individuellen Arbeit immer auch den Anteil des jeweils anderen im Blick, sodass sie trotz Pandemie und räumlicher Trennung mit dem vorliegenden Band ihr freundschaftlich-kollegiales Verhältnis noch vertiefen konnten.

Kiel, im Mai 2021

Bernd Wiechert
und Michael Struck