

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 7 HORNTRIO UND KLARINETTENTRIO

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

JOHANNES BRAHMS

HORNTRIO

ES-DUR OPUS 40

KLARINETTENTRIO

A-MOLL OPUS 114

HERAUSGEGEBEN VON

KATHARINA LOOSE-EINFALT

2016

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

Editionsleitung:
Forschungsstelle der Johannes Brahms Gesamtausgabe
am Musikwissenschaftlichen Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel:
Siegfried Oechsle (Projektleiter), Michael Struck, Katrin Eich, Johannes Behr, Jakob Hauschildt

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

Die Editionsarbeiten wurden gefördert durch
die Union der deutschen Akademien der Wissenschaften,
vertreten durch die Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz,
aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung, Berlin/Bonn,
und des Ministeriums für Soziales, Gesundheit, Wissenschaft und Gleichstellung des Landes Schleswig-Holstein.
Darüber hinaus finanziert das Österreichische Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung
eine halbe Mitarbeiterstelle, die an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien angesiedelt ist.
Die Peter Klöckner-Stiftung sowie die Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung ermöglichten
die Erstellung einer Datenbank zur Brahms-Rezeption in vier deutschen Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts.

INHALT

	<i>Seite</i>
Vorwort	VII
Abkürzungen und Sigel	VIII
Einleitung	
Horntrio Es-Dur op. 40	
Entstehungsgeschichte	XI
Konkrete kompositorische Erinnerung: Zur Vorgeschichte des Trioteils	
aus dem Scherzo des Horntrios	XII
Frühe Proben und Aufführungen	XIII
Ventilhorn oder Waldhorn? Zur Frage des Instrumentes	XVII
Frühe Rezeption	XX
Publikation	XXIII
 Klarinettentrio a-Moll op. 114	
Entstehungsgeschichte	XXV
Frühe Proben und Aufführungen	XXVII
Frühe Rezeption	XXX
Publikation	XXXIII
 Danksagung	XXXV
 Zur Gestaltung des Notentextes	XXXVI
 Horntrio Es-Dur op. 40	
Andante – Poco più animato	1
Scherzo. Allegro – Molto meno Allegro	14
Adagio mesto	26
Finale. Allegro con brio	32
 Klarinettentrio a-Moll op. 114	
Allegro	44
Adagio	55
Andantino grazioso	61
Allegro	69
 Anhang	
Albumblatt für Arnold Wehner	78
 Kritischer Bericht	79
 Verzeichnis der Abbildungen	152

VORWORT

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

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

Die neue Johannes Brahms Gesamtausgabe (*JBG*) orientiert sich am heutigen Stand musikwissenschaftlicher Editionstechnik. Sie legt alle musikalischen Werke von Johannes Brahms vor. Darin eingeschlossen sind alternative Werkfassungen, die der Komponist unveröffentlicht ließ, sowie die von ihm angefertigten Bearbeitungen. Ferner wird die *JBG* die Authentizität der erwähnten Aufführungsfassungen von Werken anderer Komponisten prüfen und sie in exemplarischen Fällen edieren.

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

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

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

Die Wiedergabe des Notentextes erfolgt in moderner Partituranordnung. Vierhändiger Klaviersatz wird in Partitur wiedergegeben, um das Studium zu erleichtern. Über einzelne weitere behutsame Modernisierungen geben die Ausführungen „Zur Gestaltung des Notentextes“ und der Kritische Bericht Rechenschaft. Gesangstexte und sonstige authentische Worttexte werden bei Wahrung des ursprünglichen Lautstandes in der seit August 2006 gültigen Rechtschreibung wiedergegeben. Diese Anpassung erscheint umso mehr gerechtfertigt, als zum einen manche Lesarten der Brahmszeit (*Thal*, *giebt*) schon bald nach dem Tode des Komponisten außer Gebrauch kamen, zum anderen die heutige Orthographie sich teilweise wieder mit den gängigen Lesarten damaliger Notendrucke deckt (*Kuss*, *Brennnesel*). 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

A	Österreich.	Briefwechsel VI	Band VI: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim</i> , hrsg. von Andreas Moser, Bd. 2, Berlin ² 1912.
AMz	<i>Allgemeine (Deutsche) Musik-Zeitung</i> .		
AmZ	<i>Allgemeine Musikalische Zeitung. Neue Folge</i> , Jg. 1–3, Leipzig 1863–1865; (<i>Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung</i> , Jg. 1 ff., Leipzig und Winterthur 1866 ff.	Briefwechsel VII	Band VII: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Hermann Levi, Friedrich Gernsheim sowie den Familien Hecht und Fellingner</i> , hrsg. von Leopold Schmidt, Berlin 1910.
A-Wgm	Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv, Bibliothek, Sammlungen.	Briefwechsel VIII	Band VIII: <i>Johannes Brahms. Briefe an Joseph Viktor Widmann, Ellen und Ferdinand Vetter, Adolf Schubring</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Berlin 1915.
A-Wst	Wienbibliothek im Rathaus (vormals: Wiener Stadt- und Landesbibliothek).	Briefwechsel IX/X	Band IX/X: <i>Johannes Brahms. Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 1/2, Berlin 1917.
Billroth-Brahms Briefwechsel	<i>Billroth und Brahms im Briefwechsel</i> , hrsg. von Otto Gottlieb-Billroth, Berlin und Wien 1935.	Briefwechsel XI/XII	Band XI/XII: <i>Johannes Brahms. Briefe an Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 3/4, Berlin 1919.
Brahms, Albumblatt (Hogwood)	[<i>Johannes</i>] <i>Brahms: Albumblatt für Klavier. Urtext</i> , hrsg. von Christopher Hogwood, Kassel etc. (Bärenreiter) 2012.	Briefwechsel XIV	Band XIV: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel, Bart[h]olf Senff, J. Rieter-Biedermann, C. F. Peters, E. W. Fritzsche und Robert Lienau</i> , hrsg. von Wilhelm Altmann, Berlin 1920.
Brahms Autographs	<i>Johannes Brahms Autographs. Facsimiles of Eight Manuscripts in the Library of Congress</i> . Introduction by James Webster. Notes about the Manuscripts by George S. Bozarth, New York und London 1983.	Briefwechsel (Neue Folge) XVII–XIX	<i>Johannes Brahms-Briefwechsel. Neue Folge</i> , hrsg. von Otto Biba und Kurt und Renate Hofmann, Bd. XVII–XIX, Tutzing 1991–1995.
Brahms Handbuch	<i>Brahms Handbuch</i> , hrsg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart etc. und Kassel etc. 2009.	Briefwechsel (Neue Folge) XVII	Band 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.
Brahms-Hanslick Briefwechsel	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.	Briefwechsel Familie	<i>Johannes Brahms in seiner Familie. Der Briefwechsel</i> , hrsg. von Kurt Stephenson, Hamburg 1973 (= <i>Veröffentlichungen aus der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek</i> , Bd. 9).
Brahms, Horntrio (Hogwood)	[<i>Johannes</i>] <i>Brahms: Trio für Violine, Horn (Viola oder Violoncello) und Klavier Opus 40. Urtext</i> , hrsg. von Christopher Hogwood, Kassel etc. (Bärenreiter) 2012.	Bruch-Spitta Briefwechsel	<i>Max Bruch und Philipp Spitta im Briefwechsel</i> , hrsg. von Dietrich Kämper, Kassel 2013 (= <i>Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte</i> , Bd. 175).
Brahms, Klarinettentrio (Hogwood)	[<i>Johannes</i>] <i>Brahms: Trio für Klarinette (Viola), Violoncello und Klavier Opus 114. Urtext</i> , hrsg. von Christopher Hogwood, Kassel etc. (Bärenreiter) 2012.	Bülów-Brahms Briefe	<i>Hans von Bülow. Die Briefe an Johannes Brahms</i> , hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Tutzing 1994.
Brahms-Mandyczewski Briefwechsel	<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.	CZ-Pnm	Praha, Národní muzeum – Muzeum české hudby, hudební archiv (Prag, Nationalmuseum).
BraWV	Margit L. McCorkle: <i>Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis</i> , München 1984.	D	Deutschland.
Briefwechsel I–XVI	Johannes Brahms, <i>Briefwechsel</i> , 16 Bde., Berlin (1906) 1907–1922 (Reprint Tutzing 1974).	D-B	Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv.
Briefwechsel II	Band II: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet[h] von Herzogenberg</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 2, Berlin ⁴ 1921.	D-BNba	Bonn, Wissenschaftliches Beethoven-Archiv.
		D-DÜhh	Düsseldorf, Heinrich-Heine-Institut.
Briefwechsel V	Band V: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim</i> , hrsg. von Andreas Moser, Bd. 1, Berlin ³ 1921.	D-F	Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg (vormals: Stadt- und Universitätsbibliothek), Musik- und Theaterabteilung.

- Dietrich** Albert Dietrich: *Erinnerungen an Johannes Brahms*, Leipzig 1898.
- D-Kljb** Kiel, Johannes Brahms Gesamtausgabe, Forschungsstelle am Musikwissenschaftlichen Institut der Christian-Albrechts-Universität.
- D-Klmi** Kiel, Musikwissenschaftliches Institut der Christian-Albrechts-Universität.
- D-LÜbi** Lübeck, Brahms-Institut an der Musikhochschule.
- D-Mst** München, Stadtbibliothek.
- Doyle 2011** Doyle New York: *Rare Books & Photographs. Old Master, Modern & Contemporary Prints* [Auktion 20. April 2011], New York 2011.
- D-Zsch** Zwickau, Robert-Schumann-Haus, Bibliothek.
- Fuchs, Fellingner** Ingrid Fuchs: *Brahmsiana in der Sammlung Fellingner. Unbekannte Dokumente von der Hand Maria Fellingners und Bertha von Gasteigers zu den letzten zehn Lebensjahren von Johannes Brahms*, in: *Spätphase(n)? Johannes Brahms' Werke der 1880er und 1890er Jahre. Internationales musikwissenschaftliches Symposium Meiningen 2008. Eine Veröffentlichung des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck und der Meininger Museen*, hrsg. von Maren Goltz, Wolfgang Sandberger und Christiane Wiesenfeldt, München 2010, S. 204–232.
- Goltz/Müller, Mühlfeld** Maren Goltz, Herta Müller: *Der Brahms-Klarinettist Richard Mühlfeld. Einleitung, Übertragung und Kommentar der Dokumentation von Christian Mühlfeld*, Balve 2007.
- Hanslick, Moderne Oper VII** Eduard Hanslick: *Fünf Jahre Musik [1891–1895]. (Der „Modernen Oper“ VII. Teil.). Kritiken von Eduard Hanslick*, Berlin ³1896.
- Heuberger** Richard Heuberger: *Erinnerungen an Johannes Brahms. Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897*, hrsg. von Kurt Hofmann, Tutzing ²1976.
- Hirschfeld/Perger, Musikfreunde** Robert Hirschfeld, Richard von Perger: *Geschichte der K. K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, hrsg. von der K. K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Wien 1912.
- 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, Zeittafel** Renate und Kurt Hofmann: *Johannes Brahms. Zeittafel zu Leben und Werk*, Tutzing 1983 (= *Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation*, Bd. 8).
- 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, Klavierquintett** *Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II, Band 4: Klavierquintett f-Moll opus 34*, hrsg. von Carmen Debrynn und Michael Struck, München 1999.
- JBG, Klavier-sonaten** *Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III, Band 4: Klavier-sonaten*, hrsg. von Katrin Eich, München 2014.
- JBG, Streichquartette** *Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II, Band 3: Streichquartette*, hrsg. von Salome Reiser, München 2004.
- JBG, Symphonie Nr. 2** *Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 2: Symphonie Nr. 2 D-Dur opus 73*, hrsg. von Robert Pascall und Michael Struck, München 2001.
- JBG, Violoncello- und Klarinetten-sonaten** *Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II, Band 9: Sonaten für Klavier und Violoncello, Sonaten für Klarinette (oder Viola) und Klavier*, hrsg. von Egon Voss und Johannes Behr, München 2010.
- Joachim, Briefwechsel III** *Briefe von und an Joseph Joachim*, hrsg. von Johannes Joachim und Andreas Moser, Bd. III, Berlin 1913.
- Jost, Horntrio** Peter Jost: *Klang, Harmonik und Form in Brahms' Horntrio op. 40*, in: *Internationaler Brahms-Kongreß Gmunden 1997. Kongreßbericht*, hrsg. von Ingrid Fuchs, Tutzing 2001, S. 59–71.
- Kalbeck I/1** Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. I, 1. Halbband, Berlin ⁴1921 (Reprint Tutzing 1976).
- Kalbeck II/1–2** Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. II, 1. und 2. Halbband, Berlin ³1921 (Reprint Tutzing 1976).
- Kalbeck IV/1–2** Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, Bd. IV, 1. und 2. Halbband, Berlin ²1915 (Reprint Tutzing 1976).
- Klarinetten- und Violoncello-Faksimile** *Johannes Brahms. Trio für Pianoforte, Klarinette und Violoncell. Opus 114. Faksimile des Autographs und Werkbericht von Alfons Ott*, Tutzing und München 1958.
- Konrad, Klarinetten- und Violoncello** Ulrich Konrad: *Ökonomie und dennoch: Reichtum. Zur Formbildung im ersten Satz des Trios für Klavier, Klarinette und Violoncello in a-Moll, op. 114 von Johannes Brahms*, in: *Collegium Musicologicum. Festschrift Emil Platen zum sechzigsten Geburtstag*, hrsg. von Martella Gutiérrez-Denhoff, Bonn ²1986, S. 153–174.
- Krämer, Bläser-Kammermusik** Ulrich Krämer: *Kammermusik mit Bläsern*, in: *Brahms Handbuch*, hrsg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart etc. und Kassel etc. 2009, S. 457–473.

<i>Litzmann III</i>	Berthold Litzmann: <i>Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen</i> , Bd. 3, Leipzig ⁴ 1920.	<i>Schramm</i>	Willy Schramm: <i>Johannes Brahms in Detmold</i> , Leipzig 1933, neu hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Richard Müller-Dombois, Hagen 1983 (= <i>Beiträge zur westfälischen Musikgeschichte</i> , H. 18).
<i>Loose, Albumblatt</i>	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.	<i>Schumann-Brahms Briefe I/II</i>	<i>Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896</i> , hrsg. von Berthold Litzmann, 2 Bde., Leipzig 1927 (Reprint Hildesheim 1989).
<i>Mauser, Albumblatt</i>	Siegfried Mauser: <i>Albumblatt für Klavier a-Moll, ohne Werkverzeichnis-Nr.</i> , in: <i>Johannes Brahms. Interpretationen seiner Werke</i> , hrsg. von Claus Bockmaier und Siegfried Mauser, Bd. 2, Laaber 2013, S. 1040–1042.	<i>Schumann-Briefedition II/5</i>	<i>Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Franz Brendel, Hermann Levi, Franz Liszt, Richard Pohl und Richard Wagner</i> , hrsg. von Thomas Synofzik, Axel Schröter und Klaus Döge (†) (= <i>Schumann Briefedition</i> , Serie II, Band 5), Köln 2014.
<i>May 1911 II</i>	Florence May: <i>Johannes Brahms</i> , aus dem Englischen übersetzt von Ludmille Kirschbaum, Teil 2, Leipzig ¹ 1911.	<i>Signale</i>	<i>Signale für die musikalische Welt</i> .
<i>May 1983 I/II</i>	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.	<i>Simrock-Brahms Briefe</i>	<i>Johannes Brahms und Fritz Simrock – Weg einer Freundschaft. Briefe des Verlegers an den Komponisten</i> , hrsg. von Kurt Stephenson, Hamburg 1961.
<i>MT</i>	<i>The Musical Times</i> .	<i>US</i>	Vereinigte Staaten von Amerika.
<i>NZfM</i>	(Neue) Zeitschrift für Musik.	<i>US-Wc</i>	Washington (D. C.), The Library of Congress.
<i>Orel</i>	Alfred Orel: <i>Ein eigenhändiges Werkverzeichnis von Johannes Brahms. Ein wichtiger Beitrag zur Brahmsforschung</i> , in: <i>Die Musik</i> , Jg. XXIX, 2. Halbjahresband, Nr. 8 (Mai 1937), S. 529–541.	<i>Werner, Jugenderinnerungen</i>	Anton von Werner: <i>Jugenderinnerungen (1843–1870)</i> , hrsg. von Dominik Bartmann, komm. von Karin Schrader, Berlin 1994 (= <i>Quellen zur deutschen Kunstgeschichte vom Klassizismus bis zur Gegenwart</i> , Bd. 3; Jahresgabe 1993 des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft).
		<i>Zimmermann, Brahms in der Schweiz</i>	Werner G. Zimmermann: <i>Brahms in der Schweiz. Eine Dokumentation</i> , Zürich 1983.

EINLEITUNG

Horntrio Es-Dur opus 40

Entstehungsgeschichte

Die außergewöhnliche Besetzung des *Horntrios Es-Dur op. 40* von Johannes Brahms und, damit einhergehend, dessen originelle formale Anlage lassen dem Werk nach wie vor einen Sonderstatus in Brahms' kammermusikalischem Œuvre wie seinerzeit schon im zeitgenössischen Kammermusikrepertoire zukommen. Zur Entstehungsgeschichte des Stückes sind nur vergleichsweise wenige Dokumente überliefert, was der Brahms-Biographik reichlich Raum für Spekulationen ließ. Denn anders als bei Brahms' *Klarinetten trio a-Moll op. 114* ist kein äußerer Anlass zur Wahl des Blasinstruments belegt; keinerlei Äußerungen des Komponisten selbst liefern Hinweise.

Immerhin lässt sich der Entstehungszeitraum des *Horntrios* eingrenzen: Seinem eigenhändigen Werkverzeichnis zufolge komponierte Brahms das Werk im „Mai 1865“ und damit während seines ersten Sommeraufenthaltes in Lichtenthal bei Baden-Baden.¹ Nachdem Clara Schumann dort im Herbst 1862 „in der Lichtentaler Allee ein kleines Häuschen“² erworben hatte, mietete Brahms sich 1864 im Hause Anton Rubinstains und in den Sommern 1865–1872 immer wieder in den beiden Dachgeschosszimmern des Hauses Lichtenthal Nr. 136 (später Nr. 145)³ ein.⁴ Schwärmerisch schilderte er in Briefen an Freunde und Familie die „dunkel bewaldeten Berge“ und „die schlängelnden Wege hinauf und hinab“⁵, die er bei seinen täglichen Wanderungen mit Begeisterung erkundete.⁶

Den stets im Hinblick auf die Entstehung des *Horntrios* angeführten romantischen Topos der Natur als Inspirationsquelle rief Brahms seinerzeit selbst hervor. So wurde er bei einem seiner Lichtenthaler Ausflüge von dem mit ihm seit 1853 befreundeten Oldenburger Hofkapellmeister Albert Dietrich begleitet, und als die beiden gemeinsam, so schilderte Dietrich es später in seinen *Erinnerungen an Johannes Brahms*, „in der Nähe von Baden-Baden auf den waldigen Höhen zwischen den Tannen herumwandelte[n]“, zeigte Brahms dem Freund „die Stelle, wo ihm zuerst das Thema des ersten Satzes dieser Composition gekommen sei.“⁷ Diese in der Brahmsliteratur bis heute reproduzierte Schilderung ist immerhin einer der raren entstehungsgeschichtlichen Anhaltspunkte.

Den zweiten großen Rezeptionstopos, denjenigen der wehmütigen „Erinnerung“, brachte posthum Max Kalbeck auf. In seiner großen Brahms-Biographie erklärte er das *Horntrio* nachhaltig zum „schwermutvollen Waldliede der Romantik, das in mächtig ergreifenden und doch so gelinden Tönen von den Gefühlen des Sohnes redet, der um seine Mutter trauert“.⁸ Bekanntlich war Brahms' Mutter Christiane Anfang Februar 1865 verstorben, und Kalbeck vermutete in der „ungewöhnliche[n] Verbindung“ der Instrumente eine Reminiszenz an Kindheitserlebnisse „des Knaben Johannes“, dessen

Hauptinstrument neben Klavier und Violoncello eben das Waldhorn gewesen sei. Auf dem Waldhorn habe er der Mutter oftmals „ihre in dem Werke [*op. 40*] angeschlagenen oder angedeuteten Lieblingsmelodien vorgeblasen“, und so hänge die Wahl der Instrumente weniger mit „dem Streben nach dem äußeren Reize einer neuen Klangkombination“ zusammen als vielmehr mit „persönlichen Erlebnissen“. „Die eigentliche Totenklage“, so Kalbeck, „tönt uns aus dem Adagio entgegen, das besonders mit ‚*mesto*‘ bezeichnet ist. Auf diese einzige Andeutung beschränkt sich, was der Komponist der Welt von seinem Gemütszustande persönlich verraten wollte.“⁹ Weder lässt sich diese Hypothese belegen noch ist sie zu entkräften – in der Brahms-Biographik ist sie inzwischen freilich fest verankert.¹⁰

¹ Siehe Brahms' eigenhändiges Werkverzeichnis (bis zu den *Zwei Rhapsodien op. 79*): „40. Trio f. d. Pf. Viol. / u. Horn. Esdur. Mai 1865. (1866. ersch.) / Baden-Baden“ (*A-Wst*, Sign. H.I.N. 32866, Bl. 4r); gedruckt in *Orel*, S. 536. Vgl. Quellengeschichte und -bewertung, S. 85 mit Anmerkung 23.

² Clara Schumanns Schreiben an Brahms vom 3. November 1862 (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 410[–412]).

³ *Hofmann, Zeittafel*, S. 68.

⁴ Bereits im August 1863 hatte Brahms Clara Schumann einen kurzen Besuch in Lichtenthal abgestattet (ebenda, S. 62; Renate und Kurt Hofmann: *Johannes Brahms in Baden-Baden*, Baden-Baden und Karben 1996, S. 30 f.).

⁵ Brahms' Schreiben an Bertha Faber von Mai 1865, ungedruckt (Abschrift Kalbecks in *D-LÜbi*, Konvolut Kalbeck-Briefabschriften). Vgl. etwa auch Brahms' Schreiben an seinen Vater Johann Jakob Brahms vom 28. Mai 1865: „Du würdest Dich doch wundern, wie die Welt mancher Orten schön ist!“ (*Briefwechsel Familie*, S. 111), an Adolf Schubring vom 25. Juni 1865: „Solltest Du nun einmal etwas südlich geraten, so laß Dich's herziehen, nicht nur machst Du mir die größte Freude, sondern Du wirst sie auch selbst haben, an der Natur und an den Menschen.“ (*Briefwechsel VIII*, S. 205[–208]) oder an Hermann Levi: „Ich kam, sah und nahm gleich das erste beste Logis. Und wirklich es ist so sehr das beste, daß Du Deine Freude haben wirst. Auf einer Anhöhe liegt's, und ich übersehe alle Berge und Wege von Lichtenthal und Baden.“ (*Briefwechsel VII*, S. 23 [f.]).

⁶ Siehe beispielsweise auch Clara Schumanns Schreiben an Brahms vom 31. Mai 1865: „Ich denke mir Dich ganze Tage in den Wäldern herumlaufen und unter den Tannen liegend“ (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. [510–]512).

⁷ *Dietrich*, S. 45. Vgl. dazu *May 1911 II*, S. 40: „Das Trio war ein Lieblingwerk des Komponisten, und es ist interessant, aus seinem eigenen Munde zu erfahren, daß ihm die Begeisterung dazu auf einem seiner Spaziergänge in der Nähe von Lichtenthal kam. Als er ein oder zwei Jahre nach dem gegenwärtig besprochenen Datum [„gegenwärtig besprochenen Datum“ = 1865] mit seinem Freunde Dietrich einen seiner geliebten bewaldeten Hügel bestieg, zeigte er dem Begleiter genau die Stelle, wo ihm das erste Thema des ersten Satzes eingefallen war, und sagte: ‚Eines Morgens ging ich spazieren und wie ich an diese Stelle kam, brach die Sonne hervor und sofort fiel mir das Thema ein.‘“ Dazu die Anmerkung: „Der Verfasserin persönlich mitgeteilt von Herrn Hofkapellmeister Dietrich.“

⁸ *Kalbeck III/1*, S. 185 f.

⁹ Ebenda, S. 186.

¹⁰ Für Kalbeck manifestierte sich die Reminiszenz an die Mutter u. a. in der motivischen Anlehnung an das Volkslied „Dort in den Weiden steht

*Konkrete kompositorische Erinnerung:
Zur Vorgeschichte des Trioteils aus dem Scherzo
des Horntrios*

Neuere Erkenntnisse haben den Topos der Erinnerung indessen weniger biographisch oder ästhetisch als vielmehr werkgenetisch dokumentieren können: Im Jahr 2011 wurde ein Albumblatt bekannt, das Brahms, vermutlich im Juni 1853, für den Göttinger Universitätsmusikdirektor Arnold Wehner angefertigt hatte.¹¹ Es zeigt einen Klaviersatz in a-Moll, der sich als eine bis dahin unveröffentlichte frühe Variante des Trioteils aus dem Scherzo des Horntrios op. 40 erwies.¹² Brahms' undatiertes Notat befindet sich neben zahlreichen weiteren Beiträgen namhafter Künstlerfreunde und -kollegen Wehners in dessen „Album Amicorum“. Eine zeitliche Einordnung lässt sich nicht nur aus der Handschrift des jüngeren Brahms, sondern auch anhand der Datierung der umgebenden Einträge ableiten.¹³ Dabei legt der Umstand, dass Brahms' Niederschrift direkt auf den ebenfalls undatierten Eintrag des Geigers Eduard Reményi folgt, eine zeitliche Nähe beider Notate nahe.¹⁴ Vermutlich trugen die beiden jungen Musiker sich im Zuge ihrer im April 1853 in Hamburg begonnenen gemeinsamen Konzertreise, die sie im Juni 1853 nach Göttingen führen sollte, in Wehners Album ein.¹⁵

Zumindest das Scherzo-Trio des Horntrios hat somit nachweislich einen weit zurückliegenden Vorläufer, auf den der Komponist sich ein Dutzend Jahre später zurückbesann.¹⁶ Bekanntermaßen ist dies in Brahms' Schaffen kein Einzelfall: Mehrfach probierte der Komponist musikalische Einfälle in unterschiedlichen Gat-

tungen und Besetzungen aus. So war das Klavierkonzert Nr. 1 d-Moll op. 15 aus einer Sonate für zwei Klaviere erwachsen, die – mindestens für den Kopfsatz – zwischenzeitlich sogar zum symphonischen Versuch umgearbeitet wurde; sein Opus 34 dagegen war zuerst als (heute verschollenes) Streichquintett konzipiert, wurde dann zur Sonate für zwei Klaviere f-Moll op. 34bis modifiziert und erschien letztlich in dritter Fassung noch vor der Sonate als Klavierquintett.¹⁷ Auch in anderen Zusammenhängen zog Brahms frühere, zu seinen Lebzeiten unveröffentlicht gebliebene oder heute verschollene kompositorische Versuche als Basis späterer Kompositionen heran¹⁸ – das Notat für Arnold Wehner liefert also eines von etlichen charakteristischen Beispielen.

Die zunächst naheliegende Vermutung, bei diesem Albumblatt handele es sich um die Niederschrift eines originären kleinen Klavierstückes,¹⁹ ist indessen zu hinterfragen. Nachdem sich die Proportionen von Albumblatt und späterem Scherzo-Trio op. 40 in den Anfangs- und Mittelteilen (A und B) auffallend entsprechen,²⁰ unterscheiden diese sich in den abschließenden Teilen (A') deutlich, wobei das Albumblatt im Vergleich mit dem Scherzo-Trio op. 40 recht abrupt schließt.²¹ Dies legt die Erwägung nahe, das Albumblatt zeige kein abgeschlossenes kleines Stück, sondern lediglich die gekürzte Fassung eines größeren Werkes. Ebenso lässt die Quellenlage offen, ob es sich überhaupt um ein ursprüngliches Klavierstück handelt. In Anbetracht der Brahms'schen Schaffensweise, insbesondere seiner vielgestaltigen Arbeit mit musikalischen Ideen und Strukturen, erscheint es gut möglich, dass der Klaviersatz lediglich ein experimentelles Zwischenstadium repräsentiert, womöglich ei-

ein Haus“ (ebenda, S. 186 f.). Jüngere Studien versuchten dagegen, die einkomponierte Erinnerung an Brahms' Jugendliebe Agathe von Siebold nachzuweisen. So betonte Christopher Hogwood die bereits von John Walter Hill (*Thematic Transformation, Folksong and Nostalgia in Brahms's Horn Trio op. 40*, in: *MT*, Bd. 153, Nr. 1914 [Frühjahr 2011], S. 20–24) herausgearbeitete Ähnlichkeit des motivischen Materials des Horntrios mit dem Volkslied „Es soll sich ja keiner mit der Liebe abgeben“ und berief sich dabei auf das zeitnah entstandene Streichsextett Nr. 2 G-Dur op. 36, das mit der Tonfolge a-g-a-h-e spielt (*Brahms, Horntrio [Hogwood]*, S. VIII f.).

¹¹ Das Album wurde im Frühjahr 2011 zunächst im Online-Katalog des New Yorker Auktionshauses Doyle, dann auch im Druckkatalog angeboten (*Doyle 2011*, Nr. 228, S. 76: *Album Amicorum of Arnold Wehner*) und befindet sich seit April 2011 in Privatbesitz von Judith Scheide, Princeton. Siehe auch Loose, *Albumblatt*.

¹² Siehe Frontispiz oben und Anhang, S. 78.

¹³ Eine strikte chronologische Ordnung der einzelnen Einträge gibt es jedoch nicht.

¹⁴ Zur Datierung des Albumblattes siehe auch Loose, *Albumblatt*, S. 172 f., 179.

¹⁵ Hofmann, *Zeittafel*, S. 14. Soweit bekannt, blieb dies der einzige gemeinsame Besuch von Brahms und Reményi in Göttingen.

¹⁶ Die Korrespondenz von Clara Schumann und Hermann Levi könnte die Vermutung nahelegen, beim Horntrio habe es sich womöglich um die Umarbeitung eines früheren Werkes gehandelt, die bereits am 20. September 1865 bei einer privaten Lichtenthaler Probe im Hause Clara Schumanns mit Cello statt Horn erklingen sei. Siehe dazu Clara Schumanns Schreiben an Hermann Levi vom 15. September 1865:

„Brahms wollte mir 'mal sein altes Trio in der neuen Umarbeitung vorspielen, könnte nicht vielleicht Herr Lindner am Mittwoch Vormittag zu mir kommen?“ Levis Antwort vom 17. September 1865 lautete: „Das Brahms'sche Trio können wir Mittwoch Vormittag mit Strauß und Lindner probieren“ (*Schumann-Briefedition II/5*, S. 462 und 463 f.). Doch fehlen substantiellere Belege für eine solche Hypothese. Eher könnte hier bereits ein erster Umarbeitungsversuch des Klaviertrios H-Dur op. 8 gemeint sein. Auch die Erinnerung des (erst Jahrzehnte später befragten) Detmolder Hornisten August Cordes, Brahms habe das Horntrio bereits in Detmold komponiert, lässt sich nicht bestätigen (*Kalbeck II/1*, S. 189–191 mit Anmerkung 2; Cordes' Annahme wurde bereits von Kalbeck entkräftet). Vgl. S. XV mit Anmerkungen 45 f.

¹⁷ Zu Op. 15 siehe BraWV, S. 49; zu Op. 34/34bis siehe JBG, *Klavierquintett*, S. [XI]–XIV.

¹⁸ So basiert der Mittelsatz des Streichquintetts Nr. 1 F-Dur op. 88 auf der Sarabande WoO 5 Nr. 1 und der Gavotte WoO 3 Nr. 2; siehe BraWV, S. 363 mit S. 510 f. und 507 f.

¹⁹ So bei George Bozarth: *Brahms's Waltz in A Minor*, in: *American Brahms Society Newsletter*, Bd. 29, Nr. 1 (Frühjahr 2011), S. 9; *Brahms, Albumblatt (Hogwood)*; Mauser, *Albumblatt*. Bozarths Rubrizierung als Walzer kann im Übrigen kaum überzeugen.

²⁰ 13 + 13 Takte (Albumblatt) stehen 12 + 12 Takten (Trioteil op. 40) im A-Teil gegenüber (dabei überlappen sich im Albumblatt der erste Durchgang des A-Teils [T. 0³–13 (1.)] und dessen Wiederholung [T. 13 (1.)–13 (2.)] per Taktverschränkung), im B-Teil sind es 18 Takte gegenüber 16 Takten.

²¹ Ausführlicher in Loose, *Albumblatt*, S. 176–178.

gens für das Wehner-Album arrangiert war und ursprünglich aus einem ganz anderen Gattungsbereich stammt. Die auffallende Analogie der Klavierparts in den eröffnenden A-Teilen von Albumblatt und *Scherzo-Trio op. 40* könnte auf einen Auszug aus einem heute verschollenen kammermusikalischen Werk hindeuten.

So sind vier Möglichkeiten denkbar: 1. Der Eintrag in Wehners Album könnte ein präexistentes Klavierstück zeigen, das Brahms, eventuell in leicht gekürzter Fassung, im Juni 1853 für Wehner niederschrieb. 2. Auszuschließen ist freilich auch nicht, dass es sich um ein spontan eigens für das Album komponiertes kleines Klavierstück handelt, also um eine „Gelegenheitskomposition“, wie Siegfried Mauser annimmt.²² 3. Es könnte mit dem Albumblatt ein Auszug, möglicherweise das Trio eines Scherzo-Satzes, aus einer der verschollenen Klaviersonaten vorliegen – man denke etwa an das satztechnisch auffallend ähnlich gearbeitete *Scherzo-Trio der Klaviersonate Nr. 1 C-Dur op. 1*.²³ 4. Vorstellbar wäre schließlich auch, dass Brahms für den Albumeintrag ein größer besetztes Werk als Klaviersatz arrangierte. Auf der Konzertreise des Frühjahrs 1853 mit Reményi hatte Brahms, soweit bekannt, seine heute verschollene *Violinsonate a-Moll* Anh. IIa Nr. 8 im Gepäck.²⁴ Ein an Brahms gerichtetes Schreiben Joseph Joachims von Anfang Juni 1853 lässt sogar vermuten, dass beide die *Violinsonate* gemeinsam im Beisein Reményis im Hause Wehners spielten.²⁵ Pläne zur Veröffentlichung der *Violinsonate* wurden immer wieder aufgeschoben, und letztlich vernichtete der höchst selbstkritische Brahms ihr(e) Manuskript(e) wohl ebenso wie etliche andere frühe Werke. Aufgrund des Kontextes, in dem das Albumblatt mutmaßlich entstanden ist, erscheint die Idee, das Notat könne den Trio-Teil aus dem Scherzo-Satz der verschollenen *Violinsonate* im Klaviersatz wiedergeben, besonders reizvoll und plausibel. Der direkte Bezug zu Wehner und Reményi wäre allemal gegeben und auch tonartlich ist ein Trioteil in a-Moll innerhalb einer Violinsonate derselben Tonart gut möglich; der Scherzoteil könnte in C-Dur, F-Dur oder auch A-Dur gestanden haben.²⁶

Frühe Proben und Aufführungen

Die erste nachweisliche Durchspielprobe des *Horntrios* fand am 27. September 1865 noch während Brahms' Sommeraufenthaltes in Lichtenthal statt, wahrscheinlich im Hause Clara Schumanns; die Mitspieler sind nicht zu ermitteln. Zu schließen ist diese Probe aus Clara Schumanns Mitteilung vom 26. September 1865 an den befreundeten Geiger Joseph Joachim: „Johannes hat ein reizendes Trio für Clavier, Viol und – Horn gemacht. Wir wollen's morgen probiren.“²⁷ Fünf Tage später, am 1. Oktober, fügte sie hinzu: „Johannes['] Trio klingt reizend [...]“²⁸ Auch Brahms selbst berichtete – vermutlich am 28. September – dem Musikkritiker Adolf Schubring: „[...] ein Trio für Pianoforte, Violine und Waldhorn haben wir grade gestern probiert.“²⁹

In der Folgezeit bemühte Brahms sich intensiv um öffentliche Aufführungen seines *Horntrios*. Im späten Herbst und Winter des Jahres 1865 unternahm er eine

länger geplante „erste Konzerttournee“³⁰, die ihm nicht nur als Pianist und Dirigent einen Namen machen, sondern auch seine Werke dem Konzertpublikum nahebringen sollte.³¹ Neben fremden standen daher verschiedene eigene Kompositionen wie das *Horntrio* auf dem Programm. Zuvor jedoch bot Brahms das neue Werk noch von Lichtenthal aus in Wiener Musikkreisen zur Aufführung an. Wohl wissend um die in den 1860er Jahren herrschende offene Konkurrenz zwischen dem längst etablierten Hellmesberger-Quartett und dem vom Violinvirtuosen Ferdinand Laub ins Leben gerufenen Laub-Quartett³², ersuchte der um Diplomatie bemühte Brahms seinen Wiener Mittelsmann Josef Gänsbacher am 8. Oktober 1865:

²² Mauser, *Albumblatt*, S. 1041.

²³ Vgl. JBG, *Klaviersonaten*, S. XII mit Anmerkung 15.

²⁴ Siehe *Kalbeck II/1*, S. 69: „[...] auch eine Violinsonate war dabei. Er [Brahms] hatte sie eigens für seinen Begleiter komponiert und sie nebst einigen Beethovenschen Sonaten mit ihm eingeübt“; *Hofmann, Zeittafel*, S. 12; *May 1983 I*, S. 90. Entstehungszeit und -anlass der verschollenen *Violinsonate a-Moll* sind bisher nicht nachweisbar. Fraglich erscheint auch Kalbecks Vermutung, die *Violinsonate* sei „eigens für“ Reményi komponiert worden.

²⁵ Siehe *Briefwechsel V*, S. 1: „Wie wär' es nun, wenn wir von zehn b i s zwölf b e i W e h n e r mit Geige, Noten und (last but not least) Freund Reményi zusammenträfen, um die Komposition [die *Violinsonate a-Moll*] lebendig werden zu lassen, das heißt, sie zu spielen“; Vgl. auch *Kalbeck II/1*, S. 73 mit Anmerkung 1.

²⁶ Für das Anregen und die Diskussion dieser vier Thesen danke ich Dr. Michael Struck (Kieler Forschungsstelle der Johannes Brahms Gesamtausgabe) herzlich.

²⁷ Ungedruckt (*D-Zsch*, Sign. 6488-A2).

²⁸ Ungedruckt (ebenda, Sign. 6490-A2); vgl. S. XX mit Anmerkung 86.

²⁹ *Briefwechsel VIII*, S. (208–)209; hier evtl. irrtümlich datiert auf den 30. September 1865 (Briefautograph undatiert, aber mit Vermerk von fremder [Schubrings?] Hand: „erh.[alten] 1.10.65“ [A-Wst, Sign.: H.I.N. 32.205]). Brahms muss den Brief geschrieben haben, bevor er die am 29. September verfasste Absage von Breitkopf & Härtel im Hinblick auf die Übernahme des 2. *Streichsextetts op. 36* erhalten hatte. Siehe dazu Alfred von Ehrmann: *Johannes Brahms. Weg, Werk und Welt*, Leipzig 1933 (Reprint Schaan/Liechtenstein 1981), S. 186–190; *Briefwechsel XIV*, S. 120 f. (Resümee nach Oskar von Hase: *Breitkopf & Härtel. Gedenkschrift und Arbeitsbericht*, Bd. 2: 1828 bis 1918, Leipzig 1919, S. 137 f.); Peter Schmitz: *Johannes Brahms und der Leipziger Musikverlag Breitkopf & Härtel*, Göttingen 2009, S. 131–147.

³⁰ *Kalbeck II/1*, S. 212.

³¹ Freilich durfte sich Brahms durch die Konzertreise auch eine gewisse finanzielle Sicherung erhoffen. Siehe etwa *Kalbeck II/1*, S. 198, oder Brahms' Schreiben an seinen Vater Johann Jakob Brahms vom 8. August 1865: „Zum Winter komme ich wohl jedenfalls nach Hamburg. Ich spiele in Oldenburg etc., vielleicht auch dann in Hamburg. Zum Herbst habe ich versprochen, in die Schweiz zu kommen, auch dort soll ich Konzerte geben. Überhaupt will ich diesen Winter etwas reisen, was denn hoffentlich auch dem Geldbeutel gut tut.“ (*Briefwechsel Familie*, S. 113 f.).

³² Siehe etwa E.[duard] Schelles Gegenüberstellung der beiden Ensembles in: *Die Presse*, Jg. 18, Nr. 14 (14. Januar 1865), S. [1] f., hier S. [1]: „Das Quartett Laub bildet mit dem Quartett Hellmesberger eine starke und glückliche Concurrenz, die von sehr günstigen Folgen für die repräsentirte Kunstgattung und von sehr wohlthätiger Wirkung für den Kunstgeschmack im allgemeinen ist.“ Vgl. auch *Kalbeck II/1*, S. 198 f.

„Also, im Fall Hellmesberger auch eine Novität w ü n - s c h e n sollte, so tue ihm doch kund, daß ein neues (auch freundliches d u r - iges) Sextett erscheint; wollte er das aufführen, so stände Laub z. B. ein neues Trio für Pianoforte, Horn und Violine zu Diensten oder sonst was. Umgekehrt wird ein Schuh daraus, und der ist mir so recht wie der Stiefel. Nur bäte ich daß besagte Sachen erst für den Februar, lieber noch März, angesetzt würden, da ich nicht weiß, wann ich eher nach Wien komme.“³³

Anfang November verließ Brahms Karlsruhe in Richtung Schweiz. Über Basel reiste er nach Zürich, wo er, wohl durch die Vermittlung von Theodor Kirchner als Leiter der dortigen Abonnementskonzerte der Allgemeinen Musik-Gesellschaft,³⁴ gleich viermal öffentlich auftrat.³⁵ Im letzten dieser Konzerte, am 28. November 1865, erfolgte die offizielle Uraufführung des *Horntrios*. Gemeinsam mit dem Zürcher Kapellmeister und Violonisten Friedrich Hegar und dem Hornisten Anton Gläss präsentierte Brahms sein neues Werk im Rahmen der „Zweite[n] Quartett-Soirée des zürcherischen Orchester-Vereins“ im Großen Saal des Casinos aus dem „Manuscript“, wie der Berichterstatter der *AmZ* eigens vermerkte.³⁶

Über Winterthur³⁷ reiste Brahms Anfang Dezember zurück nach Karlsruhe und wandte sich erneut im Hinblick auf Wiener Aufführungen seiner neuesten Kompositionen an Gänsbacher. In einem vorausgegangenen, heute verschollenen Brief muss Gänsbacher erwähnt haben, dass Hellmesberger auf Brahms' Vorschlag, sein derzeit bereits im Druck befindliches *Streichsextett Nr. 2 G-Dur op. 36* aufzuführen, mit Vorbehalt reagiert habe. Offenbar hatte Hellmesberger sich das Werk vorab erst einmal zur Ansicht erbeten, was Brahms als Affront empfand. Eine Aufführung des *Horntrios* durch das Laub-Trio war ebenfalls nicht mehr im Gespräch; stattdessen hoffte Brahms nun auf eine Wiener Aufführung gemeinsam mit dem dort ansässigen renommierten Hornvirtuosen Richard Lewy: „Daß ich Hr. Hellmesberger m. Sextett nicht zur Probe schicke versteht sich von selbst u. so mag er denn auch jetzt warten bis es ganz auf gehörigem Wege aus der Druckerei bei Simrock nach Wien kömmt. Ein Trio für Pf. Viol. u. Horn hätte ich gern in Wien mit Lewy musicirt – nun, vielleicht wird's.“³⁸ Zur gleichen Zeit teilte Brahms Clara Schumann mit: „Montag ist hier [in Karlsruhe] mein Horntrio“.³⁹

Dieser Karlsruher Aufführung des *Horntrios* ging ein privates Probedurchspiel im Hause Hermann Levis voraus, bei dem, soweit bekannt, das Horn erstmals durch das später im Druck als Alternativinstrument genannte Violoncello ersetzt wurde. Offenbar war diese Alternativbesetzung nicht von Anfang an geplant, wie das Titelblatt des Partituraautographs zeigt, auf dem es ursprünglich hieß: „Trio / für / Violine Horn und Pianoforte / von / Johannes Brahms. / op. 40.“ Erst im Nachhinein änderte Brahms den Titel zu: „Trio / für / Violine Horn (ad lib. oder⁴⁰ Violoncello) / und Pianoforte / von / Johannes Brahms. / op. 40.“ Bei besagter Karlsruher Probe übernahm der Maler Anton von Werner offenbar mehr oder weniger spontan den Cellopart, wie er später in seinen *Jugenderinnerungen* schilderte:

„Er [Brahms] hatte sein *Trio für Klavier, Violine und Horn in F* [sic!] mitgebracht, und ich spielte eines Abends beim Kapellmeister Levi, in Ermangelung eines Hornbläfers[,] auf dem Cello die Hornpartie, so gut es ging, während der junge David, ein Sohn des berühmten Konzertmeisters Ferdinand David in Leipzig, die Violine spielte, Brahms und Levi abwechselnd am Klavier.“⁴¹

Daraufhin dürfte Brahms den Titel des Werkes geändert haben – noch bevor er das Partiturautograph als Stichvorlage an seinen Verleger Peter Joseph Simrock schickte. Das genaue Datum jener für die Alternativbesetzung maßgeblichen Probe muss vorerst offen bleiben; aus den Erinnerungen von Werners geht lediglich hervor, dass sie zwischen September 1865 und der Karlsruher Aufführung des *Horntrios* Anfang Dezember stattfand.

Der Freundschaft mit Hermann Levi, der damals am Hoftheater in Karlsruhe tätig war, ist wohl überhaupt die dortige Aufführung des *Horntrios* am 4. Dezember 1865 zu verdanken. Im ersten *Foyer-Concert* der Saison im Foyer des Hoftheaters trat Brahms gemeinsam mit zwei Karlsruher Musikern, dem Geiger Ludwig Strauß und dem Waldhornisten Ferdinand Segisser, auf.⁴²

Die weitere Reise führte Brahms im Dezember 1865 nach Detmold, wo er im Hause des dortigen Hofkapellmeisters Carl Bargheer logierte; seit Brahms' Detmolder Zeit waren beide gut bekannt. Schon von Basel aus hatte Brahms im Oktober Kontakt zu Bargheer aufgenommen und diesen gebeten, ihn „wissen zu lassen, was wohl Fürstens usw. zu meinem Kommen sagen und tun wür-

³³ Kalbeck III/1, S. 199.

³⁴ Ebenda, S. 198 und 204.

³⁵ Hofmann, *Chronologie*, S. 84 f.; Zimmermann, *Brahms in der Schweiz*, S. 19–21. Siehe auch Carl Jacob Melchior Rieter-Biedermanns Schreiben an Eduard Schneider vom 24. November 1865: „Freund Brahms gab letzten Sonntag [19.11.] in Basel ein sehr besuchtes Konzert. Dienstag [28.11.] spielt er in Zürich im Abonnementskonzert und morgen [25.11.] hat er ein eigenes Konzert daselbst.“ (Briefwechsel des Musikverlegers J. Melchior Rieter-Biedermann mit Franz Schuberts Neffen Dr. Eduard Schneider, zusammengestellt von Ignaz Weinmann, maschinenschriftlich bzw. xerokopiert, Wien o. J. [1974], S. 23 [A-Wst, Sign. C-293945]).

³⁶ *AmZ*, Jg. 1, Nr. 25 (20. Juni 1866), S. 201; Hofmann, *Chronologie*, S. 85, Hofmann, *Zeittafel*, S. 70; Zimmermann, *Brahms in der Schweiz*, S. 21.

³⁷ Hofmann, *Chronologie*, S. 86; Hofmann, *Zeittafel*, S. 70; Rieter-Biedermanns Schreiben an Schneider (wie Anmerkung 35).

³⁸ Brahms' undatiertes Schreiben an Gänsbacher, ungedruckt (D-F, Sign.: Mus. Autogr. J. Brahms 1). Brahms muss diesen Brief schon in Karlsruhe, wo er am 2. Dezember eintraf, und noch vor dem Konzert am 4. Dezember, das er im Schreiben ankündigte, verfasst haben.

³⁹ Brahms' Schreiben an Clara Schumann vom 3. Dezember 1865 (*Schumann Brahms-Briefe I*, S. [517–]519).

⁴⁰ Das Wort „oder“ wurde von Brahms nachträglich eingefügt.

⁴¹ Werner, *Jugenderinnerungen*, S. 128 f.

⁴² Hofmann, *Chronologie*, S. 86; Frithjof Haas: *Zwischen Brahms und Wagner: der Dirigent Hermann Levi*, Zürich und Mainz 1995, S. 108; Billroth-Brahms Briefwechsel, S. 179 mit Billroths Schreiben an Brahms vom 26. November 1865. Vgl. auch Kalbeck III/1, S. 203, hier noch mit der irrtümlichen Annahme, bei der Karlsruher Aufführung habe es sich um die öffentliche Uraufführung des *Horntrios* gehandelt.

den“. Er sei „im Stande und habe Lust, in Hof- und Theaterkonzerten zu spielen“. ⁴³ Ein Gegenbrief Bargheers ist nicht erhalten, doch muss dessen Fürsprache erfolgreich gewesen sein, denn am 20. Dezember traf Brahms in Detmold ein ⁴⁴ und gab mit Bargheer in den nächsten Tagen gleich mehrere Konzerte. Neben Brahms' *Serenade Nr. 2 A-Dur op. 16* präsentierten beide gemeinsam mit „dem trefflichen Waldhornisten der Detmolder Hofkapelle“ ⁴⁵ August Cordes auch das *Horntrio*. ⁴⁶ Wenngleich sich diese Aufführung nicht konkret datieren lässt, kann der in Frage kommende Zeitraum eingegrenzt werden: ⁴⁷ Brahms konzertierte wohl zwischen dem 20. und 28. Dezember in Detmold, wie gemäß seinem Schreiben an Joachim vom 20. Dezember anzunehmen ist, in dem er ankündigte: „Ich spiele hier heute noch und habe vermutlich den 28. noch ein eigenes Konzert. Alsdann muß ich nach Oldenburg, womit denn wohl für dies Jahr meine lustige Virtuosen-tour zu Ende ist.“ ⁴⁸ Dies deckt sich mit Brahms' Mitteilung an Albert Dietrich: „Ich bin vom 20.–28. Dec. ungefähr in Detmold und komme also zu Neujahr etwa zu Dir [nach Oldenburg].“ ⁴⁹

Tatsächlich erreichte Brahms am 1. Januar 1866 Oldenburg, wo Dietrich als Hofkapellmeister gleich eine ganze „Brahms-Woche“ ⁵⁰ organisiert hatte. Bereits im November des vorangegangenen Jahres hatte Brahms in diesem Zusammenhang auf sein *Horntrio* hingewiesen: „Für einen Quartett-Abend kann ich mit gutem Gewissen mein Horn-Trio empfehlen [...]“ ⁵¹ Dietrich war offenbar einverstanden und setzte das Werk auf das Programm der „Erste[n] Abendunterhaltung für Kammermusik“ im Saal des Casinos am 10. Januar 1866. Hier musizierten neben Brahms am Klavier zwei Mitglieder der Großherzoglichen Hofkapelle: Konzertmeister Friedrich Wilhelm Engel, Violine, und Wilhelm Ferdinand Hillarius Westerhausen, Horn. ⁵² Dieses Oldenburger Konzert bildete den „Schlußpunkt“ ⁵³ jener größeren Tournee, mit der die Aufführungsgeschichte des *Horntrios* ihren Anfang nahm. Von hier an sorgte weniger Brahms selbst für das weitere Bekanntwerden des Werkes als vielmehr seine Freunde und Kollegen.

Die Wiener Premiere des *Horntrios* war ursprünglich für den 4. Februar 1866 anberaumt. Clara Schumann plante, das Werk im Zuge ihres längeren Konzertaufenthaltes in Wien in einer der Hellmesberger'schen Quartettsoireen vorzustellen. So bat sie Brahms am 24. Januar, schon von Wien aus, um Zusendung seines Manuskripts:

„Nun möchte ich Dich bitten um das Horntrio, das ich bei Hellmesberger am 4. Februar spielen will, er zeigte sogleich die größte Lust dazu und sprach mir von einem außerordentlichen Hornisten (nicht Levi [recte: Lewy]). Er sagte mir, es sei ihm sehr lieb, 'mal nicht alle vier Streichinstrumente zu haben, und bitte sehr darum. Also schicke es baldmöglichst [...]. Ich hätte es gern bis zum 28. oder 29., denn ich muß Zeit haben, es recht schön einzustudieren.“ ⁵⁴

Zudem sollte Brahms' *Klavierquintett op. 34* auf dem Programm stehen. Hierzu kam es jedoch nicht; Hellmesbergers Verhalten verhinderte letztlich die Aufführung

beider Brahms'scher Kompositionen: Nachdem die Noten des *Horntrios* und des *Klavierquintetts* trotz Clara Schumanns Drängen erst am 2. Februar in Wien eingetroffen waren, wurde noch am selben Tag eine Probe abgehalten. Wie sich dabei zum nachhaltigen Ärger der Pianistin herausstellte, hatte Hellmesberger wohl lediglich vorgegeben, Brahms' *Klavierquintett* spielen zu wollen, um eine Erstaufführung des Werkes durch das rivalisierende Laub-Quartett zu vereiteln. ⁵⁵ Zwei Tage

⁴³ Kalbeck II/1, S. (210–)211.

⁴⁴ Hofmann, *Zeittafel*, S. 72. Vgl. auch Brahms' Schreiben an Carl Bargheer, vermutlich vom 19. Dezember 1865: „Ich fahre also am Mittwoch [20. Dezember 1865] um 7 ab und bin den Abend bei Ihnen.“ (Schramm, S. 57, hier undatiert); Brahms' Schreiben an Clara Schumann vom 3. Dezember 1865: „[Ich bin] am 20. in Detmold, wo ich denn doch Weihnacht bleiben werde. Ich wohne in Köln bei Königsloß und in Detmold bei Bargheer (doch jedenfalls bis zum Letzten des Jahres).“ (Schumann-Brahms Briefe I, S. 519).

⁴⁵ Kalbeck II/1, S. 189. Siehe ebenda: „Cordes hat das Trio [op. 40] vermutlich aus dem Manuskript mit Bargheer und Brahms in Detmold vorgetragen, und zwar im Dezember 1865, als Brahms eine erste und letzte Rekonnaissance-Visite nach seinen Kreisleriana am Lippeschen Hofe machte.“

⁴⁶ Hofmann, *Chronologie*, S. 38; Kalbeck II/1, S. 189 f., 211 f. August Cordes bezog sich in seiner Erinnerung offenbar auf diese Aufführung, vgl. in der vorliegenden Einleitung oben S. XII, Anmerkung 16.

⁴⁷ Hofmann schlägt den „23. Dezember (?)“ im Hinblick auf eine Soiree im Detmolder Schloss vor, nennt aber außer Schramm, S. 57, und Kalbeck II/1, S. 189, keine Quelle für diese Angabe (Hofmann, *Chronologie*, S. 38).

⁴⁸ Briefwechsel VI, S. 39.

⁴⁹ Dietrich, S. 44 (hier ist das Schreiben irrtümlich auf „Hamburg 1862“ datiert).

⁵⁰ AmZ, Jg. 1, Nr. 31 (1. August 1866), S. 250. Vgl. auch Kalbeck II/1, S. 212: „Das Jahr 1866 begann für ihn vielversprechend mit einer Brahms-Woche, die Dietrich zu Ehren seines Gastes vorbereitet hatte.“

⁵¹ Dietrich, S. (43–)44 (hier irrtümlich auf „Basel 1862“ datiert).

⁵² Hofmann, *Chronologie*, S. 39; Georg Linnemann: *Musikgeschichte der Stadt Oldenburg*, Oldenburg 1956 (= *Oldenburger Forschungen*, Heft 8), S. 241, Nennung der Vornamen der Musiker auf S. 215, 219, 223 und 331. Siehe auch Brahms' Schreiben an Rieter-Biedermann vom 12. Januar 1866: „In Oldenburg ging mein ‚Konzert‘ vortrefflich [...]. Auch das Horn-Trio machte ich in einer Soiree.“ (Briefwechsel XIV, S. 122–124, hier S. 123). Aufführungserwähnung außerdem in *Signale*, Jg. 24, Nr. 8 (Januar 1866), S. 122; *NZfM*, Jg. 33 (Bd. 62), Nr. 6 (2. Februar 1866), S. 46; *AmZ*, Jg. 1, Nr. 31 (1. August 1866), S. 249.

⁵³ Siehe Brahms' Schreiben an Albert Dietrich: „Meine Reise kann mir sehr gefallen, über Erwartung ist sie mir in jeder Beziehung erfreulich. Eigentlich ist es schade, aber die Unruhe, die sie mit sich bringt, möchte ich nicht lange genießen, und so kommt wohl bald der Schlußpunkt.“ (Dietrich, S. 44 [f.], hier irrtümlich datiert auf „Hamburg 1862.“)

⁵⁴ Schumann-Brahms Briefe I, S. 525–528, hier S. 525 f.

⁵⁵ Siehe hierzu Clara Schumanns Schreiben an Brahms vom 4. Februar 1866: „Das Horntrio erhielt ich erst vorgestern, ebenso das Quintett, welches ich in Düsseldorf gelassen hatte, weil ich voraussetzte, es hier bei Hellmesberger zu finden, da es ja seit Monden auf seinem Programme stand. Auf welche Kleinlichkeit und Intrigen-Wesen mußte ich da aber stoßen! Welchen Ärger habe ich gehabt. Denke Dir, wir probieren es am Freitag (es war eine Stunde vor der Probe angekommen) – die Herren halten sich aber dabei so indifferent, daß ich endlich zu ihnen sage: ‚Meine Herren, ich muß Sie bitten, mir zu sa-

darauf teilte Clara Schumann Brahms verärgert mit: „Was ich nun mit dem Horntrio tue, weiß ich noch nicht, denn wie sehr ich verstimmt, kannst Du ja denken, und, hatte ich mich erst darauf gefreut, so fehlt mir jetzt wirklich der Mut, mich noch 'mal solcher Unfreundlichkeit auszusetzen.“⁵⁶ Am 8. April sandte sie das Werk, ohne es in Wien öffentlich gespielt zu haben, zurück an Brahms.⁵⁷ Trotz oder gerade wegen dieses Vorfalls erlaubte sich Eduard Hanslick, Ferdinand Hellmesberger am 5. Februar in der *Neuen Freien Presse* elegant auf das jüngst komponierte *Horntrio* hinzuweisen: „Wir machen Herrn Hellmesberger jetzt schon auf die neueren Kammermusiken von Brahms aufmerksam, zunächst auf das Clavier-Quartett in A-dur (op. 26) [...]; ferner auf das Clavier-Trio mit Waldhorn“⁵⁸.

Die erste öffentliche Aufführung des *Horntrios* durch Clara Schumann erfolgte schließlich erst Ende des Jahres 1866 in Leipzig. In der vierten Kammermusik-Soiree im Saal des Gewandhauses trat sie am 15. Dezember gemeinsam mit dem Leipziger Konzertmeister Ferdinand David und dem Hornisten des Gewandhausorchesters Friedrich Gumpert auf.⁵⁹ Später teilte sie Brahms mit: „Dein Trio (ich hatte es mir von Simrock erbeten) hat-

ten wir schön einstudiert, und der Hornist war vortrefflich!“⁶⁰

Für weitere frühe Aufführungen in der Schweiz sorgten Hans von Bülow und Theodor Kirchner. Trotz seiner damals noch offenkundigen Vorbehalte gegen Brahms' Kompositionen⁶¹ setzte von Bülow das *Horntrio* auf das Programm seiner Basler Kammermusik-Soiree vom 26. März 1867, wo er gemeinsam mit dem Basler Konzertmeister Ludwig Abel und dem damals in Wien als Hornist aktiven, später als Dirigent renommierten Hans Richter spielte.⁶² Zu Beginn des darauffolgenden Jahres brachte Theodor Kirchner das Werk im Rahmen der fünften Quartett-Soiree in Zürich zu Gehör.⁶³ Daneben stand das *Horntrio* in der Saison 1866/1867 auf dem Programm eines der insgesamt 17 sogenannten Übungsabende des Dresdner Tonkünstlervereins.⁶⁴

In Wien gelangte Brahms' *Opus 40* fast zwei Jahre nach der vereitelten Aufführung von 1866 schließlich doch noch durch Hellmesberger zur Premiere. Gemeinsam mit Brahms und dem renommierten Wiener Hornisten Wilhelm Kleinecke stellte dieser das Werk in seiner dritten Quartett-Produktion am 29. Dezember 1867 im Alten Musikvereinsaal Unter den Tuchlauben vor.⁶⁵ In

gen, wann Sie Zeit haben, dies Stück mit mir zu studieren, denn auf eine flüchtige Probe kann ich mich nicht einlassen.“ Hierauf erklären die Herren, sie hätten gar keine Zeit (Hellmesberger an der Spitze), die Probe tags darauf (die letzte) sei vor Publikum, da könne man nicht mehr studieren. So mußte ich denn vom Quintett absehen und drang nun auf das Adur-Quartett. Das spielten wir denn, aber wie spielten sie es? Ich begreife noch jetzt nicht meine Beherrschung, daß ich es zu Ende spielte, denn wahrlich, auf solchen Unwillen zu stoßen, war ich nicht vorbereitet gewesen. Nun, kurz und gut, die Herren äußerten, das hätten sie mit Dir gespielt und bedürfe ja eigentlich kaum einer Probe, dann kam Hellmesberger, es passe eigentlich nicht in sein Programm, und wir wollten es doch lieber nicht spielen etc. Mir blieb nichts übrig, als entweder gar nicht zu spielen (was ich gewiß getan hätte, brauchte ich H. nicht in meinen Konzerten) oder etwas anderes. Ich erfuhr nun, daß H. von vornherein gesagt hatte, er wolle das Quintett nicht spielen, und was des Klatsches mehr. Ich denke aber, er wird manches darüber hören müssen, namentlich von Hanslick, der höchst aufgebracht war. Wie weh mir die ganze Sache getan, brauche ich Dir wohl kaum zu sagen, ich war ja doppelt verletzt, für Dich und mich.“ (Ebenda, S. 528–532, hier S. 529 f.). Vgl. auch Clara Schumanns Schreiben an Hermann Levi vom 30. Dezember 1866: „Hellmesberger, der im vorigen Jahre [sic!] den Streich gespielt mit dem Quintett, ist jetzt ganz zärtlich gegen Johannes [...]. Mit Füßen treten sollte man solch Volk!“ (Kalbeck II/1, S. 228 mit Anmerkung 2).

⁵⁶ Schumann-Brahms Briefe I, S. 530. Vgl. Clara Schumanns späteres Schreiben an Brahms vom 15. März 1866: „Sonst ist es mir in Wien vortrefflich ergangen [...]. Nur eines hat mich bei den Konzerten verstimmt, daß ich kein größeres Ensemblestück von Dir spielen konnte, doch nach dem Benehmen der Herren war es unmöglich, und Deine Händel- oder Hexenvariationen, die ich mehrmals aufs Programm gesetzt, mußte ich immer wieder aufgeben, weil ich fortwährend an Schmerzen in den Handmuskeln litt [...]. So wurde mir denn ein Lieblingswunsch, gerade in Wien recht tüchtig von Dir zu spielen, für diesmal vereitelt.“ (Ebenda, S. 532 f.).

⁵⁷ Clara Schumanns Schreiben an Brahms aus Graz vom 8. April 1866 (ebenda, S. 535–537, hier S. 536).

⁵⁸ Neue Freie Presse, Morgenblatt, Nr. 874 (5. Februar 1867), S. 2.

⁵⁹ Kalbeck II/1, S. 228; AmZ, Jg. 1, Nr. 52 (27. Dezember 1866), S. 419 (Aufführungskritik).

⁶⁰ Schumann-Brahms Briefe I, S. 545–547, hier S. 545 f.

⁶¹ So schrieb Bülow beispielsweise noch am 22. November 1866 an Joachim Raff, er habe Brahms' „sämtliche Werke [...] einmal eine Woche lang zu Hause gehabt und wirklich ohne Vorurtheil gründlich angesehen [...]. Schlußendruck: ich danke – das ist für mich keine Musik.“ (Hans von Bülow, Briefe, IV. Band, 1864–1872, hrsg. von Marie von Bülow, Leipzig 1900 [= Hans von Bülow, Briefe und Schriften, Bd. V], S. 156–159, hier S. 158). Zu späteren Wandlungen seines musikalischen Denkens siehe etwa Bülow-Brahms Briefe, S. 14 und passim; Hans-Joachim Hinrichsen: Musikalische Interpretation. Hans von Bülow, Stuttgart 1999 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 46), S. 117 und passim.

⁶² Kalbeck II/1, S. 213 f.; Bülow-Brahms Briefe, S. 14; NZfM, Jg. 34 (Bd. 63), Nr. 16 (12. April 1867), S. 146.

⁶³ AmZ, Jg. 3, Nr. 8 (19. Februar 1868), S. 63; NZfM, Jg. 35 (Bd. 64), Nr. 11 (6. März 1868), S. 93 (beide Aufführungserwähnungen ohne Angabe des genauen Datums und der weiteren Mitwirkenden).

⁶⁴ Bericht des Gesamtvorstandes des Tonkünstler-Vereins zu Dresden, April 1866 bis April 1867, S. 12 (Exemplar des Stadtarchivs Dresden), ohne Datumsangabe. Siehe auch NZfM, Jg. 34 (Bd. 63), Nr. 22 (24. Mai 1867), S. 197, und AmZ, Jg. 2, Nr. 24 (12. Juni 1867), S. 195, jeweils mit Verweis auf den Jahresbericht des Dresdner Tonkünstlervereins. Wie Prof. Dr. Gerhard Poppe, Dresden, dankenswerterweise mitteilte, waren die Übungsabende laut den Gründungsstatuten des Vereins interne Mitgliederveranstaltungen. Das genaue Datum der Horntrio-Aufführung ließ sich bislang nicht ermitteln.

⁶⁵ Hofmann, Chronologie, S. 102; Vorankündigung (ohne Nennung eines konkreten Datums) in NZfM, Jg. 34 (Bd. 63), Nr. 45 (1. November 1867), S. 398; Aufführungserwähnung in AmZ, Jg. 3, Nr. 4 (22. Januar 1868), S. 29; NZfM, Jg. 35 (Bd. 64), Nr. 25 (12. Juni 1868), S. 215; siehe außerdem 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 [o. O., um 1890], S. 69.

Brahms' Heimatstadt Hamburg führten Carl von Holten, John Böie und der Hornist Burkhardt das Werk in einer Triosoiree am 2. März 1868 auf.⁶⁶

Vor großem Publikum und unter besonderer öffentlicher Aufmerksamkeit spielte Clara Schumann das *Horntrio* gut zwei Jahre später bei ihrem Wiener „Abschieds-Concert“⁶⁷ am 19. Januar 1870. Zum Abschluss ihres damaligen österreichischen Gastspiels gab die Pianistin „auf Verlangen“⁶⁸ kurzfristig ein letztes Konzert, mit dem zugleich der Kleine Saal des vis-à-vis der Karlskirche neu errichteten Musikvereinsgebäudes eingeweiht wurde.⁶⁹ Ein „ungemein zahlreiches Publicum“ hörte hier das *Horntrio*, vorgetragen von Clara Schumann, dem Konzertmeister des Wiener Hofopernorchesters Jakob Grün und abermals Wilhelm Kleinecke.⁷⁰

Brahms selbst trat nach 1867 mit seinem *Horntrio*, soweit bekannt, nur noch drei weitere Male öffentlich auf.⁷¹ Am 6. Januar 1881 spielte er das Werk im Musiksaal der Breslauer Universität im Rahmen des Sechsten Kammermusik-Abends des Breslauer Orchestervereins gemeinsam mit dem dortigen Konzertmeister und Joachim-Schüler Richard Himmelstoß und dem Hornisten E. Vogel.⁷² Drei Jahre später, am 1. Februar 1884, führte er das Werk möglicherweise bei einer Musikalischen Unterhaltung im Meininger Schloss mit dem Konzertmeister Friedhold Fleischhauer und dem Waldhornisten Gustav Leinhos, zwei Mitgliedern der Herzoglichen Hofkapelle, auf.⁷³ Schließlich stand das *Horntrio* am 19. Januar 1891 in Budapest auf dem Programm der 3. Kammermusik-Soiree des Quartetts Hubay-Popper im Kleinen Redoutensaal; hier musizierte Brahms zusammen mit Jenő Hubay und dem Budapester Waldhornisten Raimund Drescher.⁷⁴

Die erste öffentliche Vorstellung des Werkes mit Violoncello statt Horn erfolgte erst am 9. April 1877 im Bösendorfer-Saal in Wien durch Joseph Hellmesberger, den Cellisten Reinhold Hummer und den Pianisten Emil Sutor.⁷⁵

Ventilhorn oder Waldhorn? Zur Frage des Instrumentes

Großen Wert legte Brahms darauf, dass sein *Horntrio* möglichst mit Waldhorn statt mit dem in den 1860er Jahren längst etablierten Ventilhorn aufgeführt wurde; dies mit Nachdruck kundzutun wurde er nicht müde.⁷⁶ Nachdem er auf der Titelseite der autographen Partitur, die als Stichvorlage diente, noch notiert hatte: „Trio / für / Violine Horn (oder Violoncello) / und Pianoforte / von / Johannes Brahms. / op. 40.“⁷⁷, wies er seinen Verleger Peter Joseph Simrock während der Druckkorrektur explizit an, „[...] auf den ersten Seiten [...] statt Horn Waldhorn zu setzen. Also Pianoforte, Violine und Waldhorn (oder Violoncello).“⁷⁸

Schon bei den ersten Aufführungen des Stückes war Brahms bemüht, versierte Waldhornisten zu engagieren, so etwa Ferdinand Segisser für das Konzert am 4. Dezember 1865 in Karlsruhe. Vor der Oldenburger Premiere am 10. Januar 1866 bat er gegenüber Albert Dietrich dezidiert: „Dein Hornist thäte mir einen ganz besonderen Gefallen, wenn er, wie der Karlsruher, einige Wochen das Waldhorn exercirte, um es darauf blasen zu können!“⁷⁹ August Cordes, der Hornist der Detmolder Aufführung des *Trios op. 40* Ende Dezember 1865, erinnerte sich später, Brahms habe ihm seinerzeit

⁶⁶ Siehe [Arrey] v. Dommers Konzertrezension in: *Hamburgischer Correspondent* Nr. 55 (4. März 1868), S. 2 (Beilage). Der Vorname des Hornisten ließ sich nicht eindeutig ermitteln.

⁶⁷ Programmzettel, A-Wgm.

⁶⁸ Ebenda.

⁶⁹ Hirschfeld/Perger, *Musikfreunde*, S. 123; Kalbeck II/2, S. 331 f.

⁷⁰ Die Nachhaltigkeit, mit der das Konzert in Erinnerung geblieben ist, hängt außerdem damit zusammen, dass sich in der Nacht nach dem Konzert im neuen Musikvereinsgebäude ein Brand ereignete. Siehe hierzu u. a. Hirschfeld/Perger, *Musikfreunde*, S. 123; Kalbeck II/2, S. 331; *Die Presse*, Jg. 23, Nr. 24 (25. Januar 1870), S. [1] (Aufführungskritik von E.[duard] Schelle). Hanslick kommentierte die generell ablehnende Haltung des Konzertpublikums gegenüber dem *Horntrio* spaßig: „[...] der Componist [Brahms] selbst gefiel uns diesen Abend am besten, wie er wenige Stunden nach dem Concert mit dem Chormeister Dr. Ehrlich an der Spritze stand und den Brand des neuen Concertpalastes wacker löschen half.“ (*Neue Freie Presse, Morgenblatt*, Nr. 1942 [25. Januar 1870], S. 2).

⁷¹ Eine angebliche gemeinsame Aufführung des Werkes mit Brahms am Klavier und seinem Verleger Fritz Simrock als Hornisten im Jahr 1866 (siehe u. a. David G. Elliott: *The Brahms Horn Trio and Hand Horn Idiom*, in: *The Horn Call*, Bd. 10, Nr. 1 [Oktober 1979], S. 61–73, hier S. 62; Brahms, *Horntrio* [Hogwood], S. III) ließ sich bislang nicht nachweisen.

⁷² Hofmann, *Chronologie*, S. 194.

⁷³ Ebenda, S. 233 (dass das *Horntrio* gespielt wurde, wurde lediglich aus der Nennung der Musiker gefolgert); *Briefwechsel (Neue Folge)* XVII, S. (43–)44 mit Anmerkung 3 (jedoch ohne Angabe des Programms der „musikalischen Unterhaltung“ vom 1. Februar 1884).

⁷⁴ Hofmann, *Chronologie*, S. 283; NZfM, Jg. 58 (Bd. 87), Nr. 5 (4. Februar 1891), S. 54 f. (hier nur mit Angabe „Trio“); Wolfgang Ebert: *Brahms in Ungarn. Nach der Studie „Brahms Magyarorságon“ von Lajos Koch*, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Bd. 37, Tutzing 1986, S. 103–163, hier S. 127–130 (mit Abbildung des Programmzettels).

⁷⁵ Siehe hierzu Brahms' Korrespondenzkarte an Hanslick, die ein offensichtliches Missverständnis scherzhaft aufzuklären versuchte: „Besagtes Trio wird am 9t. zum ersten Mal mit V=Cello verübt. Eigentlich soll Horn dazu geblasen werden (was auch schon mehrmals passiert ist.) Vielleicht aber bezieht Sutor das berühmte u. beliebte »Neu« nur auf sich u. seine Concerte. Das thun Herbeck u. Hellmesberger auch — Sutor aber hat dann einen unerschöpflichen Reichthum an Novitäten vor sich!“ (*Brahms-Hanslick Briefwechsel*, S. 287, 290); *Signale*, Jg. 35, Nr. 28 (April 1877), S. 410.

⁷⁶ Die immer wieder, vor allem in Programmheften, aber auch etwa in Brahms, *Horntrio* (Hogwood), S. IX, begegnende Behauptung, Brahms habe das Ventilhorn abwertend als „Blechbratsche“ bezeichnet, ließ sich nicht verifizieren.

⁷⁷ Zunächst hieß es hier allerdings „Trio / für / Violine Horn und Pianoforte / von / Johannes Brahms. / op. 40.“ Erst später ergänzte Brahms den Hinweis auf die alternative Cellopartie; vgl. S. XIV mit Anmerkung 41. Siehe S. XVIII, Abbildung 1.

⁷⁸ Brahms an Peter Joseph Simrock, 15. September 1866 (*Briefwechsel IX*, S. 53 f.). Siehe S. XIX, Abbildung 2.

⁷⁹ Dietrich, S. (43–)44, hier irrtümlich datiert auf „Basel 1862“. Vgl. *May 1911 II*, S. 43: „[Brahms] nahm mit Engel und Westermann [recte: Westerhausen] an der zweiten [sic!] öffentlichen Aufführung seines Horntrios teil [...]. Es ist von Wichtigkeit, hier hinzuzufügen, daß Wes-

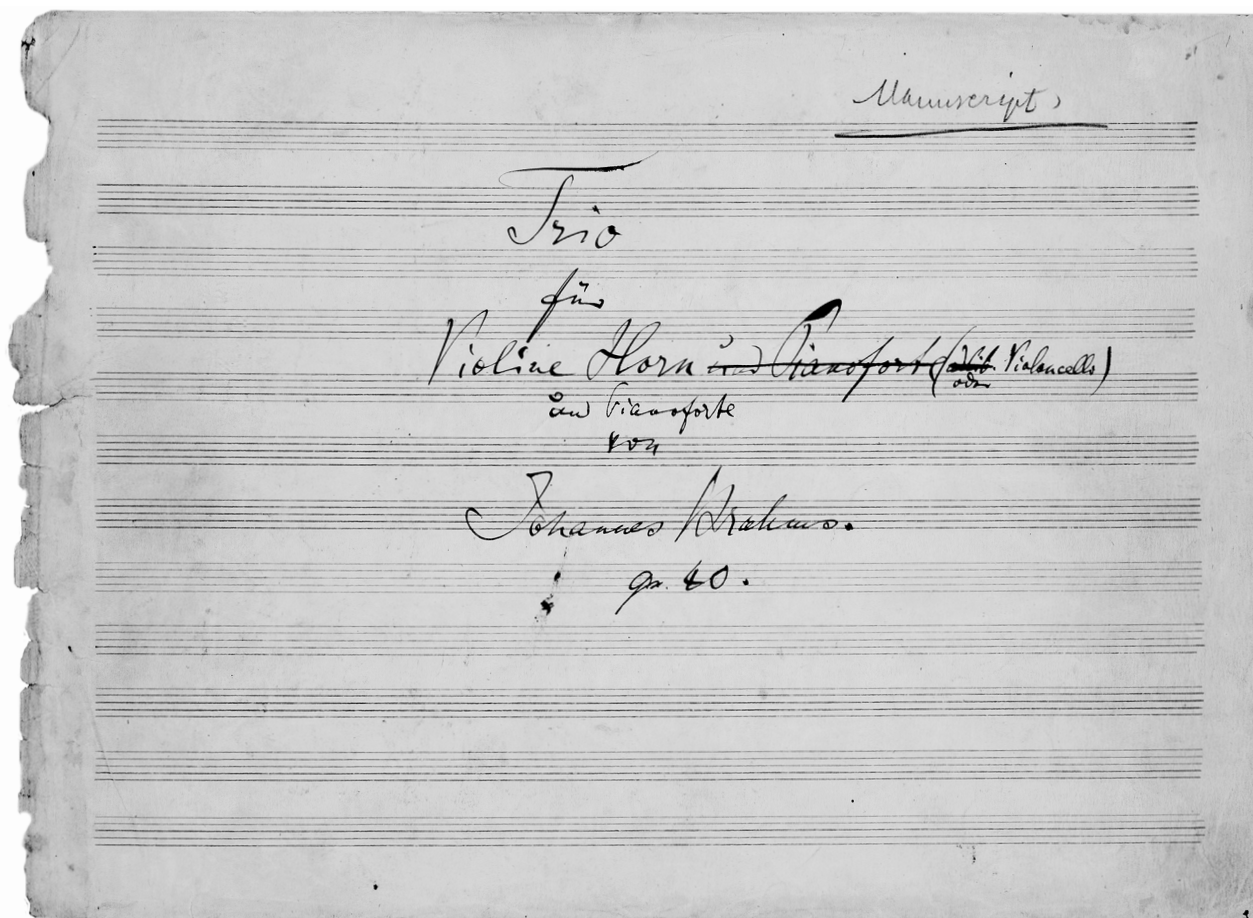


Abb. 1: Horntrio op. 40, Partiturautograph,
Titelseite mit Ergänzung der alternativen Cellostimme
Quelle A⁺ – US-Wc

„auf die Seele“ gebunden, dass er das *Horntrio* „nie auf dem Ventilhorn blasen solle, sondern stets auf dem alten Natur-Waldhorn.“⁸⁰ Dieses Faible für das Naturhorn war ganz offenkundig, sodass Clara Schumann, nachdem sie mit dem *Horntrio* im Dezember 1866 in Leipzig aufgetreten war, Brahms gegenüber sogleich einräumte: „[...] der Hornist war vortrefflich! [...], freilich hatte er Ventilhorn, zum Waldhorn war er nicht zu bringen.“⁸¹

In einem Schreiben an den Geiger und Königsberger Konzertmeister Max Brode begründete Brahms seine Präferenz:

„Sehr geehrter Herr,
Ich danke Ihrem Herrn Hornisten sehr, daß er versucht mein Trio auf dem Naturhorn zu blasen und Ihnen Allen wäre ich gar dankbar, wenn Sie es dabei ließen. Ich habe das Stück öfter zu meiner und Anderer Freude mit Waldhorn gemacht. So namentlich mit Herrn Steinbrügger in Straßburg⁸² und Herrn Segisser in Carlsruhe.

Ich wäre aber ängstlich es mit Ventilhorn zu hören. Ist der Bläser nicht durch die gestopften Töne gezwungen sanft zu blasen, so sind auch Clavier und Geige nicht genöthigt sich nach ihm zu richten. Alle Poesie geht verloren und der Klang ist von Anfang an roh und abscheu-

termann [sic!] sich bei dieser Gelegenheit und Segisser bei dem Karlsruher Konzert im Dezember des Naturhorns bedienten, auf Brahms' ausdrücklichen Wunsch, der damals und später den Hornisten seiner Bekanntschaft gegenüber immer behauptete, man könne mit dem Ventilhorn seinem Werke unmöglich eine poetische Wiedergabe sichern.“
⁸⁰ Kalbeck II/1, S. 189 f. mit Anmerkung 2. Vgl. ebenda: „Brahms hing mit großer Zärtlichkeit an dem schönen, traurigen Stücke, es war ihm begreiflicherweise innigst ans Herz gewachsen, und die Hornisten, die es auf dem Naturhorn bliesen, erfreuten sich seiner besonderen Gunst. So konnte er gar nicht eindringlich genug dem trefflichen Waldhornisten der Detmolder Hofkapelle Cordes wieder und wieder, wo immer er ihm begegnete, einschärfen, nur ja nicht das Ventilhorn zu nehmen.“

⁸¹ Clara Schumann an Brahms, 22. Dezember 1866 (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 545–547, hier S. 545 f.).

⁸² Das Datum dieser vermutlich privaten Aufführung oder Durchspielprobe ist nicht zu ermitteln. Siehe aber Brahms' Fotografie mit rückseitiger undatierter Widmung an Alphonse Steinbrügger (Stenebruggen, Stennebrüggen) samt Incipits von Kopf- und Finalsatz des *Horntrios*: „Dem vortrefflichsten Hornisten Herrn Stennebruggen zu frdl. Erinnerung“ (ungedruckt, Brahmsgesellschaft Baden-Baden). Die Fotografie (Erwin Hanfstaengl, Stuttgart) stammt aus dem Jahr 1878/79. Zu Steinbrügger siehe auch *May 1911 II*, S. 32. Für Informationen zu den divergierenden Schreibweisen des Namens danke ich Michael Schuncke, Baden-Baden.

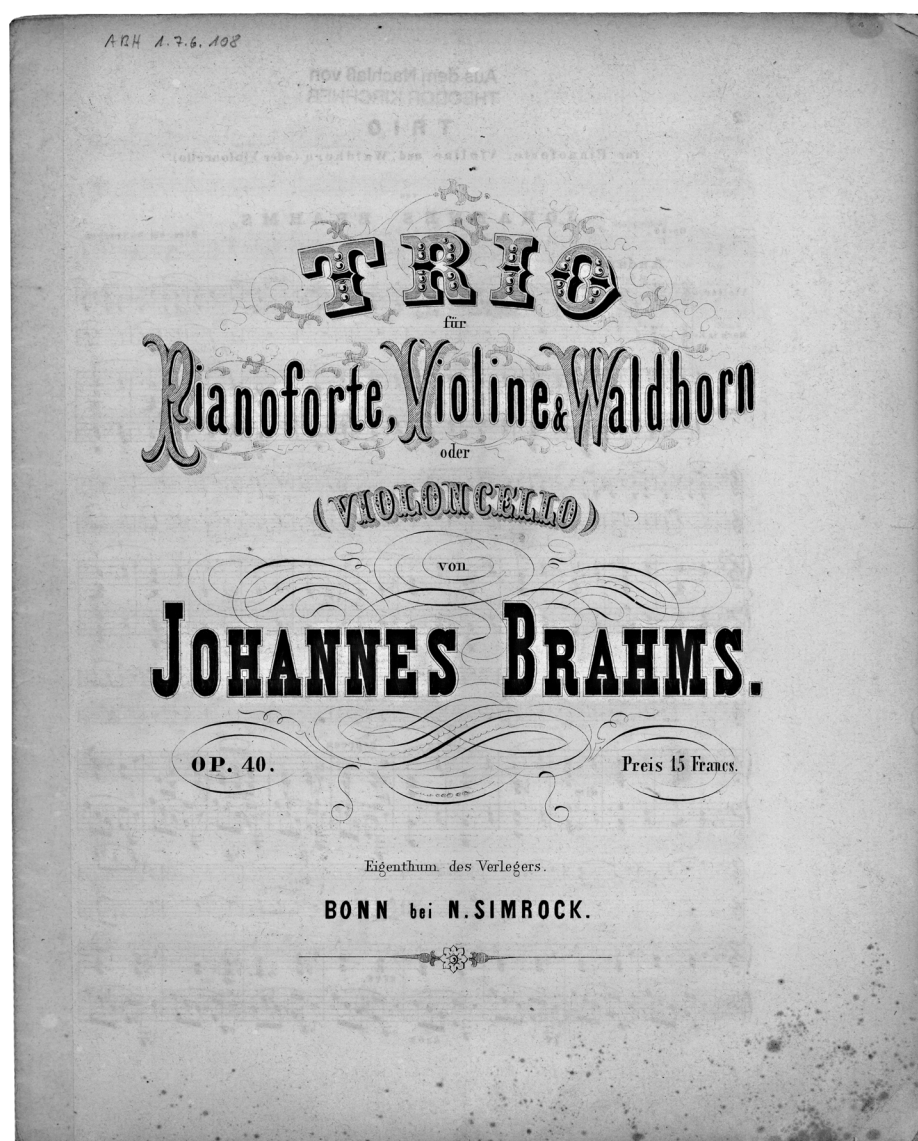


Abb. 2: Horntrio op. 40, Erstdruck,
Titelseite mit expliziter Nennung des Waldhorns
Quelle E_{1a} – D-LÜbi

lich. Ich meine die ersten 16 Takte müßten sofort überzeugen und deutlich zeigen, wie das ganze Stück zu behandeln ist. Das Ensemble verlangt allerdings einige Mühe und Nachgiebigkeit und Vorsicht von den beiden Colleggen.

Vielleicht sagen Sie mir ein Wort ob es Ihnen gelungen?

In Eile

Ihr ergebener

J. Brahms.⁸³

Die gelegentlich geäußerte Vermutung, Brahms habe das Werk ursprünglich für Ventilhorn komponiert und erst in einer späteren Korrekturphase die Hornstimme für Waldhorn adaptiert,⁸⁴ ist weder aus Dokumenten zur Entstehungsgeschichte noch am Partiturautograph zu verifizieren.⁸⁵ Vielmehr dürfte Brahms gerade die

differenzierten Klangfarben der gestopften Waldhorn-töne und die entsprechende Dezenz der Tonbildung von Beginn an ganz bewusst als strukturbildendes und ex-

⁸³ Brahms' undatiertes Schreiben an Max Brode (Richard Heuberger: *Briefe von Johannes Brahms*, in: *Allgemeine Zeitung* [München], Beilage Nr. 260 [14. November 1899], S. [1–]3).

⁸⁴ So bei Jost, *Horntrio*, S. 61–65; die gleiche Vermutung ist auch immer wieder in Konzertprogrammen zu lesen.

⁸⁵ Immerhin schrieb Brahms schon Ende September 1865, also vor der Zürcher Uraufführung, an Schubring, er habe „ein Trio für Pianoforte, Violine und Waldhorn“ probiert (*Briefwechsel VIII*, S. [208–]209; vgl. in vorliegender Einleitung S. XIII mit Anmerkung 29). Josts Vermutung, „Waldhorn“ dürfte in diesem Brief als „offizielle Bezeichnung des Instrumentes [...], also nicht wie später im Erstdruck im Sin-

pressives Element eingesetzt haben. Überdies verwundert es kaum, dass der Komponist in einer solch kleinen kammermusikalischen Besetzung das Naturhorn mit dem gedämpften Timbre der gestopften Töne gegenüber dem deutlich voluminöseren Klang des Ventilhorns bevorzugte.

Frühe Rezeption

Aus Brahms' Freundeskreis kommentierte Clara Schumann als eine der ersten das *Horntrio*. Nachdem sie den frühen Proben Ende September 1865 beigewohnt hatte, teilte sie Joseph Joachim am 1. Oktober begeistert mit: „Johannes['] Trio klingt reizend – vielleicht gibt er es mir mit. Er hat auch allerlei Concertreisen vor.“⁸⁶ Diese bereits erwähnten „Concertreisen“ des Herbstes und Winters 1865/66⁸⁷ verliefen insgesamt zu Brahms' großer Zufriedenheit. So berichtete er Clara Schumann von Karlsruhe aus Anfang Dezember 1865: „Nun [...] will ich Dir denn auch weitläufig erzählen, wie gut es mir ergangen. In der Tat über mein Erwarten gut in jeder Beziehung. Vor allem ist mir das liebste, daß ich wirklich Talent zum Virtuosen habe.“⁸⁸ Auch Joseph Joachim konnte er einige Wochen später freudig verkünden: „Meine kleine Konzert- und Geschäftsreise war in jeder Beziehung erfreulicher als ich erwarten konnte und hat mir gar nicht etwa den Geschmack verdorben!“⁸⁹ Brahms hatte inzwischen einen gewissen Bekanntheitsgrad erlangt und konnte nicht nur als Pianist und Dirigent, sondern auch als Komponist reüssieren.⁹⁰ Im Zuge der Konzertreise wurden mehrere seiner Werke erfolgreich aufgeführt – gegenüber dem *Horntrio* blieben die Reaktionen seitens des Konzertpublikums und der Presse jedoch zunächst überwiegend verhalten oder gar ablehnend. So bemerkte Anton von Werner in seinen *Jugenderinnerungen* über die Karlsruher Premiere am 4. Dezember 1865: „Bei der öffentlichen Aufführung des Trios [op. 40] im Foyer des Hoftheaters [...] verhielt sich das Publikum indes dem Werk gegenüber kühl ablehnend, und Brahms war darüber so erregt, daß er ein für ihn auf das Programm gesetztes Bachsches Präludium geradezu wütend herunterpaukte.“⁹¹

In Oldenburg gab es eine ausgesprochen positive Presseresonanz auf Brahms' Auftreten, die hinsichtlich der aufgeführten Werke allerdings denkbar unspezifisch blieb, sodass es lediglich hieß:

„Wenn wir uns jeder weitem Bemerkung über den Werth der ausgeführten Compositionen, sowie über die Ausführungen selbst enthalten, so können wir doch nicht unterlassen, die Anwesenheit J. B r a h m s im Januar hieselbst als ein musikalisches Ereigniss (hier Brahms-Woche genannt) zu registriren. Wie dessen Compositionen elektrisch einschlugen, so seine eigene Persönlichkeit. Brahms kann ein Mann der Zukunft werden, er wird es werden, wenn die Gestirne ihm günstig bleiben.“⁹²

Auf größeres mediales Echo stieß die Aufführung im Leipziger Gewandhaus durch Clara Schumann, Ferdinand David und Friedrich Gumpert am 15. Dezember 1866. Während das Konzertpublikum dem Stück nach Schilderung Clara Schumanns durchaus gewogen war,

fiel das Urteil der Presse skeptisch aus. So schrieb Clara Schumann einige Tage nach dem Konzert an Brahms: „Dein Trio [...] hatten wir schön einstudiert, und der Hornist war vortrefflich! [...] Das Scherzo wurde am lebhaftesten applaudiert, dann aber zündete der letzte Satz, der wie aus der Pistole geschossen ging, zumeist, und wir wurden gerufen. Wären nur nicht in Leipzig die Kritiker dümmer als das Publikum und b o s h a f t dazu!“⁹³ Welcher Anteil des starken Beifalls den prominenten Musikern und welcher der Brahms'schen Komposition gegolten haben mag, bleibt freilich nur zu mutmaßen, wie ein Rezensent der *Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung* zu bedenken gab.⁹⁴ Immerhin sei anzunehmen, dass der Applaus „denn doch wohl nicht so stark und allgemein gewesen sein würde, wenn das versammelte Auditorium nicht wenigstens herausgefühlt hätte, dass ihm hier ein Werk voll tiefen seelischen Inhalts, von hoher Selbständigkeit und bedeutender Conception geboten wurde.“ Gleichwohl wolle der Kritiker hiermit nicht behaupten, „dass der Eindruck des Werks ein durchweg günstiger gewesen“ sei.⁹⁵

Eine eingehende und bis heute viel zitierte Rezension des inzwischen im Druck vorliegenden *Horntrios* durch

ne von ‚Naturhorn‘ gebraucht worden sein“ (*Jost, Horntrio*, S. 62), lässt sich nicht halten. Die Unterscheidung zwischen Waldhorn und modernem Ventilhorn stand Mitte des 19. Jahrhunderts terminologisch fest, wie u. a. aus Brahms' eigener Korrespondenz eindeutig hervorgeht. Ebenso wenig können die beiden von Jost angeführten korrigierten Stellen im Partiturautograph – spielpraktische Erleichterungen, die Brahms freilich im Zuge einer Durchspielprobe mit Waldhorn notiert haben dürfte – als Beweise für ein ursprünglich vorgesehene Ventilhorn überzeugen (ebenda, S. 62–65).

⁸⁶ Ungedruckt (*D-Zsch*, Sign. 6490-A2). Siehe hierzu Joachims vorangegangenes Schreiben: „Wie gerne hörte ich das Horn-Trio! Kann es Johannes nicht nach Hamburg schicken?“ (undatiert, ungedruckt, *D-DÜhh*, Sign. 55.1998, 169). Vgl. S. XIII mit Anmerkung 28.

⁸⁷ Siehe S. XIII–XV.

⁸⁸ Brahms' Schreiben an Clara Schumann vom 3. Dezember 1865 (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 517–519, hier S. 517 f.).

⁸⁹ *Briefwechsel VI*, S. 39 (hier datiert auf „etwa 20. Dezember 1865.“).

⁹⁰ Freilich wurde Brahms' Musik nicht uneingeschränkt positiv rezipiert. Siehe etwa Joachims Schreiben an Clara Schumann vom 4. November 1866: „Auch scheint er selbst Spaß am Concertiren zu haben und so hoffe ich, daß er die Leute allmählich auch in Deutschland zwingen soll, ihm freudig zu lauschen, statt zu bekritteln.“ (*Litzmann III*, S. 196).

⁹¹ Werner, *Jugenderinnerungen*, S. 129.

⁹² *AmZ*, Jg. 1, Nr. 31 (1. August 1866), S. (249–)250.

⁹³ Brahms' Schreiben an Clara Schumann vom 22. Dezember 1866 (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 545–547, hier S. 545 f.).

⁹⁴ *AmZ*, Jg. 1, Nr. 52 (27. Dezember 1866), S. 419. Vgl. beispielsweise die Erwähnung des besonders starken Beifalls in *Signale*, Jg. 25, Nr. 1 (Januar 1867), S. 8 (wohl Eduard Bernsdorf): Clara Schumann „spielte wieder ganz unvergleichlich schön und versetzte den ganzen Saal in einen siedenden Enthusiasmus [...]“. Zur Wiedergabe des *Horntrios* wurde vermerkt: „Konnte Etwas zur Hebung des Stückes beitragen, so war es die hingebende und sorgsame Weise, in der es durch Frau Schumann und die Herren Concertmeister D a v i d und G u m p e r t seine Wintergabe fand.“; siehe auch *NZfM*, Jg. 34 (Bd. 63), Nr. 2 (4. Januar 1867), S. 12 („M.“ = E. v. Mühle).

⁹⁵ *AmZ*, Jg. 1, Nr. 52 (27. Dezember 1866), S. 419.

Selmar Bagge erschien zwei Wochen darauf in der *Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung*.⁹⁶ Nachdem Bagge die im Sommer 1866 im Druck erschienene *Violoncellosone Nr. 1 e-Moll op. 38* von Brahms in einer differenzierten Werkbesprechung außerordentlich gelobt hatte,⁹⁷ fiel seine Beurteilung des *Horntrios* weit zurückhaltender aus. Zwar stand für ihn außer Frage, dass mit dem Werk ein „Product ächter hoher Kunstbegabung, seltener Durchbildung im Technischen“ sowie „ächter poetischer Abstammung“ vorliege, gleichwohl lasse sich nicht abstreiten, dass „dem Eindruck jene Befriedigung fehlte, die das Kunstwerk, auch wenn es düstersten Inhalts ist, gewähren muss“. Von vielen Seiten werde an dem Werk „die ‚Düsterheit‘ des Inhalts“ moniert, ebenso ein „Mangel an Melodie zu Gunsten rein harmonischer Wirkungen“; doch sei das eine durchaus legitim, das andere schlicht unzutreffend. Vielmehr seien, so Bagge, drei tatsächlich elementare Schwächen zu konstatieren: Einen „wirklich fühlbaren Mangel“ sah der Kritiker zunächst „hie und da in der Rhythmik des Werkes“. Das Fehlen von „Klarheit und feste[r] Bestimmtheit der metrischen Gestaltung“, insbesondere im Kopfsatz, verunsichere den Hörer und stehe daher dem uneingeschränkten Genuss der Musik entgegen. Als problematisch empfand Bagge zweitens die ungewöhnliche Wahl der Instrumente. So biete die besondere Klangfarbe des Waldhorns zwar viel „des poetischen Elements“, diese werde in einem so langen Stück wie dem *Horntrio* jedoch gewissermaßen überstrapaziert und laufe so Gefahr zu „ermüden“. Besonders unglücklich sei zudem noch die Kombination mit der Violine, die „dem Horn an Tonfülle nicht ganz gewachsen ist, daher oft in Schatten [sic!] gestellt wird.“ Der dritte Kritikpunkt betraf die Brahms'sche „Manier“, als Kopfsatz „Stücke zu verwenden, deren Charakter träumerisch und weich ist.“ Solches könne generell nur einen begrenzten Zuhörerkreis begeistern und einer doch wünschenswerten „grösstmöglich universelle[n] Wirkung seiner Tonsprache“ womöglich entgegenstehen. Am Rande verwies Bagge zuletzt noch auf die Brahms'sche Stil eigene „zuweilen übersättigte Harmonik und gehäufte Modulation“, die auch im *Horntrio* zutage trete. An keiner Stelle sei freilich an der „Tiefe und Bedeutung“ von Brahms's Musik zu zweifeln, wengleich doch zu wünschen sei, dass der Komponist die genannten Defizite „mit aller Entschiedenheit zurückdämmen möchte“.⁹⁸

Bagges Rezension spiegelt den Tenor der frühen, gemeinhin abwägenden Presse-Rezensionen.⁹⁹ So lehnte auch der Kritiker der *Neuen Zeitschrift für Musik*, „M.“ [E. v. Mühle], das *Horntrio* nach der Leipziger Aufführung nicht kategorisch ab und attestierte ihm immerhin eine „sorgfältige Behandlung und gewandtes Ausarbeiten in Structur und Technik, sowie auch poetische Empfindung und Stimmung“. Doch folgte sogleich die Einschränkung, dass das Werk gleichwohl „keinen tieferen Eindruck“ hinterlasse. Der „romantische Hornklang“ imitiere zwar „mit glücklicher Handhabung der engen technischen Grenzen des Horns die Waldeslyrik“, beeinträchtige aber durch das „soloartige obligate Hervortreten“ den „Charakter des Werkes selbst“. Wiederum

wurde der unvorteilhafte Zusammenklang mit der Violine betont, die neben dem Horn „gedrückt und vernachlässigt“ erscheine.¹⁰⁰ Noch schärfer, ja fast polemisch formulierte der Rezensent der *Signale für die musikalische Welt*:¹⁰¹ „Es ist nicht in Abrede zu stellen, daß in dieser Composition [*op. 40*] mancherlei Elemente von Bedeutsamkeit und Interesse enthalten sind, sie werden aber von so viel Verwickeltem, Geschraubtem und selbst Langweiligem überwuchert und paralysirt, daß man zu einem eigentlichen Vollgenuß nicht kommt.“¹⁰² Ähnlich wie in Bagges Werkbesprechung herrschen auch hier Vorbehalte gegenüber dem langsamen Kopfsatz. Fand Bagge immerhin anerkennende Worte für das zwar „grau in grau gemalt[e]“, aber harmonisch und melodisch doch „höchst interessant[e] und wirkungsvoll[e]“ *Adagio mesto*,¹⁰³ so hieß es in den *Signalen* lediglich, die „verhältnißmäßig natürlichste Fassung und Haltung haben noch das Scherzo und der letzte Satz.“¹⁰⁴

Leopold Alexander Zellners Kritik der Wiener Erstaufführung vom 29. Dezember 1867 nahm mehrere bereits von Bagge angesprochene Kritikpunkte auf. Auch hier wurde zunächst einmal bekräftigt, dass Brahms als Komponist grundsätzlich wertzuschätzen sei. Das *Horntrio* überzeuge in seinen klanglich „oft reizend[en]“ Rahmensätzen auch insofern, als deren spezifische Faktur die Wahl der Instrumente durchaus plausibel erscheinen lasse. Den Binnensätzen jedoch fehle es an genau dieser Eigenschaft. Hatte Bagge Brahms's Kompositionen generell eine „zuweilen übersättigte Harmonik und gehäufte Modulation“ zugeschrieben, so verschärfte Zellner diesen Kritikpunkt noch im Hinblick auf das *Adagio mesto*

⁹⁶ *AmZ*, Jg. 2, Nr. 2 (9. Januar 1867), S. 15–17; Nr. 3 (16. Januar 1867), S. 24 f.

⁹⁷ Ebenda, Nr. 1 (2. Januar 1867), S. 4–6; siehe auch *JBG, Violoncello- und Klarinettensonaten*, S. XVII.

⁹⁸ Ebenda, Nr. 2 (9. Januar 1867), S. 15–17.

⁹⁹ Zur seinerzeit kontroversen Bewertung nicht nur des *Horntrios*, sondern auch des Komponisten Brahms überhaupt siehe etwa die kommentierte redaktionelle *Uebersicht neu erschienener Musikwerke. Kammermusik*, in: *AmZ*, Jg. 2, Nr. 1 (2. Januar 1867), S. 7: „Auf der andern Seite eine höchst interessante Persönlichkeit, die in allen wirklich musikalischen Kreisen lebhaft besprochen wird, bald in enthusiastischem Ton, bald verurtheilend, bald ernst und sinnig gute und bedenkliche Eigenschaften erwägend, mit einem Worte so, wie man wirklich bedeutende Leute bespricht, die dem Enthusiasmus und der üblen Nachrede gleich stark ausgesetzt sind: B r a h m s mit seinem Horntrio.“

¹⁰⁰ *NZfM*, Jg. 34 (Bd. 63), Nr. 2 (4. Januar 1867), S. 12. Diese Feststellung korreliert direkt mit Brahms's grundsätzlichen Vorbehalten gegenüber dem Ventilhorn, das laut Aussage Clara Schumanns bei der Leipziger Erstaufführung verwendet wurde. Siehe dazu oben, S. XVIII.

¹⁰¹ Wohl der Leipziger Musikkritiker Eduard Bernsdorf, der Brahms's Musik gegenüber meist sehr skeptisch eingestellt war.

¹⁰² *Signale*, Jg. 25, Nr. 1 (Januar 1867), S. 8.

¹⁰³ *AmZ*, Jg. 2, Nr. 2 (9. Januar 1867), S. 15–17; Nr. 3 (16. Januar 1867), S. 24 f.

¹⁰⁴ *Signale*, Jg. 25, Nr. 1 (Januar 1867), S. 8.

und das *Scherzo* des *Horntrios*. Auch die bereits von Bagge bemängelte schwebende Rhythmik und die damit einhergehende Schwierigkeit für den Hörer, sich taktmetrisch zu orientieren, sah Zellner als vorrangiges Manko der beiden Binnensätze:

„Von einem denkenden Künstler wie Brahms ist anzunehmen, daß er zu einer so ungewöhnlichen Instrumenten-Combination nicht ohne eine bestimmte künstlerische Intention geleitet wurde. [...] Die Brahms'sche Intention ist wirklich aus dem ersten und letzten Satze seines Trios als eine bestimmte ersichtlich. Dort ist es der serenadenartige Charakter, hier die auf ein Fanfarenmotiv gebaute Anlage zu einem Jagdstücke, welche die Wahl des Horns rechtfertigt. Der Klang ist oft reizend, wobei allerdings auf eine so zarte als sichere und geschmackvolle Behandlung des Instruments gerechnet ist, wie dieß dem Spiele des Hr. Kleinecke nachgerühmt werden muß. In den beiden mittleren Sätzen, welche schon vom rein musikalischen Gesichtspunkte zu vertreten den wärmsten Verehrern der [sic!] Componisten schwer fallen dürfte, vermißt man auch jene innerliche Berechtigung, welche die Wahl des Horns in den vorerwähnten Stücken plausibel macht. So gern mir [recte: wir] den frischen Zug und die klare Periodisierung im Schlußsatze – unstreitig der Beste im Werke – und eben so die hübsche Stimmung und interessante Arbeit im ersten Satze anerkennen, so unerquicklich sind die beiden mittleren Stücke. Wenn das überhaupt Musik ist, so ist es nur noch Accord- und Modulationsmusik, ohne allen leitenden Gedanken, aber voll verrenkter Rhythmen. Wir wenigstens sind nicht in der Lage uns vorstellen zu können, wem solche Musik einen Genuß zu gewähren vermöchte, welche, abgesehen von ihrer absoluten Melodielosigkeit, das rhythmische Gefühl derart zersetzt, daß man genöthigt ist, bei jedem Tacte sich zu fragen: Wo fängt das erste Viertel an und wo hört das letzte auf; was ist das überhaupt für ein Tact? Diese Sätze waren [recte: wären] bei strengerer Selbstkritik schwerlich geboren worden [recte: worden].“¹⁰⁵

Die *Neue Zeitschrift für Musik* fasste die ambivalente frühe Rezeptionshaltung in die knappen Worte: „In Hellmesberger's Quartettproduction war von Interesse ein allerdings sehr ungleich gehaltenes Trio für Clavier, Violine und Horn von Brahms [...], welches theils durch sinnige Behandlung der Instrumente, besonders des Horns, ungemein fesselte, theils durch unerquickliche Verschrobenheit gänzlich abschreckend wirkte.“¹⁰⁶ Eine „sinnige Behandlung [...] besonders des Horns“ sprach demgegenüber der Wiener Korrespondent der *Signale für die musikalische Welt* dem Stück ausdrücklich ab, indem er konstatierte, „dem Waldhorn wäre eine dem Charakter des Instruments entsprechendere gesangvolle Behandlung in der Composition [sic!] zu wünschen gewesen.“¹⁰⁷ Wie schon Bagge und der Rezensent der *Neuen Zeitschrift für Musik* „M.“ [E. v. Mühle] störte auch er sich am generellen Zusammenklang der Instrumente: „Im Ganzen verschmelzen sich die genannten Instrumente schlecht in einander; am meisten leidet dabei die Violine.“¹⁰⁸ Dieser frühen Rezeptionstendenz schloss sich sogar Max Kalbeck an, indem er in seiner großen Brahms-Monographie einräumte: „Es ist ja wahr, daß das Horn, auch wenn es noch so delikate behandelt wird, auf die schwächere Violine drückt und in einem zweiten Blasinstrumente, einer Oboe oder Klarinette, oder ei-

nem Duo von Streichinstrumenten ein mächtigeres Gegengewicht erhielt.“¹⁰⁹

Große Aufmerksamkeit widmeten Konzertpublikum und Presse Clara Schumanns Wiener „Abschieds-Concert“ am 19. Januar 1870. Vorbehaltlos gerühmt wurden allerdings wieder nur die Interpreten; das gleich zu Beginn gespielte *Horntrio* stieß auf allgemeines Unverständnis, wie Clara Schumanns Tagebucheintrag vom 19. Januar 1870 dokumentiert:

„Ich spielte Johannes' Horntrio, es ging sehr schön, gefiel aber gar nicht, was uns für ihn schrecklich leid that. Sie verstanden das wahrhaft geistvolle, durch und durch interessante Werk nicht, trotzdem der erste Satz z. B. voll der einschmeichelndsten Melodien ist und der letzte Satz wieder voll frischen Lebens. Das *Adagio* ist wundervoll auch, aber allerdings für das erste Mal Hören schwer.“¹¹⁰

Die Presse-Rezensionen schlossen sich der reservierten Haltung des Publikums an. So war in der *Wiener Zeitung* zu lesen: „Das Trio von Brahms (Op. 40), womit das Concert eröffnet wurde, läßt keinen Aufschwung zu“¹¹¹, und Eduard Schelle bekräftigte einige Tage später in der *Presse*, das Publikum habe die Pianistin zwar „durch warme Beifallsbezeugungen nach ihren Vorträgen“ gewürdigt, mit „der ersten Nummer indeß, dem Trio für Pianoforte, Violine und Horn von Brahms, war Frau Schumann unermögend, auch nur eine mäßige Wirkung zu erzielen. Schon früher war dieses Werk im alten Musikvereins-Saale vom Publicum abgelehnt worden, und auch hier wollte die ascetische Musik desselben schlechterdings trotz der trefflichen Ausführung [...] keinen Anklang finden.“¹¹² Der Wiener Korrespondent der *Neuen Berliner Musikzeitung*, „Carillon“, der Brahms' Musik generell abschätzig gegenüber stand, kommentierte die Aufführung gar mit einer regelrechten Polemik:

„Ich schliesse hieran, dass im kleinen Saale des Hauses Frau Clara Schumann, auf Verlangen ihr Abschieds-Concert (am 19. Januar) gab, in welchem ein unbeschreiblich unerspriesliches Trio von Brahms (Op. 40) mit Frau Schumann zur Aufführung kam. Das Publikum war völlig verblüfft und wurde geradezu regungslos. Die Leute fragten sich: um Gottes Willen! ist denn das auch Musik?! – man machte es Frau Schumann auch in der Presse zum Vorwurf, welch' übergrosse Pietät sie in sich für den jungen Freund ihres seligen Gemahls trage; es ist eine eigene Geschmacksrichtung der vortrefflichen Künst-

¹⁰⁵ *Blätter für Musik, Theater und Kunst*, Jg. 14, Nr. 1 (1. Januar 1868), S. 2.

¹⁰⁶ *NZfM*, Jg. 35 (Bd. 64), Nr. 4 (17. Januar 1868), S. 34.

¹⁰⁷ *Signale*, Jg. 26, Nr. 7 (Januar 1868), S. 103.

¹⁰⁸ Ebenda.

¹⁰⁹ *Kalbeck II/1*, S. 189. Allerdings relativierte Kalbeck umgehend: „Aber gerade die von Brahms getroffene Wahl schafft Klangkombinationen von einer so innerlichen poetischen Wirkung, daß jede andere Bearbeitung des Werkes dessen unbeschreiblichen akustischen Zauber zerstören würde.“

¹¹⁰ *Litzmann III*, S. 234.

¹¹¹ *Wiener Abendpost, Beilage zur Wiener Zeitung*, Nr. 16 (21. Januar 1870), S. 62.

¹¹² *Die Presse*, Jg. 23, Nr. 24 (25. Januar 1870), S. [1].

lerin, dass sie nach ihren Worten nächst ihrem Robert so gleich Herrn Johannes Brahms als den grössten Componisten adorirt.“¹¹³

Eingehender begründete Eduard Hanslick unter dem Eindruck des Konzerts vom 19. Januar 1870 seine Vorbehalte gegenüber dem *Horntrio* in der *Neuen Freien Presse*:

„Unter den Kammermusiken von Brahms ist uns sein Trio für Clavier, Violine und Waldhorn (op. 40) am wenigsten sympathisch – eine reflectirte, gemüthlose Composition, die wol durch einzelne geistreiche Züge und kunstvolle Combinationen den Hörer anregt, aber ihn nicht anhaltend und vollauf befriedigt, noch weniger ihn begeistert mit sich fortreißt. Wir vermissen die Frische und Ursprünglichkeit der Ideen, sowie die überzeugende Nothwendigkeit des Gedankenganges. Es fehlt dem Werke, ja jedem einzelnen der Sätze, jene geheimnißvoll schaffende und zusammenhaltende Kraft, welche nicht blos in der Elektro-Therapie, sondern auch in der künstlerischen Production der ‚constante Strom‘ heißen darf. Eine andere Composition von Brahms hätte uns zur Einleitung des Concertes besser gefallen [...]“¹¹⁴

Ob die vielfach negative Rezeption dazu beitrug, dass Brahms nach Erscheinen des *Horntrios* sieben Jahre lang keine Kammermusik mehr veröffentlichte,¹¹⁵ lässt sich allenfalls spekulativ erörtern. In den folgenden Jahrzehnten wurde das Werk von Konzertpublikum und Kritikern allerdings zunehmend gewürdigt, wie Aufführungsstatistiken und Presserezensionen zeigen. So konnte Theodor Billroth seinem Freund Brahms am 5. Januar 1879 mitteilen: „Beiläufig: Dein Horntrio hat neulich ganz ungewöhnlich beim gesamten Publikum durchgeschlagen, wie ich es kaum bei diesem vertieften Stück erwartet hätte, zumal da früher das *P. T.* Publikum nicht recht zuhören wollte; wie das doch so sonderbar wechselt.“¹¹⁶ Und zu Beginn des 20. Jahrhunderts konstatierte die Brahms-Biographin Florence May:

„Dieses eingebungsvolle Werk behauptet seit lange[m] eine besondere Stelle in der Neigung der wahren Brahms-Freunde wegen der dasselbe erfüllenden Atmosphäre reiner Schönheit des Klangs, der Stimmung und des Gedankens. Die edle Einfachheit der Themen und der naturgemäße Charakter ihrer Entwicklung fesselt selbst den unvertrauten Zuhörer durch alle drei [sic!] Sätze, und das große musikalische Wissen des Komponisten hat es zu einem makellosen Beispiel seiner Art herausgearbeitet, in dem der Musiker vom Fach bei eingehender Prüfung keinerlei schwache Stelle zu entdecken vermag.“¹¹⁷

Publikation

Zu Beginn des Jahres 1866 befand sich das Manuskript des *Horntrios* noch in Clara Schumanns Händen in Österreich. Am 8. April sandte sie es nach Karlsruhe zurück an Brahms,¹¹⁸ der seine Niederschrift sicherlich noch einmal durchsah und korrigierte. Nachdem der Simrock-Verlag Brahms' 2. *Streichsextett op. 36* bereits im Frühjahr des Jahres herausgebracht hatte und nun gerade die Drucklegung der 1. *Cellosonate op. 38* betrieb,¹¹⁹ deutete der Komponist dem Verleger Peter Joseph Simrock am 26. Mai an: „Sollten Sie die bösen Zeitläufte nicht hindern, noch unser, der Komponisten, zu

gedenken, so könnte ich Ihnen ja erzählen, womit ich einstweilen den Stechern, am Ende gar den Verlegern zu verdienen geben könnte.“¹²⁰ Simrocks verschollenes Antwortschreiben muss positiv ausgefallen sein, denn am 18. Juni schrieb Brahms:

„In Erwiderung auf Ihr freundliches Schreiben biete ich Ihnen denn folgende Sachen zum Verlag an:

Ein Trio für Pianoforte, Violine und Horn (oder Violoncell).

Das Stück wurde (auch öffentlich) vom Hornisten auf dem einfachen Waldhorn geblasen, was denn wohl am deutlichsten sagt, daß es weder für das Instrument, noch, da gerade dies sehr obligat ist, für die beiden andern irgend schwierig ist. Das Honorar wäre 16 Friedrichsdors.“¹²¹

Simrock zeigte sich prompt interessiert an dem *Horntrio* und antwortete bereits zwei Tage später: „Einstweilen bitte ich um gefl. Zusendung des Trios. Geldsendungen sind aber unter den gegenwärtigen Umständen nicht ratsam. – Vielleicht haben Sie aber Gelegenheit, bei Herren Gebr. Hug anzufragen, ob er Ihnen den Betrag für meine Rechnung auszahlen will, gegen Quittung über 16 Friedr. d'or.“¹²² Somit hatte Simrock Brahms' Honorarforderung ohne jede weitere Diskussion akzeptiert.¹²³

Die heute verschollene Stichvorlage für die alternative Cellostimme fertigte Brahms, anders als später die alternative Bratschenstimme des *Klarinettentrios op. 114*, mit großer Wahrscheinlichkeit selbst an. Während die gedruckte Cellopartie *op. 40* an mehreren Stellen deutlich von der Hornpartie abweicht, stellt die Bratschenpartie in *op. 114* lediglich eine reine Schreibtransposition der Klarinettenpartie dar.¹²⁴ Am 4. Juli 1866 schickte Brahms das Partiturautograph und vermutlich auch

¹¹³ *Neue Berliner Musikzeitung*, Jg. 24, Nr. 6 (9. Februar 1870), S. 44.

¹¹⁴ *Neue Freie Presse, Morgenblatt*, Nr. 1942 (25. Januar 1870), S. 2.

¹¹⁵ Erst im November 1873 erschienen die *Streichquartette Nr. 1 c-Moll* und Nr. 2 *a-Moll op. 51* (*BraWV*, S. 209–211; *JBG, Streichquartette*, S. XIII und 126 f.).

¹¹⁶ *Billroth-Brahms Briefwechsel*, S. (278–)279. Darauf antwortete Brahms am 6. Januar 1879 ironisch: „Es ist nichts Neues, daß Stücke von mir gefallen, wenn ich nicht dabei bin oder wenn Epstein statt meiner Klavier spielt!“ (Ebenda, S. 280).

¹¹⁷ *May 1911 II*, S. 40.

¹¹⁸ Siehe Clara Schumanns Schreiben an Brahms vom 8. April 1866: „Du erhältst hierbei Dein Trio [...]“ (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 535–537, hier S. 536).

¹¹⁹ Siehe *BraWV*, S. 130 f. und 137; *JBG, Violoncello- und Klarinettensonaten*, S. XIV f.

¹²⁰ *Briefwechsel IX*, S. (50–)51. Die „bösen Zeitläufte“ beziehen sich auf die angespannte politische Lage vor dem Preußisch-Österreichischen Krieg von 1866.

¹²¹ Ebenda, S. 51(–52).

¹²² Peter Joseph Simrocks Schreiben an Brahms vom 20. Juni 1866 (*Simrock-Brahms Briefe*, S. 43).

¹²³ Kein entsprechender Honorarvermerk in Brahms' eigenhändigem Werkverzeichnis (*A-Wst*, Sign. H.I.N. 32886, Bl. 4r, bzw. *Orel*, S. 536).

¹²⁴ Siehe Quellengeschichte und -bewertung, S. 87, 94.

sämtliche Stimmen von Zürich aus an den Verleger.¹²⁵ Gleichzeitig bat er um zeitnahe Zusendung eines Korrekturabzugs: „Um eine Revision des Trios bitte ich natürlich, und sollten Sie der Adresse wegen seinerzeit in Ungewißheit sein, so bitte ich an Herrn Rieter in Winterthur zu senden, der jedenfalls weiter besorgen kann. Hoffentlich sehe ich es noch in der Schweiz.“¹²⁶

Wo und wann der (heute verschollene) Korrekturabzug Brahms erreichte, ist nicht exakt zu rekonstruieren. Jedenfalls sandte er diesen, nachdem er ihn offenbar mit zahlreichen Eintragungen versehen hatte, am 15. September an Simrock zurück. Zu seinem Ärger hatte Brahms das als Stichvorlage verwendete Partiturauto-graph nicht zum Abgleich erhalten, wie er in einem die Sendung begleitenden Schreiben monierte: „Anbei die Revision der Trios. Sie vergaßen leider, das Manuskript beizulegen, was um so unangenehmer war, als sich doch recht viele Fehler fanden.“¹²⁷ Außerdem bat Brahms nun um ausdrückliche Nennung des Waldhorns auf dem Titelblatt sowie im Kopftitel des Erstdruckes: „Der Titel wird wohl schon fertig sein, aber auf den ersten Seiten bitte ich statt Horn Waldhorn zu setzen. Also Pianoforte, Violine und Waldhorn (oder Violoncello).“¹²⁸ Schließlich hielt der Komponist es noch für notwendig, den Verleger auf einzelne Fehler im gestochenen Notentext hinzuweisen,¹²⁹ und ersuchte mit Nachdruck um möglichst sorgfältige Revision sowie gegebenenfalls um Zusendung eines weiteren Korrekturabzuges.¹³⁰

Das Erscheinen des Erstdruckes wurde zwar Ende November 1866 in den *Signalen für die musikalische Welt* angezeigt,¹³¹ doch musste Brahms noch mehrere Monate auf den Erhalt eines Belegexemplars warten. Bereits während seines Aufenthaltes in der Schweiz Ende Oktober 1866 rechnete er mit der Zustellung durch Hermann Levi in Karlsruhe, dem er durch Clara Schumann ausrichten ließ: „[Brahms] erbittet nämlich: wenn von Bonn (Simrock) sein Horntrio kommt, ein Exemplar für mich herauszunehmen, die Anderen aber gleich für ihn an Rieter zu senden.“¹³² Schließlich benötigte Clara Schumann Aufführungsmaterial für das geplante Konzert im Leipziger Gewandhaus am 15. Dezember 1866. Mittlerweile in Wien angekommen, fand Brahms Mitte November lediglich die Mitteilung Simrocks vor, das *Horntrio* sei „seit 14 Tagen erschienen – nur nicht an Hug in Zürich versendet!“ Sobald Simrock Brahms’ Adresse erführe, wolle er ihm „Exemplare übersenden.“¹³³ Daraufhin nannte Brahms nun die Wiener Musikalienhandlung Spina als Adresse zur Zusendung des gedruckten *Horntrios*: „Vor einigen Tagen hier in Wien angekommen, finde ich Ihren werten Brief; ich meinte, Ihnen meine Adressen seinerzeit mitgeteilt zu haben? So ersuche ich Sie denn jetzt, mir das Trio gefälligst durch Hr. Spina zukommen zu lassen.“¹³⁴ Die Exemplare ließen jedoch weiter auf sich warten. Vor der Leipziger Aufführung des *Horntrios* im Dezember 1866 fragte Clara Schumann offenbar selbst bei Simrock nach dem gedruckten Werk und erhielt daraufhin rechtzeitig ein Exemplar, wie aus ihrem Schreiben an Brahms hervorgeht: „Dein Trio (ich hatte es mir von Simrock erbeten)

hatten wir schön einstudiert“.¹³⁵ Als im Januar 1867 Selmar Bagges ausführliche Werkrezension des *Horntrios* erschien,¹³⁶ hatte den Komponisten noch immer kein Druckexemplar erreicht. So teilte er seinem Vater Johann Jakob Brahms am 16. Februar 1867 mit, er warte auf die gedruckten Noten und ihm „[...] wäre es lieb, wenn Du Herrn Marxsen grüßtest und ihm sagtest, ich schrieb ihm bald, sobald ich mein neues Trio (Horn-Trio op. 40) hätte, das aus Versehen immer noch nicht gekommen.“¹³⁷

Erst im Frühjahr 1884 wies Brahms den Sohn und Nachfolger Peter Joseph Simrocks, Fritz Simrock, an, dem *Horntrio* statt der alternativen Cello- doch besser eine Bratschenstimme beizugeben. Brahms hatte den Sommer 1883 in Wiesbaden verbracht und war dort ein ständiger Gast im Hause der Familie von Beckerath gewesen. In seinen Erinnerungen schilderte Leonhard

¹²⁵ Brahms’ Schreiben an Peter Joseph Simrock vom 4. Juli 1866: „Anbei folgt also auf Ihren Wunsch das Horntrio. Ohne Zweifel werden die Herren Hug [Inhaber einer Zürcher Musikalienhandlung] auch das von mir zu Empfangende [das Honorar] besorgen, und Sie mit dem Nächsten dies hören.“ (*Briefwechsel IX*, S. 53).

¹²⁶ Ebenda. Brahms hatte im Juni 1866 eine Sommerwohnung in Fluntern bei Zürich bezogen, am 17. August reiste er von dort nach Baden-Baden ab (*Kalbeck III/1*, S. 225; *Hofmann, Zeittafel*, S. 74).

¹²⁷ Brahms’ Schreiben an Peter Joseph Simrock vom 15. September 1866 (*Briefwechsel IX*, S. 53 [f.]).

¹²⁸ Ebenda, S. 53 f. Siehe in vorliegender Einleitung S. XIX, Abbildung 2.

¹²⁹ *Briefwechsel IX*, S. (53–)54: „Auf der ersten Seite der Partitur sind 8 Pausen gestochen statt Noten; das Manuskript gab wohl Ursache zu einem Mißverständnis. Auf S. 1 der Hornstimme fehlen sehr nötige Stichnoten. Das läßt sich hoffentlich noch machen (nach der Violoncellstimme).“ (Druckausgabe mit Lesart „Sticharten“ statt „Stichnoten“, wohl Übertragungsfehler [das Briefautograph ist verschollen]; vgl. auch *Briefwechsel X*, S. 69, dazu *JBG, Symphonie Nr. 2*, S. 230 mit Anmerkung 29). Vgl. in vorliegender Einleitung S. XXXIV mit Anmerkung 256; Quellengeschichte und -bewertung, S. 87 f.

¹³⁰ *Briefwechsel IX*, S. (53–)54: „Wünschen Sie etwa, daß ich, der vielen Fehler wegen, das Werk noch einmal durchlese, so bitte [ich.] es nach Baden-Baden, Lichtenthal zu adressieren. Von Oktober an bitte ich lieber nach Karlsruhe, durch Kapellmeister Levi, zu schicken, der meine Adresse weiß. [...] Das Trio bitte ich noch recht genau zu revidieren!“

¹³¹ *Signale*, Jg. 24, Nr. 50 (30. November 1866), S. 888 mit Preisangabe „2 Thlr. 20 Sgr.“. In der *AmZ* wurde die Neuerscheinung erst Anfang Januar angezeigt (*AmZ*, Jg. 2, Nr. 1 [2. Januar 1867], S. 6; *Uebersicht neu erschienener Musikwerke. Kammermusik*: Ohne Preisangabe).

¹³² Clara Schumanns Schreiben an Hermann Levi vom 30. Oktober 1866 (*Schumann-Briefedition II/5*, S. 493).

¹³³ Peter Joseph Simrock an Brahms, 21. November 1866 (*Simrock-Brahms Briefe*, S. 43 [f.]).

¹³⁴ Brahms an Peter Joseph Simrock, 28. November 1866 (*Briefwechsel IX*, S. 54 f.).

¹³⁵ *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 545–547).

¹³⁶ *AmZ*, Jg. 2, Nr. 2 (9. Januar 1867), S. 15–17; Nr. 3 (16. Januar 1867), S. 24 f.

¹³⁷ Brahms’ Schreiben an Johann Jakob Brahms vom 16. Februar 1867 (*Briefwechsel Familie*, S. 126, dort nur Datierung „Mitte Februar 1867“, präzisiert durch Brahms’ Hinweis auf seine Reise „morgen früh“ nach Graz zum Konzert am 17. Februar 1867; vgl. *Hofmann, Zeittafel*, S. 76).

Wolff, der Vetter Rudolph von Beckeraths, die häufigen Kammermusikabende, zu denen Brahms sich, „ohne daß es jemals vorher abgesprochen war, [...] allabentlich [sic!] bei von Beckeraths“ eingefunden habe: „Brahms selbst stets am Klavier, Rudolf von Beckerath, ein sehr guter Geigen-Dilletant [sic!] und ich meist als Bratschist, und mit Hinzuziehung eines Cellisten, hatten wir stets die Möglichkeit zu Kammermusik.“ An einem dieser Abende habe Wolff Brahms vorgeschlagen, „sein Horntrio mit Bratsche statt Horn zn [recte: zu] spielen, wovon er geradezu begeistert war, sodaß er sofort Simrock den Auftrag gab, das Horntrio mit Bratsche zu veröffentlichen.“¹³⁸ Ähnlich überlieferte Heinz von Beckerath diese Begebenheit in seinen *Erinnerungen an Johannes Brahms*: „Professor Leonhard Wolff [...] gab mir den Rat, die Hornstimme des Trios für Bratsche umschreiben zu lassen. [...] Brahms war freudig überrascht über den schönen Klang [...] und schrieb gleich an Simrock, die Bratschenstimme stechen zu lassen.“¹³⁹

Zwar nicht im Sommer 1883, jedoch am 22. März 1884 machte Brahms gegenüber Fritz Simrock tatsächlich mit Nachdruck deutlich: „Mein Horn-Trio sollte eigentlich eine Bratschenstimme statt der Violoncellstimme mitkriegen! Mit Cello nämlich klingt es abscheulich, mit Bratsche ganz ausgezeichnet! Das könnte ausdrücklich auf dem Titel stehen: Horn oder Bratsche!“¹⁴⁰ Einige Tage später ergänzte er: „N. B. Die Bratschenstimme für das Horntrio müßte extra geschrieben, resp. gestochen werden. Hr. Keller kann das leicht besorgen. Ich meine, die Violoncellstimme könnte dann ganz wegfallen.“¹⁴¹ Die alternative Violoncellostimme wurde schließlich aber doch beibehalten und koexistierte seit 1884 mit der alternativen Bratschenstimme.¹⁴²

Bereits im November 1874 hatte Brahms sich im Übrigen mit der Idee an Fritz Simrock gewandt, selbst

ein vierhändiges Klavierarrangement anzufertigen.¹⁴³ Letztendlich war jedoch Robert Keller mit der Aufgabe betraut worden, dessen Klavierarrangement zu vier Händen im Sommer 1875 bei Simrock erschien.¹⁴⁴

Klarinettentrio a-Moll opus 114

Entstehungsgeschichte

Im August 1891 kündigte Brahms seinem Verleger Fritz Simrock an:

„Wie oft habe ich mir fest vorgenommen, nichts mehr drucken zu lassen, niemals aber so sicher, lustig und energisch, als da ich Ihnen diesen Frühling meinen ‚letzten Willen‘ schrieb. Ich war so glücklich, fühlte mich so frei und sicher – daß mir immer das Hübscheste und Lustigste einfiel und zuflog!“¹⁴⁵

Nach der aufwändigen Überarbeitung seines frühen *Klaviertrios Nr. 1 H-Dur op. 8*, die ihm offenbar alles andere als leicht gefallen war,¹⁴⁶ schien Brahms tatsächlich des Komponierens müde gewesen zu sein. Deutlich gab er dies seinem Verleger Ende des Jahres 1890 zu verstehen: „Sie können [...] Abschied nehmen von meinen Noten – weil es überhaupt Zeit ist, [mit dem Komponieren] aufzuhören [...]“.¹⁴⁷ Infolgedessen verfasste der Komponist im Mai 1891 auch sein im obigen Zitat erwähntes „Ischler Testament“¹⁴⁸, das er Simrock Ende August zur Verwahrung übermittelte.¹⁴⁹ Nicht zuletzt der näheren Bekanntschaft mit dem 1. Klarinettenisten der Meininger Hofkapelle, Richard Mühlfeld, ist es zu verdanken, dass Brahms entgegen seiner drastischen Ankündigung doch noch eine Reihe später Werke komponierte. Mit dem *Klarinettentrio a-Moll op. 114* und

¹³⁸ Leonhard Wolff: *Meine musikalischen Erinnerungen*, Bonn 1932, S. 9.

¹³⁹ Heinz von Beckerath: *Erinnerungen an Johannes Brahms. Brahms und seine Krefelder Freunde*, Sonderdruck aus: *Die Heimat*, Jg. 29, Nr. 1–4 (November 1958), S. 81–93, hier S. 84.

¹⁴⁰ Brahms' Schreiben an Fritz Simrock vom 22. März 1884 (*Briefwechsel XI*, S. [52–]53).

¹⁴¹ Brahms' Schreiben an Fritz Simrock vom 3. April 1884 (ebenda, S. [54–]55).

¹⁴² Siehe Quellenbeschreibung, S. 84 f. (Quellen E₄, E₅) und S. 85 (Quellen E-St₄, E-St₅).

¹⁴³ Brahms' Schreiben an Simrock vom 25. November 1874: „Bei dem Titel zu meinem Pianoforte zu vier Händen fallen mir op. 38 und 40 auf. Falls sie [sic!] diese noch nicht 4händig haben, würde ich Sie [sic!] ganz gern selbst setzen.“ (*Briefwechsel IX*, S. 188).

¹⁴⁴ *BraWV*, S. 147.

¹⁴⁵ Brahms' Schreiben an Simrock vom 10. August 1891 (*Briefwechsel XII*, S. 47[–49]). Vgl. hierzu insbesondere noch die durch Kalbeck überlieferte Äußerung von Brahms gegenüber Eusebius Mandyczewski: „Ich hatte in der letzten Zeit Verschiedenes angefangen, auch Symphonien und Anderes, aber nichts wollte recht werden; da dachte ich, ich wäre schon zu alt, und beschloß energisch nichts mehr zu schreiben. Ich überlegte bei mir, ich sei doch mein Lebtag fleißig genug gewesen, hätte genug erreicht, hätte ein sorgenloses Alter und könne es nun ruhig genießen. Und das machte mich so froh, so zufrieden, so

vergnügt, daß es auf einmal wieder ging.“ (*Kalbeck IV/1*, S. 247 mit Anmerkung 2).

¹⁴⁶ Siehe etwa Siegfried Oechsle: *Klaviertrios, Klavierquartette, Klavierquintette*, in: *Brahms Handbuch*, S. 408–436, hier S. 418; Michael Struck: *Gewinn und Verlust: Abrechnung mit den Klaviertrios op. 8*, in: *Spätphase(n)? Johannes Brahms' Werke der 1880er und 1890er Jahre. Internationales musikwissenschaftliches Symposium Meiningen 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, S. 112–128. Die *Neue Ausgabe* des Stückes ging nach etwa einhalbjähriger Revisionsphase im Dezember 1890 an den Verlag zum Stich und Druck (siehe auch *BraWV*, S. 25 f.).

¹⁴⁷ Brahms' Schreiben an Simrock vom 11. Dezember 1890 (*Briefwechsel XII*, S. 35[–36]). Eine ähnlich radikale Brahms'sche Äußerung gegenüber Eusebius Mandyczewski vom Sommer 1891 übermittelte Richard Heuberger: „Jetzt plage ich mich seit langem mit allerlei Sachen, einer Symphonie, Kammermusik und anderem und es will nichts werden. Ich war stets gewöhnt, mir über alles klar zu sein. Mir scheint, es geht nicht mehr so wie bisher. Ich tue gar nichts mehr. Ich war mein Leben lang fleißig, nun will ich einmal recht faul sein!“ (*Heuberger*, S. 100).

¹⁴⁸ Das Testament ist abgedruckt in *Kalbeck IV/1*, S. 228–230.

¹⁴⁹ Siehe Brahms' Schreiben an Simrock vom 20. August 1891 (*Briefwechsel XII*, S. 49[–51] mit Anmerkung 2).

dem zeitlich parallel entstandenen *Klarinettenquintett h-Moll op. 115* sowie den *Klarinettensonaten f-Moll und Es-Dur op. 120 Nr. 1 und 2* erprobte Brahms zwischen 1891 und 1894 drei in seinem Œuvre ganz neuartige kammermusikalische Besetzungen.

Wohl schon bei seinem ersten Aufenthalt am Meininger Hof im Oktober 1881 dürfte Brahms dem dort angestellten Richard Mühlfeld begegnet sein, wirkte Brahms durch die Vermittlung Hans von Bülow's doch als Pianist und Dirigent bei mehreren Aufführungen der Herzoglichen Hofkapelle mit.¹⁵⁰ Eine engere Zusammenarbeit sollte sich allerdings erst zehn Jahre später entwickeln:¹⁵¹ Auf Einladung von Georg II. Herzog von Sachsen-Meiningen und seiner Frau Helene Freifrau von Heldburg verbrachte Brahms im März 1891 acht Tage in Meiningen.¹⁵² Er genoss die „wohlthuende Liebenswürdigkeit und Behaglichkeit“¹⁵³ am dortigen Hofe und wohnte mit Vergnügen zahlreichen Proben und Konzerten der seit 1886 von Fritz Steinbach geleiteten Hofkapelle bei.¹⁵⁴ Immer wieder hob Brahms in Briefen an Freunde das Spiel Richard Mühlfeld's hervor, der sich mit Werken wie Saint-Saëns' *Tarantelle op. 6*¹⁵⁵ und Mozarts *Klarinettenquintett KV 581*¹⁵⁶ nicht nur als Orchestermitglied, sondern auch in kammermusikalischen Ensembles hervortat. So schwärmte Brahms beispielsweise Clara Schumann vor: „[...] man kann nicht schöner Klarinette blasen, als es der hiesige Herr Mühlfeld tut.“¹⁵⁷

Die Eindrücke jenes Meininger Aufenthaltes nahm Brahms mit in seine Sommerfrische im oberösterreichischen Bad Ischl, von wo er Clara Schumann im Juni 1891 verheißungsvoll andeutete: „Von dem vielen und vielerlei, was mir dabei an Musik durch den Kopf geht, wird wohl nicht viel bleiben – aber doch einiges.“¹⁵⁸ Ende Juni präsentierte er dem befreundeten Eusebius Mandyczewski bei dessen Besuch in Bad Ischl¹⁵⁹ den Kopfsatz des *Klarinettentrios op. 114*.¹⁶⁰ Schon kurz darauf muss die Komposition abgeschlossen gewesen sein, denn am 12. Juli 1891 teilte Brahms Mandyczewski mit, er wolle ihm nun die fertige Partitur nach Wien senden. Mandyczewski solle das Manuskript an den dort

ansässigen Kopisten William Kupfer weiterleiten, damit dieser die (heute verschollenen) Aufführungsmaterialien und späteren Stichvorlagen herstellen könne.¹⁶¹ Zuvor bat sich Brahms das Urteil des Freundes über das fertige Stück aus, nicht ohne sein Werk auf gewohnte Art scherzend herunterzuspielen: Mandyczewski solle befinden, ob das *Klarinettentrio* Kupfers „würdig scheint – Gold heißt der Mann ja zum Glück nicht!“¹⁶² In ähnlich scherzendem Ton kündigte Brahms knapp zwei Wochen später Helene von Heldburg an, er wolle seine neuen Klarinettenwerke in Meiningen probieren:

„Es ist mir (immer unter uns) nicht entgangen, wie sehr Sie dem Herzogl. K-M. u. M-Dir. Mühlfeld geneigt sind, ich habe oft mit Wehmut gesehen, wie mühsam u. ungenügend Ihr Auge ihn an seinem Orchesterplatz zu suchen hatte.¹⁶³ [...] ich bringe ihn in Ihre Kemmenate, er soll auf Ihrem Stuhl sitzen, Sie können ihm die Noten umwenden u. die Pausen, die ich ihm gönne, zu traulichem Gespräch benutzen!

Das Weitere wird Ihnen gleichgültig sein, nur der Vollständigkeit halber sage ich noch daß ich für diesen Zweck ein Trio u. ein Quintett geschrieben habe, in denen er mitzublasen hat u. die ich Ihnen zur Verfügung stelle – zur Benutzung anbiete. Nebenbei ist nun Ihr M. der beste Meister seines Instruments u. mag ich für diese Stücke an gar keinen andern Ort denken als an Meiningen.“¹⁶⁴

In der Zwischenzeit hatte William Kupfer bereits mit der Abschrift der Partitur und der Erstellung des Stimmenmaterials begonnen. Am 26. Juli musste er Brahms zwar mitteilen, er sei „nicht recht vorwärts gekommen“, derzeit aber bei der „Composition der Viola-Stimme“, werde in „einigen Tagen [...] mit der Arbeit fertig sein und sodann Herrn Mandyczewski übergeben.“¹⁶⁵ In einem (verschollenen) Schreiben dürfte Mandyczewski darum gebeten haben, ebendieses Aufführungsmaterial, noch bevor er es Brahms zukommen ließ, für eine Probe in privatem Wiener Kreise zu nutzen. Brahms erklärte sich einverstanden und ersuchte Mandyczewski im Gegenzug lediglich um anschließende reife Kritik: „Gegen Ihr Privat-Concert habe ich nichts – wenn Sie mir hernach recht schön beschreiben, wie sich das Ding ge-

¹⁵⁰ Siehe Hofmann, *Zeittafel*, S. 160–162; Hofmann, *Chronologie*, S. 201–203; Goltz/Müller, *Mühlfeld*, S. 30 und 88. Hans von Bülow leitete die Meininger Hofkapelle in den Jahren 1880–1885 (*Bülow-Brahms Briefe*, S. 16 und 19 f. mit Anmerkung 33).

¹⁵¹ Goltz/Müller, *Mühlfeld*, S. 30 mit Anmerkung 45; vgl. auch JGB, *Violoncello- und Klarinettensonaten*, S. XXV f.

¹⁵² Siehe *Briefwechsel (Neue Folge) XVII*, S. 103–107. Brahms hielt sich vom 13. bis zum 20. März 1891 in Meiningen auf (Hofmann, *Zeittafel*, S. 214; Kalbeck IV/I, S. 222–225).

¹⁵³ Brahms' Schreiben an Clara Schumann vom 15. März 1891 (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. 444–446, hier S. 445).

¹⁵⁴ Siehe Goltz/Müller, *Mühlfeld*, S. 30–36; Josef Viktor Widmann: *Erinnerungen an Johannes Brahms*. Einleitung von Samuel Geiser, Zürich etc. 1980, S. 100 f.

¹⁵⁵ Goltz/Müller, *Mühlfeld*, S. 36 mit Anmerkung 55.

¹⁵⁶ Ebenda, S. 32 mit Anmerkung 50; Kalbeck IV/I, S. 224.

¹⁵⁷ Brahms' Schreiben an Clara Schumann vom 17. März 1891 (*Schumann-Brahms Briefe II*, S. [446–]447).

¹⁵⁸ Ebenda, S. (452–)453.

¹⁵⁹ Siehe *Brahms-Mandyczewski Briefwechsel*, S. 344–347.

¹⁶⁰ Dies lässt sich aus dem späteren Schreiben Mandyczewski's an Brahms vom 19. Juli 1891 schließen: „[...] so kann ich doch nicht umhin, Ihnen meine Freude über das Stück mitzuteilen. Diese fing, wie Sie wissen, schon in Ischl an, steigerte sich aber wirklich beim Durchlesen der Fortsetzung, die den ersten Satz zwar nicht übertrifft, aber ihm doch würdig zur Seite steht.“ (Ebenda, S. 349 [f.]; siehe auch *BraWV*, S. 460).

¹⁶¹ Brahms' Schreiben an Mandyczewski vom 12. Juli 1891 (*Brahms-Mandyczewski Briefwechsel*, S. 348).

¹⁶² Ebenda.

¹⁶³ Brahms spielte auf die Kurzsichtigkeit der Baronin an; siehe *Briefwechsel (Neue Folge) XVII*, S. (113–)115 mit Anmerkung 3.

¹⁶⁴ Brahms' Schreiben an Helene von Heldburg vom 25. Juli 1891 (ebenda, S. [113–]114).

¹⁶⁵ Kupfers Schreiben an Brahms vom 26. Juli 1891, ungedruckt (*A-Wst*, Sign. H.1.N. 165.672).

macht u. wie es Ihnen gefallen hat.“¹⁶⁶ Geheimnisvoll deutete er zudem bereits die Komposition des *Klarinettenquintetts* an, indem er das *Klarinetten trio* scherzhaft als „Zwilling einer viel größeren Dummheit“ bezeichnete, die er jetzt versucht sei „heraus zu pöppeln“. ¹⁶⁷ Auch gegenüber Clara Schumann äußerte sich der Komponist, er wolle „noch einige Sommerfrüchte am Leben lasse[n]“:

„Freifrau Heldburg wird Dir erzählt haben von einem Trio für Pianoforte, Violine [recte: Violoncello] und Klarinette und einem Quintett für Streichquartett und Klarinette. Diese beiden Stücke zu hören, freue ich mich einzig auf Meiningen. Du hast keine Idee von einem Klarinettenisten wie dem dortigen Mühlfeldt [sic!]. Er ist der beste Bläser überhaupt, den ich kenne.“¹⁶⁸

In der Hoffnung, die Freundin könne den geplanten Meiningen Proben beiwohnen, bekräftigte Brahms Ende August 1891 schließlich noch einmal launig: „Den Klarinettenisten dort zu hören, wäre Dir ein Erlebnis, ein Gaudium; Du würdest schwelgen, und ich hoffe, meine Musik soll Dich darin nicht stören!“¹⁶⁹

Frühe Proben und Aufführungen

Auf Brahms' Ankündigung, er wolle *Klarinetten trio* und *Klarinettenquintett* in Meiningen mit Richard Mühlfeld probieren, reagierte Helene von Heldburg prompt und hochofrenut.¹⁷⁰ Als Violinist und Bratschist sollte Joseph Joachim mitwirken, als Cellist wurde auf Brahms'

Wunsch hin der seit 1879 zum renommierten Berliner Joachim-Quartett gehörende Robert Hausmann eingeladen.¹⁷¹ Joachim hatte Anfang September bereits durch Clara Schumann von Brahms' neuen Kammermusikwerken erfahren und versicherte dem Freund: „Daß ich gerne mithälfe, weißt Du, ohne daß ich's sage, aber ich wüßte gerne s e h r b a l d , wie es sich damit verhält, da ich mich frühzeitig einrichten müßte.“¹⁷² Brahms dankte sogleich freudig für diese Zusage¹⁷³ und fügte am 28. September hinzu:

„Also: magst Du einstweilen mit Hausmann sprechen und überlegen – ob überhaupt – und im freundlichen Fall das Weitere. [...] Zunächst geht Dich eigentlich nur das Quintett an; aber ich hätte gern mit Dir und B r a t s c h e (statt Klarinette) auch das Trio probiert. Ich würde jedenfalls einige Tage früher in M. sein, (vielleicht Hausmann auch? Das wäre sehr hübsch und mir gar lieb!) Ich wüßte weiter nichts zu sagen, kann also nur bitten, einen Tag vorzuschlagen. Je früher es sein kann, desto lieber; namentlich auch, weil man mich in Wien drängt, und ich gar zu gern die Stücke zuerst recht behaglich und gründlich in M. versuchte. Kann es im November sein?“¹⁷⁴

Schließlich trafen Brahms und Hausmann am Samstag, den 21. November, in Meiningen ein¹⁷⁵ und hielten tags darauf gemeinsam mit Mühlfeld erstmals eine Probe des *Klarinetten trios* ab.¹⁷⁶ Die von Kupfer ausgeschriebenen Klarinettenstimmen für Trio und Quintett muss Brahms auf die Bitte Mühlfelds hin bereits zuvor nach Meiningen gesandt haben.¹⁷⁷ Am Dienstag, den 24. No-

¹⁶⁶ Brahms' Schreiben an Mandyczewski vom 24. Juli 1891 (*Brahms-Mandyczewski Briefwechsel*, S. 350). Vermutlich gab es kurz darauf sogar noch ein zweites privates Konzert, wie Brahms' Schreiben an Mandyczewski vom 2. August 1891 nahelegt: „Ihre Privat-Conzerte mache ich in Gedanken gerne mit u. so habe ich Morgen noch einmal das Vergnügen. Grüßen Sie auch Hrn. [vermutlich: Stefan] Stocker, der, wie Sie wissen, als Mensch u. Musiker mir so sympathisch ist.“ (Ebenda). Zu Stocker, der (ohne Nennung des Vornamens) mit einer 1874 gültigen Adresse in Brahms' Adresskalender (*D-LÜbi*) vermerkt ist, siehe Heuberger, S. 38 f., 150, 201; vgl. *Oesterreichisches Musiklexikon*, hrsg. von Rudolf Flotzinger, Bd. 5, Wien 2006, S. 2315; *Lehmann's Allgemeiner Wohnungs-Anzeiger nebst Handels- und Gewerbe-Adreßbuch für die k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien und Umgebung*, Jg. 12 (1874), Wien [1874], S. 528.

¹⁶⁷ Brahms' Schreiben an Mandyczewski vom 21. Juli 1891 (*Brahms-Mandyczewski Briefwechsel*, S. 350). Vgl. auch Brahms' kurz darauf folgenden Brief vom 2. August 1891: „Mich wundert daß Sie die Zwilling-Dummheit nicht längst g e n a n n t haben! Es liegt so nahe! Aber ich fürchte, so simpel wie diesmal ist es nicht u. Sie werden nicht Haydn u. Mozart citiren!“ (Ebenda).

¹⁶⁸ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. (455–)456, hier datiert auf „Juli“. Briefautograph mit irrtümlicher Abkürzung „Viol“ (*D-B*, Sign. Mus. Nachl. K. Schumann 7, 249).

¹⁶⁹ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 458–460, hier S. 459.

¹⁷⁰ Helene von Heldburgs Schreiben an Brahms vom 27. Juli 1891 (*Briefwechsel [Neue Folge] XVII*, S. 115 f.).

¹⁷¹ Siehe Brahms' Brief an Helene von Heldburg vom 25. Juli 1891 (ebenda, S. [113–]114) sowie das Antwortschreiben vom 27. Juli 1891 (ebenda, S. 115 [f.]).

¹⁷² Joachims Schreiben an Brahms vom 9. September 1891 (*Briefwechsel VI*, S. [266–]267).

¹⁷³ Brahms' Schreiben an Joachim vom 13. September 1891 (ebenda, S. 267).

¹⁷⁴ Siehe Brahms' Schreiben an Joachim vom 28. September 1891 (ebenda, S. 268 [f.]).

¹⁷⁵ Siehe Brahms' Schreiben an Robert Hausmann vom 14. und 16. Oktober 1891 (Friedrich Bernhard Hausmann: *Brahms und Hausmann*, in: *Brahms-Studien*, Bd. 7, hrsg. im Auftrage der Johannes Brahms-Gesellschaft Internationale Vereinigung e. V. von Kurt und Renate Hofmann, Hamburg 1987, S. 21–39, hier S. 35 f.), an Helene von Heldburg vor dem 20. November 1891 (*Briefwechsel [Neue Folge] XVII*, S. 119 mit Anmerkung 1) und an Fritz Simrock vom 20. November 1891 (*Briefwechsel XII*, S. 53).

¹⁷⁶ *Hofmann, Chronologie*, S. 284.

¹⁷⁷ Siehe Brahms' undatiertes Schreiben an Fritz Steinbach: „Grüßen Sie also Hrn. Mühlfeld allerschönstens u. sagen ihm daß ich mich ganz außerordentlich darauf freue, ihn nächstens so ausnahmsweise genießen zu können. Hoffentlich ist die Musik danach, daß er auch nachher ein freundliches Gesicht machen kann; daß er ihr damit entgegen kommt, ist mir eine große Beruhigung u. Freude. Die Stimmen gehen mit diesem [Brief] ab u. ist mir lieb, daß Hr. M.[ühlfeld] sie gewünscht hat. Es musicirt sich doch behaglicher wenn man die Noten kennt. Sollte Unpraktisches vorkommen, so bitte ich ihn, sich nicht damit zu bemühen – es wird geändert!“ (Christiane Wiesenfeldt: „*Niemals nach leicht errungener Popularität haschend [...]*“. *Ein Portrait des Sängers und Komponisten Adolf Wallnöfer [1854–1946] mit unveröffentlichten Briefen von Liszt, Brahms, Strauss und Mahler*, in: *Die Tonkunst online*, 1. April 2006, PDF-Ausdruck, S. 1–26 [lokal abrufbar in der Deutschen Nationalbibliothek unter ISSN 1861-132X], hier S. 23, von der Herausgeberin datiert auf Oktober oder November 1891, Brieftext korrigiert nach dem Faksimile des Briefautographs, ebenda, S. 24).

vember, gesellte sich Joseph Joachim für zwei Tage dazu, und der Besuch gestaltete sich ganz nach dessen Vorschlag: „Wir können wohl schon um 11 Uhr Deine Sachen probieren, dann abends vorspielen, und Mittwoch noch so viel musizieren (Kammer- oder Orchester-Sachen!) als Du Lust hast.“¹⁷⁸ So wurden am Abend des 24. November das *Klarinetten trio* und das *Klarinettenquintett* in kleinem Kreis im Schloss zu Meiningen uraufgeführt.¹⁷⁹ Am darauffolgenden Vormittag des 25. November probierte Brahms mit Hausmann und Joachim zudem erstmalig die alternative Bratschenfassung des *Klarinetten trios*.¹⁸⁰

Während dieses Meininger Aufenthaltes kam Joachim auf die unkonventionelle Idee, die erste öffentliche Aufführung der beiden neuen Klarinettenwerke im Rahmen eines seiner Berliner Quartettabende anzuberaumen. Brahms zögerte offenbar nicht lange und schrieb seinem Verleger noch am 25. November spaßig, „daß das Joachimische Streichquartett leider durch mich seine Jungfernschaft verliert! Am 12ten Dezember dringe ich mit Klarinette und Klavier in das keusche Heiligtum. Ich rate vergebens ab. Joachim will durchaus Trio und Quintett machen“.¹⁸¹ Zwei Tage darauf informierte er Eduard Hanslick, wobei er teilweise identische Formulierungen verwendete,

„[...] daß Joachim die Jungfräulichkeit seines Quartetts meiner neuesten Sache preisgegeben hat! Bis jetzt hat er das keusche Heiligtum sorglich gehütet, und jetzt, so sehr ich dagegen gesprochen, verlangt er, daß ich mit Clarinett und Clavier eindringe, mit Trio und Quintett. Am 12. Decbr. passiert das, und zwar mit dem Meininger Clarinettisten. Ich fahre Morgen früh nach Hamburg (Hotel Petersburg), vielleicht noch einmal hierher zurück,

jedenfalls aber zum 12ten nach Berlin und am 13ten früh mit Joachim nach Wien.“¹⁸²

Zeitgleich berichtete Joachim auch Clara Schumann:

„Brahms ging auf meinen Vorschlag, die Stücke in unserm nächsten Berliner Quartett zu bringen, am 12. Dezbr., aufs reizendste ein, will selbst spielen. Ihm zu Liebe soll einmal von unserer Gewohnheit, nur Streichmusik zu bringen, abgegangen werden: das muß der Dummste verstehen!“¹⁸³

Der Ausnahmestatus, der diesem Programm innerhalb der traditionellen Joachim'schen Quartettsoireen zukam, war tatsächlich erheblich. Von Seiten des angestammten Berliner Publikums wurde der Aufführung daher bereits im Vorfeld gespannte Aufmerksamkeit zuteil – als „handelte es sich um einen revolutionären Staatsstreich“, wie sich Max Kalbeck später erinnerte.¹⁸⁴

Nach einer öffentlichen Generalprobe am 10. Dezember¹⁸⁵ folgte am 12. Dezember 1891 im Berliner Saal der Singakademie während des 3. Abends des Joachim-Quartetts die erste Aufführung für eine breitere Öffentlichkeit. Das bereits eingespielte Ensemble aus Brahms, Mühlfeld und Hausmann eröffnete die Soiree mit Brahms' *Klarinetten trio*, darauf erklangen ein Streichquartett von Mozart in G-Dur und abschließend Brahms' *Klarinettenquintett op. 115*.¹⁸⁶

Auf Initiative des Konzertveranstalters Albert Gutmann, der Brahms bereits Ende September um „Überlassung“ des „Clarinettquintetts und Trios“ für Wien gebeten hatte,¹⁸⁷ feierte das *Klarinetten trio* nur 5 Tage später seine Wiener Premiere.¹⁸⁸ Beim fünften Kammermusik-Abend des Hellmesberger-Quartetts am 17. Dezember 1891 im Kleinen Musikvereins-Saal wurde das

¹⁷⁸ Joachims Schreiben an Brahms vom 22. November 1891 (*Briefwechsel VI*, S. 270).

¹⁷⁹ *Signale*, Jg. 49, Nr. 68 (November 1891), S. 1080: „Brahms, Joachim und der Violoncellist Hausmann aus Berlin sind in Meiningen als Gäste des Herzogs eingetroffen. Brahms[,] neueste Compositionen, unter Anderen ein Claviertrio [sic!] in *Amoll* wurden bei dieser Gelegenheit aus der Taufe gehoben.“ Siehe auch Hofmann, *Chronologie*, S. 284 f.; Joachim, *Briefwechsel III*, S. 402 f.; Kalbeck IV/2, S. 260.

¹⁸⁰ Hofmann, *Chronologie*, S. 285. Bereits am 28. September 1891 erklärte Brahms Joachim: „Zunächst geht Dich eigentlich nur das Quintett an; aber ich hätte gern mit Dir und Bratsche (statt Klarinette) auch das Trio probiert.“ (*Briefwechsel VI*, S. 268 [f.])

¹⁸¹ *Briefwechsel XII*, S. 53 f.

¹⁸² Vollständiges Zitat nach Brahms-Hanslick *Briefwechsel*, S. 331 f. (dort datiert auf den 30. November 1891), hier korrigiert („keusche“ statt „deutsche“ etc.) nach Hanslicks Teilübertragung in: *Neue Freie Presse, Morgenblatt*, Nr. 11801 (1. Juli 1897), S. 4 (dort datiert auf den 1. Dezember 1891). Die Briefstelle „Ich fahre Morgen früh nach Hamburg (Hotel Petersburg)“ spricht jedoch für eine Datierung des Schreibens auf den 27. November 1891, denn laut Hofmann, *Zeittafel* (S. 216) sowie Brahms' auf den 28. November 1891 datierter Karte an Fritz Schnack („ich bin unterwegs nach Hamburg, wo ich abends ankomme, im Hotel Petersburg absteige“ [*Briefwechsel Familie*, S. 275]) reiste Brahms am 28. November von Meiningen nach Hamburg. Am 1. Dezember 1891 pointierte er in einem Schreiben an Joachim nochmals: „Ich bin begierig, wie Deine Quartettkollegen das Eindringen der

Fremdlinge aufgenommen haben – freue mich aber auf unsern Abend ganz unbändig!“ (*Briefwechsel VI*, S. [270–]271).

¹⁸³ Joachim, *Briefwechsel III*, S. 403.

¹⁸⁴ Kalbeck IV/2, S. 260. Siehe auch ebenda: „Man muß den konservativen Geist des Berliner Singakademie-Publikums, insbesondere des der seit einem Menschenalter am gleichen Modus festhaltenden Joachimischen Quartettsoireen, gekannt haben, um die Wichtigkeit ermessen zu können, welche jenem Ausnahmefall beigelegt wurde.“

¹⁸⁵ Hofmann, *Chronologie*, S. 286.

¹⁸⁶ Ebenda.

¹⁸⁷ Siehe Gutmanns Telegramm an Brahms vom 28. September 1891: „Hochverehrter Meister[!] Beglücken Sie das Hellmesberger Quartett und mich durch Überlassung Ihres neunten [sic! Das Wort wurde von Brahms unterstrichen und mit „Hurrah“ kommentiert] Clarinettenquintetts und Trios[!] Tief ergebenst Gutmann[.]“ (*Brahms-Mandyczewski Briefwechsel*, S. 351). Im November 1891 wurde die Aufführung durch Hellmesberger bereits in der Presse angekündigt: „Bei Hellmesberger steht unter Anderem ein neues Klaviertrio [sic!] in *Amoll* von Brahms (unter Mitwirkung des Componisten) [...] in Aussicht“ (*Signale*, Jg. 49, Nr. 63 [November 1891], S. 996).

¹⁸⁸ Maria Fellingner kündigte ihrer Freundin Bertha von Gasteiger die bevorstehende Premiere bereits am 20. Oktober 1891 an: „Das Trio ist für Klavier Clarinette (oder Bratsche) u. Cello. Außerdem gibt's ein neues Quintett für 4 Streichinstrumente u. Clarinette. Beides wird diesen Winter hier gegeben. Die Hellmesberger machen das Trio, u. die Rosé's das Quintett.“ (*A-Wgm*, Sammlung Fellingner; Teilübertragung in: *Fuchs, Fellingner*, S. 216).

Werk von Streichquartetten Mozarts und Beethovens¹⁸⁹ gerahmt und stand damit erstmalig ohne sein Schwesterwerk, das *Klarinettenquintett*, auf dem Programm. Wieder spielte Brahms selbst die Klavierpartie „aus dem Manuscript“¹⁹⁰, neben Ferdinand Hellmesberger am Cello trat nun der Klarinettist des Wiener Hofopernorchesters Adalbert Šyřinek auf.¹⁹¹ Diesem öffentlichen Konzert waren drei Proben vorausgegangen, eine am Montag, den 14. Dezember, in einem Schulzimmer des Musikvereins, eine „Hauptprobe“ am Mittwoch, den 16. Dezember, im Kleinen Musikvereins-Saal und schließlich eine letzte Probe ebenfalls dort am 17. Dezember mittags.¹⁹²

Eine zweite öffentliche Aufführung in Wien folgte bereits am 21. Januar 1892. Hierzu reiste Richard Mühlfeld eigens an, sodass mit ihm, Brahms und Robert Hausmann die Besetzung der Meininger Uraufführung erneut vereint war.¹⁹³ Auf dieses Zusammentreffen freute Brahms sich besonders, wie er in einem Schreiben an Mühlfeld vom 19. Dezember 1891 (Poststempel) betonte. Gleichzeitig kündigte er an, noch im Dezember „eine Abschrift der beiden Stimmen“ [*op. 114* und *115*] nach Meiningen zu schicken,¹⁹⁴ sodass Mühlfeld die Möglichkeit hatte, sich auf die Konzertreise vorzubereiten.¹⁹⁵ Die Aufführung am 21. Januar 1892 erfolgte im Rahmen eines Kammermusik-Abends des Joachim-Quartetts wiederum im Kleinen Musikvereins-Saal. Wie schon bei der Wiener Premiere kurz zuvor stand auch hier das *Klarinettenquintett* nicht mit auf dem Programm;¹⁹⁶ stattdessen fassten Streichquartette von

Schumann (*op. 41* Nr. 2) und Beethoven (*op. 130*) das *Klarinettentrio* ein.¹⁹⁷

Richard Fellingner jun. erinnerte sich später an eine vorausgegangene private Aufführung am 18. Januar in der Wohnung seiner Eltern Richard und Maria Fellingner. Letztere hatte ihre Freundin Bertha von Gasteiger einige Tage zuvor nachdrücklich eingeladen: „Sei gescheit, u. lasse so was Herrliches nicht ohne Noth im Stich [...]. – Montag 4 Uhr Nachm.[ittag] ist die Probe des *Quintett* u. *Trio* bei uns!“¹⁹⁸ Neben der Familie Fellingner wohnten diesem Hauskonzert, bei dem wiederum auch das Schwesterwerk *op. 115* gegeben wurde, Gäste aus dem Wiener Brahms-Kreis wie Theodor Billroth, Eduard Hanslick, Max Kalbeck und Viktor von Miller zu Aichholz bei.¹⁹⁹ Da Bertha von Gasteiger offenbar nicht anwesend sein konnte, schilderte Maria Fellingner ihr zwei Tage darauf überschwänglich den Nachmittag: „Montag nachmittag das Quintett und das Trio! Es ist das herrlichste, was je geschrieben wurde. Und der Clarinettist – himmlisch – ganz unbeschreiblich schön hat er gespielt. Das ist etwas ganz unerhörtes.“²⁰⁰

In der Wiener Wohnung von Viktor von Miller zu Aichholz fand am 23. April 1892 ein weiterer privater Kammermusikabend statt. Vor teilweise identischem Zuhörerkreis – der anwesende Richard Heuberger entsann sich in seinen *Tagebuchnotizen* an Eduard Hanslick, Max Kalbeck, Helene von Hornbostel, Ludwig Michael, Eusebius Mandyczewski, Josef Gänsbacher, Anton Door, Julius Epstein und Ignaz Brüll – trat Brahms erneut selbst auf und spielte sein *Klarinettentrio* ge-

¹⁸⁹ Mozart, *Streichquartett A-Dur* (sicherlich eher KV 464 als KV 169), und Beethoven, *Streichquartett B-Dur op. 130* (Hofmann, *Chronologie*, S. 287).

¹⁹⁰ *Die Presse*, Jg. 44, Nr. 348 (19. Dezember 1891), S. [1]; vgl. die Ankündigung des Konzerts in *Neue Freie Presse, Morgenblatt*, Nr. 9805 (12. Dezember 1891), S. 8.

¹⁹¹ Hofmann, *Chronologie*, S. 287. Siehe auch Brahms' Eintrag in seinem Taschenkalender von 1891, dort unter dem Monat Dezember: „12. Berlin 4^{te} Joachim / Trio u. 5^{te} mit Clar. / 17 Dec. Hellmesberger“ (A-Wst, Sign. H.I.N. 55726).

¹⁹² Siehe Brahms' undatierte Notiz an Eduard Hanslick: „Bitte doch Mandyczewski daß er umgehend mit dem jungen Hellmesberger spricht. Am 17t. [Donnerstag, 17. Dezember 1891] ist dessen 4tett mit m. Trio. Vom 14t [Montag] früh bin ich durchaus zu Proben bereit, er möchte sich freundlichst einrichten daß wir drei behagliche haben könnten, jedenfalls gleich am 14t eine!“ (Brahms-Hanslick *Briefwechsel*, S. 332 f., hier datiert: „vor dem 14. Dezember 1891“); dazu Brahms' Postkarte an Mandyczewski vom 10. Dezember 1891: „Ist es nicht für die Beteiligten bequemer, wenn wir die Montag [14. Dezember] — 11 Uhr — Probe in einem Schulzimmer abhalten? Ich komme Montag früh an und finde ich keinen besonderen Bescheid, so komme ich 11 Uhr hinüber.“ (Brahms-Mandyczewski *Briefwechsel*, S. 351) sowie Brahms' Mitteilung an Eduard Hanslick vom 15. Dezember 1891 [Poststempel]: „Die sogenannte Hauptprobe ist also Morgen Mittwoch 7 Uhr Abends im Schulzimmer No. 13 (oder so was) 1t Stock des Musikvereins. Zum Ueberfluß könntest Du das Trio noch am Donnerstag 12 Uhr im kleinen Saal hören!“ (Brahms-Hanslick *Briefwechsel*, S. 333). Vgl. auch Hofmann, *Chronologie*, S. 287, jedoch nur mit Nennung der beiden Proben am 16. und 17. Dezember 1891.

¹⁹³ *BraWV* (S. 461) mit Fehlangabe „Joseph Joachim“ statt Robert Hausmann.

¹⁹⁴ Brahms' Schreiben an Mühlfeld mit Poststempel vom 19. Dezember 1891 (Goltz/Müller, *Mühlfeld*, S. 39, dort mit irrtümlicher Datierung: „18. Dezember“; Korrektur nach freundlicher Mitteilung von Dr. Marlen Goltz).

¹⁹⁵ Im Hinblick auf diese rechtzeitige Vorbereitung verwundert ein Schreiben Maria Fellingners an Bertha von Gasteiger vom 27. und 28. Dezember 1891, in dem es heißt: „Ob das neue Brahms-Quintett u. Trio gemacht wird, ist leider noch fraglich, weil es sich um einen Clarinetten handelt, wir hoffen aber sehr dass man einen zu Stande bringt.“ (A-Wgm, Nachlass Fellingner; Teilübertragung in: *Fuchs, Fellingner*, S. 216 f.).

¹⁹⁶ Die Wiener Premiere des *Klarinettenquintetts* war am 5. Januar 1892 durch Franz Steiner und Mitglieder des Rosé-Quartetts erfolgt; eine zweite Wiener Aufführung durch Richard Mühlfeld und das Joachim-Quartett hatte sich am 19. Januar angeschlossen (Kalbeck IV/2, S. 265; *Die Presse*, Jg. 54, Nr. 12 [12. Januar 1892], S. [1] f.; *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* [23. Januar 1892], S. [1] f.).

¹⁹⁷ Hofmann, *Chronologie*, S. 288.

¹⁹⁸ Maria Fellingners Schreiben an Bertha von Gasteiger vom 13. Januar 1892 (A-Wgm, Sammlung Fellingner; Teilübertragung in: *Fuchs, Fellingner*, S. 217).

¹⁹⁹ Richard Fellingner: *Klänge um Brahms. Erinnerungen. Neuausgabe mit Momentaufnahmen von Maria Fellingner*, hrsg. von Imogen Fellingner, Mürrzschlag 1997, S. 60 mit Anmerkung 238. Zur Datierung der Probe in Anwesenheit der genannten geladenen Gäste siehe Hofmann, *Chronologie*, S. 288.

²⁰⁰ Original verschollen, der Brief ist in einer Abschrift von Richard Fellingner junior überliefert (Brahms-Erinnerungen, zusammengestellt von Richard Fellingner jun., 1925–32 [A-Wgm, Sammlung Fellingner]; hier zitiert nach *Fuchs, Fellingner*, S. 217).

meinsam mit Syřinek und Reinhold Hummer, dem 1. Cellisten der Wiener Hofmusikkapelle und Mitglied des Rosé-Quartetts. Nachfolgend erklang das *Klavierquintett op. 30* des ebenfalls anwesenden Komponisten Carl Goldmark und zuletzt Brahms' *Klarinettenquintett*.²⁰¹

Während Brahms das *Klarinetten trio* auf diese Weise in seinen Wiener Zirkeln etablierte, sorgte Mühlfeld bereits für eine weiträumigere Verbreitung des Werkes. Mit Unterstützung des Meininger Herzogs sollte er fortan jährlich Konzertreisen unternehmen und damit nicht nur seine internationale Karriere als Virtuose, sondern auch das Bekanntwerden der Brahms'schen Klarinettenkompositionen im In- und Ausland maßgeblich befördern.²⁰² So spielte Mühlfeld das *Trio op. 114* am 23. März 1892 im kleinen Saal des Hamburger Conventgartens.²⁰³ Nur zehn Tage später reüssierte er dank der Vermittlung Joachims²⁰⁴ gemeinsam mit dem prominenten Cellisten Alfredo Piatti und der ebenso renommierten englischen Pianistin Fanny Davies, einer früheren Schülerin Clara Schumanns, in der Londoner St. James's Hall.²⁰⁵ Das *Klarinetten trio* wurde dort gleich an zwei Abenden gegeben: im „Saturday Popular Concert“ am 2. April und im „Monday Popular Concert“ am 4. April.²⁰⁶

Eine knappe Woche darauf, am 8. April, folgte eine Aufführung mit Hausmann im Kleinen Saal des Saalbaus in Frankfurt am Main.²⁰⁷ Bei den letztgenannten drei Konzerten in London und Frankfurt am Main wurde neben dem *Klarinetten trio* jeweils auch das *Klarinettenquintett* zu Gehör gebracht. Brahms verfolgte die Reisen Mühlfelds mit großem Gefallen, wie etwa aus seinem freudigen Schreiben an Fritz Simrock vom 10. April 1892 hervorgeht: „Von Mühlfeld in England (und jetzt Frankfurt usw.) hörten Sie wohl? Mich freut, daß der treffliche Mann doch Freude mit meinen Stücken hat. Die 3 Aufführungen müssen sehr hübsch gewesen sein.“²⁰⁸ Im Anschluss reiste Mühlfeld nach Amster-

dam, wo er am 27. April gemeinsam mit dem deutsch-niederländischen Pianisten Julius Röntgen und dem J. Cramer-Quartett das *Klarinetten trio* und -*quintett* vortrug.²⁰⁹ Gegenüber Helene von Heldburg kommentierte Brahms wiederum spaßig: „Er (Ihrer) reist auch immer lustig so fort u. bläst in Engl. Holland u. Deutschland zu unserm Ruhm u. Preis.“²¹⁰ Auch wurde Brahms nicht müde, dem Klarinettenisten selbst seine große Wertschätzung zu bekunden, so am 8. April 1892:

„Sie mögen denken, wie große Freude es mir ist, daß Sie sich nicht vergebens mit meinen Stücken plagten, und daß eben diese ein Anlaß wurden, so vielen andern Ihre Meisterschaft zu zeigen. Mit ungemeinem Behagen begleite ich Sie im Geiste auf Ihren Fahrten und wiederhole mir in Gedanken die schönen künstlerischen Genüsse, deren sich so oft erfreuen durfte Ihr dankbar ergebener J. Br.“²¹¹

Im Herbst desselben Jahres trat der Komponist im Zuge einer Berliner Konzertreise erneut mit Mühlfeld und Hausmann auf: Am 8. Oktober trugen die drei Musiker das *Klarinetten trio* im Rahmen eines Kammermusikonzerts in der Berliner Philharmonie vor.²¹²

Frühe Rezeption

Die überaus enge entstehungs- wie aufführungsgeschichtliche Verbindung von *Klarinetten trio op. 114* und *Klarinettenquintett op. 115* hatte unweigerlich zur Folge, dass die beiden Werke nicht nur in Brahms' engem Umfeld, sondern auch von Seiten des Konzertpublikums und der Presse immer wieder miteinander verglichen wurden. Im öffentlichen Konsens fiel diese Gegenüberstellung gemeinhin zu Gunsten des *Klarinettenquintetts* aus. In Brahms' Bekanntenkreis zeigte sich dagegen ein differenzierteres Meinungsbild. So schwärmte Joseph Joachim aus den Meininger Proben heraus in einem Schreiben an Clara Schumann – freilich abwägend, jedoch ohne eines der beiden Werke explizit hervorzuheben:

Wort darüber. Der 28te März, und 2te, 4te April wären gute Tage [...].“ (*Briefwechsel VI*, S. 272 f.).

²⁰¹ Heuberger, S. 54 (dort Fehlangabe „Klavierquintett“ statt Klarinettenquintett); Hofmann, *Chronologie*, S. 289; 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, H. 2, Gmunden 1997, S. 106.

²⁰² Siehe etwa Goltz/Müller, *Mühlfeld*, S. 100; Kalbeck IV/2, S. 266.

²⁰³ Goltz/Müller, *Mühlfeld*, S. 147.

²⁰⁴ Siehe u. a. Imogen Fellingner: *Johannes Brahms und Richard Mühlfeld*, in: *Brahms-Studien*, Bd. 4, hrsg. von der Johannes Brahms Gesellschaft Internationale Vereinigung e. V., Hamburg 1981, S. 77–93, hier S. 79 und 82; Joachims Schreiben an Mühlfeld vom 8. März 1892 (seit August 2016 Renate- & Kurt-Hofmann-Sammlung „Schloss Altenstein“, Lübeck, zuvor Privatbesitz Michael Struck, Bordesholm).

²⁰⁵ Siehe hierzu auch Joachims Schreiben an Brahms von Anfang März 1892 aus London: „Verzeihe die sehr eilige Anfrage, ob wir Dein Quintett und Trio baldmöglichst bekommen können. Der Wunsch, sie zu hören, ist bei vielen so groß, daß ich das Honorar für Mühlfeld auftreiben werde, und ihm schreiben oder telegraphieren will, sobald Du mir antwortest. Jedenfalls das Quintett; denn für das Trio ist der Klavierspieler und die hohe Stimmung vielleicht für Dich ein Hindernis. Das Streichquartett könnte herabstimmen. Sage mir gleich ein

²⁰⁷ Ebenda, S. 141.

²⁰⁸ Brahms' Schreiben an Simrock vom 10. April 1892 (*Briefwechsel XII*, S. 66 f.). Vgl. Kalbeck IV/2, S. 266 f.

²⁰⁹ Goltz/Müller, *Mühlfeld*, S. 120.

²¹⁰ Brahms' Schreiben an Helene von Heldburg vom Mai 1892 (*Briefwechsel [Neue Folge] XVII*, S. 123 [f.]).

²¹¹ Kalbeck IV/2, S. 263.

²¹² Der Einwand bei Goltz/Müller, *Mühlfeld*, S. 126 mit Anmerkung 30, Brahms' Mitwirkung sei anhand des Programmzettels nicht zweifelsfrei nachzuweisen, lässt sich durch eine kurze Konzertkritik in der *AMz*, Jg. 19, Nr. 42 (14. Oktober 1892), S. 502 f., dokumentarisch eindeutig entkräften, in der es heißt: „Der [...] Abend erhielt eine besondere Weihe durch die Mitwirkung von Johannes Brahms, der in [...] dem Klarinetten trio op. 114 A moll die Klavierpartie übernommen hatte.“

„[Trio und Quintett] sind Werke durchweg ihres Urhebers ganz würdig, dessen Schaffensfrische in nichts nachläßt! Das Trio ist für Clavier, Violoncell und Clarinette, das Quintett für Streicher und Clarinette. Letzteres ist vielleicht tiefer, ersteres freundlicher; namentlich sind beide *Adagios* von breitem Atem, immer reichster Erfindung.“²¹³

Nach der gemeinsamen öffentlichen Uraufführung beider Werke in Berlin erklärte Max Bruch gegenüber Philipp Spitta dagegen, das *Klarinetten trio* „ist ein sehr gutes Werk, wie man es von Brahms erwarten kann. Das Quintett aber scheint mir zu dem Hervorragendsten zu gehören, was er überhaupt geschrieben hat.“²¹⁴ Dem stimmte Spitta vorsichtig zu, indem er erwiderte, beide Werke hätten ihn „lebhaft angeregt und von neuem mit Bewunderung für den Mann erfüllt. Ihr Urtheil über die beiden Werke wird, glaube ich, auch das meinige sein; doch bin ich nicht ganz unbefangen, da ich das Quintett auch mehrere Male lesen, das Trio nur zweimal hören konnte.“²¹⁵

Eusebius Mandyczewski wiederum, der sich von Beginn an überschwänglich über das *Klarinetten trio* geäußert hatte,²¹⁶ war laut Kalbeck sogar davon ausgegangen, das Trio werde sein Schwesterwerk an Popularität weit übertreffen:

„Mandyczewski, der die beiden Werke [*op. 114* und *115*] satzweise, wie sie entstanden, im Manuskript kennen lernte, war der Meinung, das Trio ‚mit seiner innigen Melodik, mit seinem Prachtschlußsatz‘ habe Aussicht, eines der populärsten Werke zu werden, das Quintett sei für die allerfeinsten Kenner und Feinschmecker da: ‚Als ich das einmal‘, erzählte er, ‚Brahms bekannte, nachdem just das Gegenteil eingetreten war, sagte er, Wüllner und Bülow seien derselben Meinung gewesen; so wenig könne man voraussagen, was einem Werke begegnet.“²¹⁷

Auch Heinrich von Herzogenberg wägte, nachdem Brahms ihm Anfang März 1892 Partituren des *Klarinetten trios* und des *Klarinetten quintetts* hatte zukommen

lassen,²¹⁸ beide Werke gegeneinander ab, wollte jedoch keine Präferenz äußern:

„Den beiden Klarinettenstücken komme ich immer näher; bis jetzt sehe ich den Grund noch nicht ein, warum das Quintett so sehr dem Trio vorgezogen wird — vielleicht eben nur, weil sie gleichzeitig auftraten, was dem Laster des ewigen Vergleichens Vorschub leistete. Ich liebe sie beide gleich sehr und kann mir den herrlichen Zusammenklang sehr gut vorstellen.“²¹⁹

Das offizielle Uraufführungskonzert in der Berliner Singakademie am 12. Dezember 1891 wurde mit großer Begeisterung aufgenommen; Max Kalbeck zufolge geriet das Publikum geradezu „außer Rand und Band“. ²²⁰ Dieses „unerhörte Ereignis“²²¹ einer Aufführung von *Klarinetten trio* und *Klarinetten quintett* im Rahmen einer Joachim’schen Quartettsoiree hatte schon im Vorhinein große Aufmerksamkeit auf sich gezogen, und der Abend gestaltete sich, so die *Allgemeine Musik-Zeitung*, „zu einer grossartigen Huldigung für Dr. Joh. Brahms“²²². Das Konzertpublikum verlangte enthusiastisch nach einer Zugabe – „nichts weniger als ein *da capo* des ganzen Quintetts.“²²³ Die Presse lobte das *Klarinetten trio* zumeist kurz und bündig,²²⁴ wobei insbesondere der dritte Satz *Andantino grazioso* hervorgehoben wurde.²²⁵ Bemängelt wurde allerdings, dass „die Themen Breite und Grösse nicht aufweisen“²²⁶ und speziell der Finalsatz „wohl ein breiter auslegendes, charaktervolles Hauptthema aufweist, aber in seinem Empfindungsgehalt nicht recht einheitlich ist.“²²⁷ Weiter hieß es in der *Allgemeinen Musik-Zeitung* gar, die Zusammenstellung der Klarinette mit Cello und Klavier erweise sich

„[...] bei weitem nicht als so klangschön, wie die mit dem Streichquartett. Im Trio nahm der Ton der mehr in höher als in tiefer oder mittlerer Lage geschriebenen Klarinette etwas die Gehörnerven Ermüdendes an, während in dem Quintett das Zusammenwirken der Streichinstru-

²¹³ Litzmann III, S. 550 f.

²¹⁴ Bruchs Schreiben an Spitta vom 14. Dezember 1891 (*Bruch-Spitta Briefwechsel*, S. 227).

²¹⁵ Spittas Schreiben an Bruch vom 14. Dezember 1891 (ebenda, S. 228).

²¹⁶ Siehe Mandyczewskis Schreiben an Brahms vom 19. Juli 1891, zitiert oben S. XXVI, Anmerkung 160.

²¹⁷ Kalbeck IV/1, S. 247 mit Anmerkung 2.

²¹⁸ Siehe Brahms’ Schreiben vom 6. März 1892 an Simrock: „[...] bitte Partitur vom Trio und Quintett auch an Herzogenberg“ (*Briefwechsel XII*, S. [62–]63), und an Herzogenberg: „Und ich darf Ihnen zwei kleine Partituren zugehen lassen.“ (*Briefwechsel II*, S. 260). Siehe auch Herzogenbergs Antwort an Brahms vom 12. März 1892: „Eben kommt die Notenrolle von Simrock mit Trio und Quintett; ich schreibe aber heute gar nicht weiter, sondern stürze mich darüber her wie ein Tiger!“ (Ebenda, S. [262–]263). Vgl. unten S. XXXIV mit Anmerkung 263.

²¹⁹ Herzogenbergs Schreiben an Brahms vom 21. März 1892 (ebenda, S. 263–265, hier S. 264).

²²⁰ Kalbeck IV/2, S. 261; vgl. ebenda: „[...] die zwei Tage vor der Aufführung abgehaltene öffentliche Probe erweckte die günstigste Stimmung für das unerhörte Ereignis, und der Abend brachte dem Meister und seinen Genossen Ovationen, wie sie in den heiligen Hallen der Singakademie seit Olims Zeiten nicht dagewesen waren.“

²²¹ Ebenda.

²²² *AMz*, Jg. 18, Nr. 51 (18. Dezember 1891), S. 658.

²²³ Kalbeck IV/2, S. 261.

²²⁴ So urteilten beispielsweise die *Signale*, Jg. 49, Nr. 73 (Dezember 1891), S. 1159: „Beide Werke [...] fesselten in ihrer interessanten Factor und meisterhaften Behandlung der Instrumente in ungewöhnlichem Grade.“

²²⁵ Siehe *AMz*, Jg. 18, Nr. 51 (18. Dezember 1891), S. 658: „Am bedeutendsten dürfte der dritte Satz sein [...]“; *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung. Abend-Ausgabe*, Jg. 20, Nr. 634 (14. Dezember 1891), S. [3], H.[einrich] E.[hrlich]: „In dem Andantino tritt eine höchst interessante Nachahmung mit einem Cello-Pizzicato hervor, die Vertheilung des Themas ist meisterhaft gemacht.“; *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 23, Nr. 1 (31. Dezember 1891), S. 6: „[...] ein ganz reizendes Andantino in A dur, das seinem Beiworte ‚grazioso‘ buchstäblich entspricht, und dessen heitere Grazie einen wahren Sturm von Beifall hervorrief, bildete den dritten Satz“. Schon Mandyczewski hatte im Juli 1891 befunden, dass „von allen Sätzen gerade der dritte einen besonders schönen und natürlichen Fluß hat, als wäre er – verzeihen Sie! – von Mozart [...]“ (*Brahms-Mandyczewski Briefwechsel*, S. 349 [f.]).

²²⁶ *AMz*, Jg. 18, Nr. 51 (18. Dezember 1891), S. 658.

²²⁷ Ebenda.

mente mit der Klarinette zu den wundervollsten, entzückendsten Klangkombinationen geführt hat. Ohne Zweifel ist das Quintett das bedeutendere der beiden neuen Werke, ja es ist vielleicht das bedeutendste Kammermusikwerk von Brahms [...].“²²⁸

Der Tenor der frühen Pressereaktionen ist deutlich: „Noch höher als dieses Trio steht das Quintett, dessen Schönheiten auf dem Papiere ohne Notenbeispiel sich nicht darlegen lassen.“²²⁹

Bei der Wiener Premiere des *Klarinettentrios* stand das Schwesterwerk nicht mit auf dem Programm. Ein Vergleich beider Werke war also zunächst ausgeschlossen, und dennoch scheint das neue Werk auch hier nicht mit größter Euphorie aufgenommen worden zu sein. In Anbetracht des Renommees, das Brahms in den 1890er Jahren in Wien erlangt hatte, hielt man sich mit öffentlicher Kritik zurück bzw. formulierte diese allenfalls moderat. So bekräftigte Eduard Hanslick in der *Neuen Freien Presse* zunächst einmal, der „dichtgedrängten und erwartungsvollen Versammlung“ der Zuhörer habe das *Klarinetten trio* „außerordentlich gefallen“. ²³⁰ Als dann stellte er den Einsatz der Klarinette in einem kammermusikalischen Werk grundsätzlich als „glückliche[n] Gedanke[n] von Brahms“ heraus; der Komponist habe dem Instrument einen „ebenso reizvollen als charakteristischen Antheil zugemessen.“ Der Verlauf des Kopfsatzes sei „voll feiner, geistreicher Wendungen; bloß die auf- und abrollenden Tonleitern im Durchführungssatz scheinen mir nicht recht aus dem Ganzen herauszuwachsen und machen somit mehr den Eindruck eines ‚todten Punktes‘.“ Insgesamt fehle es den beiden ersten Sätzen und ganz besonders dem Finale an „Frische und Freiwilligkeit der melodischen Erfindung“. Wie weithin schon die Berliner Konzertkritik, so befand auch Hanslick den „unmittelbar einschmeichelnd[en], im edelsten Sinn populär[en]“ dritten Satz mit seiner „süße[n], liedartige[n] Melodie von gemüthvoller Heiterkeit“ als die „Perle des Werkes“, das Finale dagegen „mehr als das Werk tonkünstlerischer Combination, als freudigen Schaffens.“ Jedoch würden die „Schönheiten“ der beiden Anfangssätze und des Finales „wol, wie so häufig bei Brahms, mit jeder Wiederholung deutlicher hervortreten und sich bleibend uns einprägen.“²³¹

Das Werk in seiner „konzentrierten und reduzierten Faktur“²³² scheint dem Konzertpublikum nicht auf Anhieb eingängig gewesen zu sein. Auch Robert Hirschfeld betonte in der *Presse*, erst „beim öfteren Hören“ würden dem Hörer die Strukturen offenbar:

„Das Werk klang wie ein Selbstgespräch, das nicht belauscht sein möchte; die vier merkwürdig knappen Sätze fließen in verwandter, in jener milden, beschaulichen Stimmung dahin, welche die jüngsten Werke Brahms' so gerne bewahren. Das Scherzo sogar dämpft sich zum *Andante* [sic!] *grazioso* ab. Die Themen scheinen beim ersten Hören nicht gerade sehr prägnant und eindringlich. Es ist nur ein Dämmern der Erfindung, welches in weiche Stimmungsbilder zerrinnt. Doch beim öfteren Hören, wenn man die verschwimmenden Farben und Motive Brahms'scher Werke erst einmal zu sondern vermag, pflegt man mit wachsender subjectiver Sicherheit auch die Umrisse der Themen bestimmter zu sehen und manch

ein Motiv, das wir früher nur in einer Art grauer Heiterkeit befangen glaubten, blickt uns fröhlich an. Vielleicht erfüllt dieses Trio dieselbe Erwartung, zumal auch das Spiel des Meisters bei der Erstaufführung die Empfindung mehr nach innen concentrirte als nach außen drängte. Mit bewundernswerther Feinfühligkeit ist die Clarinette in dem Trio verwendet. Ihre weichen Töne schweben über dem Cello oder setzen sich mit diesem in Imitationen auseinander, ohne die Klangfarbe des Claviers sonderlich zu durchbrechen. Alle solistische Klangbestrebung dieses sonst nicht gerade bescheidenen und in der classischen Kammermusik ungewöhnlichen Instruments ist sorgsam niedergehalten. [...]“²³³

Einzig die *Signale für die musikalische Welt* beteuerten ohne Vorbehalt, das Werk würde „dem Hörer keine Scrupel“ machen, „sondern eingänglich, frisch und reizvoll von der ersten bis zur letzten Note“ dahinfließen.²³⁴ Richard Heuberger fasste die Wiener Rezeption des Stückes in seinen *Erinnerungen* später knapp und wohl recht treffend zusammen: „Im Ganzen gefiel das Trio nicht. Applaus natürlich bedeutend, da der Saal voller Brahmsverehrer war.“²³⁵

Die Beurteilung der wenig später folgenden zweiten Wiener Aufführung am 21. Januar 1892 war wieder durch den Vergleich mit dem nur zwei Tage zuvor in Wien erklingenen *Klarinettenquintett* bestimmt.²³⁶ Erneut besprach Hanslick das *Klarinetten trio* in der *Neuen Freien Presse* grundsätzlich wohlmeinend, konstatierte jedoch: „Daß das *A-moll*-Trio von der helleren Sonne des Quintetts überstrahlt wurde, ist begreiflich.“ Zudem wiederholte Hanslick, dass das Werk zwar in „allen Theilen kunstvoll und geistreich“ gearbeitet sei, je-

²²⁸ Ebenda.

²²⁹ *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung. Abend-Ausgabe*, Jg. 20, Nr. 634 (14. Dezember 1891), S. [3]. Vgl. *Signale*, Jg. 49, Nr. 73 (Dezember 1891), S. 1159: „Beide Werke [op. 114 und 115], von denen das Clarinettenquintett als das eigenartigere und bedeutendere in der Erfindung bezeichnet werden muß, fesselten in ihrer interessanten Factur und meisterhaften Behandlung der Instrumente in ungewöhnlichem Grade.“; *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 22, Nr. 52 (24. Dezember 1891), S. 675: „Beide Werke, ganz besonders aber das Quintett, haben eine begeisternde Wirkung auf das Publicum ausgeübt [...]“.

²³⁰ *Neue Freie Presse, Morgenblatt*, Nr. 9815 (22. Dezember 1891), S. [1].

²³¹ Ebenda.

²³² *Konrad, Klarinetten trio*, S. 154 f.

²³³ *Die Presse*, Jg. 44, Nr. 348 (19. Dezember 1891), S. [1].

²³⁴ *Signale*, Jg. 50, Nr. 6 (Januar 1892), S. (86–)87.

²³⁵ *Heuberger*, S. 50. Siehe hierzu auch Maria Fellingners Schilderung des Konzerts gegenüber Bertha von Gasteiger in ihrem Schreiben vom 20. Januar 1892: „Gestern wars herrlich im Konzert. Brahms fort und fort gerufen, musste immer wieder kommen.“ (Briefabschrift von Richard Fellingner junior, in: *Brahms-Erinnerungen, zusammengestellt von Richard Fellingner jun., 1925–32* [A-Wgm, Sammlung Fellingner]; hier zitiert nach *Fuchs, Fellingner*, S. 217).

²³⁶ Die Wiener Premiere des *Klarinettenquintetts* erfolgte am 5. Januar 1892 durch Franz Steiner und Mitglieder des Rosé-Quartetts; eine zweite Wiener Aufführung durch Richard Mühlfeld und das Joachim-Quartett schloss sich am 19. Januar an. Siehe S. XXIX mit Anmerkung 196.

doch „nur in Einem Satze – dem Schubert verwandten, lieblichen Allegretto – unmittelbar und unwiderstehlich zu fesseln“ vermöge. „Den Themen der übrigen drei Sätze fehlt die reizvolle, sich einprägende Melodik, und während im Quintett die Instrumente aus voller Seele singen, ziehen sie im Trio vor, zu grübeln, zu reflectiren.“²³⁷ Ähnlich urteilte das *Musikalische Wochenblatt* bei seinem Vergleich:

„Seit Jahren hat keine Brahms'sche bedeutendere Novität gleich aufs erste Mal so unwiderstehlich eingeschlagen, wie dieses gleichsam aus dem innersten Klangwesen der Clarinette blühend hervorgewachsene Quintett [...]. Weit weniger überzeugend wirkte – mindestens bisher – die zweite jüngst erschienene Brahms'sche Novität mit Clarinette: das Trio in A moll, obwohl der Meister sie selbst am Flügel ausführte. [...] Es wurde zwar auch dieses Clarinetttrio, das sich vorwiegend einer beschaulichen Stimmung überlässt, lebhaft applaudirt, aber der Beifall schien mehr dem verehrten Componisten zu gelten, als gerade dieser Composition. Unstreitig enthält auch sie grosse Schönheiten, doch dünkt uns die Stimmenvertheilung weniger glücklich, als beim Quintett und das Finale nach dem anmuthigen dritten Satz (Andantino in A dur) entschieden abfallend.“²³⁸

Bei seiner Londoner Konzertreise versuchte Joachim, die öffentliche Rezeptionshaltung zu berücksichtigen und setzte daher zunächst das *Klarinettenquintett* allein auf das Programm; das *Klarinettentrio* sollte kurz darauf folgen. So teilte er Brahms von London aus Ende März 1892 mit, er habe es, „auch um Mühlfeld zu schonen, für gut [gehalten], mit dem Quintett allein den Anfang zu machen, und der Erfolg hat mir recht gegeben. Man würdigt das Subtilere besser, wenn man erst durch das Mächtige gepackt war, und sich vertrauend dem Schöpfer hingibt.“²³⁹ Die Aufführungen waren ein großer Erfolg.²⁴⁰ Tatsächlich gefiel das *Klarinettentrio* bei seiner Londoner Premiere über Erwarten gut, sodass es zwei Tage später im *Monday Popular Concert* wiederholt wurde und Joachim froh verkünden konnte: „Das Trio wurde zum 2ten Male gespielt und gefiel sehr; noch besser als das erstemal, wurde auch freier gespielt. Miß Davies hat mit großer Liebe sich ihres Parts angenommen und ihre Sache sehr gut gemacht. Ich gewinne das Stück immer lieber, und bedauere, nichts dabei zu tun zu haben. Vor Mühlfelds Ankunft hatte ich's einmal zu meinem großen Plaisier auf der Bratsche mit den beiden anderen durchgespielt, damit sie's kennen lernten.“²⁴¹ Auch die englische Presse lobte Werk und Ausführende überschwänglich; so hieß es in *The Musical Times*:

„On the whole, this work [*op. 114*] is less lofty in conception [als das Schwesterwerk *op. 115*], but its general characteristics are similar and the themes are for the most part melodious and winning. The *Finale*, however, is more bright and vivacious than any movement in the Quintet. Magnificently rendered as it was by Miss Fanny Davies, Mr. Mühlfeld, and Mr. Piatti, the Trio could not fail to make a favourable impression.“²⁴²

Die *Signale* wiesen eigens darauf hin, dass das *Klarinettentrio* in London „besser zu gefallen schien als das Quintett, zumal es durch Miß Fanny Davies, Herrn Mühlfeld (dem [sic!] trefflichen Clarinetisten aus Meiningen) und Sgr. Piatti vorzüglich ausgeführt wurde.“²⁴³

Insofern gestaltete sich die Rezeption des *Klarinettentrios* in England als Ausnahmefall.

Auffallend häufig findet sich dagegen andernorts in frühen Aufführungskritiken und Werkbesprechungen die wiederkehrende Formulierung, das *Klarinettentrio* sei „weniger bedeutend“ als sein Schwesterwerk.²⁴⁴ Sofern die Autoren ihr Urteil begründeten, hoben sie zu meist den Zusammenklang der Instrumente hervor, der im Quintett den „eigenartigere[n] Zauber des Klarinettenklanges“, so Hanslick, noch „stärker und geheimnisvoller“ walten lasse.²⁴⁵ Das „homogenere Klangbild“ des Quintetts, „in dem die Klarinette einen besonderen Farbwert darstellt“, scheint die Hörer unmittelbar angesprochen zu haben, wohingegen im *Klarinettentrio* alle Instrumente doch „ihrem Charakter nach Soloinstrumente bleiben“²⁴⁶. Vor allem aber dürfte die hohe Verdichtung der Musik, die subtil mit kontrapunktischen Techniken spielt und ihre spezifische Struktur „weniger aus einem thematischen Gegensatz als vielmehr aus den Antagonismen des Tonmaterials“²⁴⁷ entwickelt, dazu beigetragen haben, dass das *Klarinettentrio* beim zeitgenössischen Publikum eine geringere Popularität erzielen konnte als das größer besetzte Schwesterwerk mit seiner „gesättigten Harmonik“²⁴⁸ und der vielfach hervorgehobenen „reizvolle[n], sich einprägende[n] Melodik“²⁴⁹.

Publikation

Seinem Verleger Fritz Simrock deutete Brahms erstmals im August 1891 an, er denke ihn „mit zwei recht anständigen Werken beschatten zu können – die noch dazu ganz neu in unserm Katalog sind.“²⁵⁰ Zu diesem Zeitpunkt war die Komposition des *Klarinettentrios* und des *Klarinettenquintetts* abgeschlossen, William Kupfer hatte bereits Abschriften von Partitur und Stimmen des

²³⁷ *Neue Freie Presse, Morgenblatt*, Nr. 9849 (26. Januar 1892), S. [1].

²³⁸ *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 23, Nr. 10 (3. März 1892), S. 122 f.

²³⁹ Joachims Schreiben an Brahms vom 30. März 1892 (*Briefwechsel VI*, S. 273 [f.]).

²⁴⁰ Siehe u. a. Joachims Schreiben an Brahms vom 5. April 1892: „[...] schon Sonnabend mußten eintrittsuchende Leute zurückgewiesen werden, und ebenso war's gestern abend.“ (*Briefwechsel VI*, S. 275 [f.]).

²⁴¹ Ebenda (gleiches Schreiben), S. 275 f.

²⁴² *MT*, Bd. 33, Nr. 591 (1. Mai 1892), S. 277.

²⁴³ *Signale*, Jg. 50, Nr. 32 (April 1892), S. 504.

²⁴⁴ Siehe etwa *Signale*, Jg. 49, Nr. 73 (Dezember 1891), S. 1159: Das *Klarinettenquintett* sei das „eigenartigere und bedeutendere in der Erfindung“; *AMz*, Jg. 18, Nr. 51 (18. Dezember 1891), S. 658: „Ohne Zweifel ist das Quintett das bedeutendere der beiden neuen Werke“; *Hanslick, Moderne Oper VII*, S. 170[–173]: „Das Quintett ist ein breiter ausgeführtes, bedeutenderes Seitenstück zu dem Klarinetten-Trio in A-moll“.

²⁴⁵ *Hanslick, Moderne Oper VII*, S. 170[–173].

²⁴⁶ *Krämer, Bläser-Kammermusik*, S. 461, 464 (Zitate collagiert).

²⁴⁷ *Konrad, Klarinettentrio*, S. (154–)155.

²⁴⁸ *Krämer, Bläser-Kammermusik*, S. 464.

²⁴⁹ Ed.[uard] H.[anslick], in: *Neue Freie Presse, Morgenblatt*, Nr. 9849 (26. Januar 1892), S. [1].

²⁵⁰ Brahms' Schreiben an Simrock vom 10. August 1891 (*Briefwechsel XII*, S. 47–49, hier S. 48).

Trios angefertigt und Brahms seinen Besuch in Meiningen vereinbart. Erst auf die (verschollene) Nachfrage Simrocks hin präzisierte Brahms ironisch: „So grausam bin ich aber nicht, Sie mit Manuskript in Ihrer Sommerreise zu stören, – auch nicht so eilig! [...] Wenn Sie aber dort in den Bergen soviel Klarinette hören, so achten Sie darauf, ob’s besser als Trio mit Klavier oder als Quintett mit Streichquartett klingt!“²⁵¹

Nach den intensiven Proben und Aufführungen am Meininger Hof sowie den Premieren des *Klarinettentrios* in Berlin und Wien verkündete Brahms seinem Verleger am 24. Dezember 1891, er „schicke nun heute – aber unter allem Vorbehalt! – Trio [*op. 114*] samt Stimmen und Quintett [*op. 115*], bloß Partitur. [...] Mit der Herausgabe des Trios eilen Sie hoffentlich auch nicht, so daß ich die Aufführung mit Joachim (im Januar) noch zur Korrektur benutzen kann.“²⁵² Hierbei dürfte es sich um die von Kupfer angefertigten, heute verschollenen Abschriften von Partitur [AB⁺], Klarinettenstimme [AB-Klar⁺], Cellostimme [AB-Vc⁺] und Bratschenstimme [AB-Va⁺] gehandelt haben, die bei den Aufführungen in Meiningen, Berlin und Wien verwendet worden waren.

Noch ehe Brahms diese Stichvorlagen an Simrock abschickte, muss er, im Hinblick auf die bevorstehende Aufführung des *Klarinettentrios* in Wien am 21. Januar 1892, eine zweite, nur aufführungs-, aber nicht druckrelevante Kopie von Klarinettenstimme [AB-Klar₂] und Cellostimme (AB-Vc₂) durch Kupfer veranlasst haben. Nur so erklärt sich, dass Brahms Mühlfeld am 19. Dezember 1891 (Poststempel) ankündigen konnte, „nächster Tage geht Ihnen eine Abschrift der Stimmen [*op. 114* und *115*] zu.“²⁵³ Diese zweite Abschrift der Klarinettenstimme *op. 114*, die mit den seit März 1892 vorliegenden gedruckten Stimmen überflüssig wurde, ist heute verschollen. Durch Zufall erhalten ist dagegen die zweite Abschrift der Cellostimme, aus der Robert Hausmann bei besagter Aufführung in Wien gespielt haben dürfte. Es ist zu vermuten, dass Brahms die Melodiestimmen nach dem Wiener Konzert wieder an sich nahm, um beide spätestens nach Erscheinen des Erstdruckes zu entsorgen. Die Cellostimme rettete seine Haushälterin Coelestine Truxa jedoch aus seinem Papierkorb und verwahrte sie heimlich.²⁵⁴

Am 15. Januar 1892 empfahl Brahms seinem Verleger, das „Trio einstweilen zum Stich“ zu geben; das *Klarinettenquintett* solle dagegen erst einmal für Klavier zu vier Händen arrangiert werden.²⁵⁵ Offensichtlich suchte Brahms auf diese Weise, den Stich der Quintettpartitur hinauszuzögern, um Zeit für Korrekturen zu gewinnen. Nachdrücklich wies er zugleich darauf hin, dass in der Klarinettenstimme *op. 114* „genügend Stichnoten angebracht werden“ müssten, so etwa in Takt 21 des Kopfsatzes.²⁵⁶ Als Drucktitel gab er in der darauffolgenden Woche an: „Trio für Klarinette (Bratsche) Violoncell und Pianoforte von J. B. *op. 114*“.²⁵⁷ Ende Januar dürfte Simrock in einem heute verschollenen Schreiben den leicht umgestellten definitiven Titel des Erstdruckes vorgeschlagen haben, was Brahms nur knapp kommentierte: „Titel und alles recht, wie Sie angeben.“²⁵⁸ An-

fang Februar wurde das Honorar für die beiden Klarinettenwerke erörtert (ohne dass belegt ist, welcher Betrag zwischen Komponist und Verleger vereinbart wurde), und Brahms wägte auf humoristische Weise ab: „Wie hoch Sie mein Konto belasten sollen für Trio und Quintett? Ja, wie gewöhnlich für derartige Chosen? Oder was minder? Oder was mehr? Aber dann könnte ich nächstens Fagott statt Cello setzen und es wäre ein Präjudiz!“²⁵⁹ Einen durchgesehenen Korrekturabzug sandte der Komponist am 6. Februar an Simrock zurück, nicht ohne sarkastisch zu beanstanden, dass die von ihm nachdrücklich gewünschten Stichnoten in der Klarinettenstimme „natürlich“ vergessen worden seien.²⁶⁰

Bereits im Februar 1892 war das Erscheinen von *Klarinettentrio* und *Klarinettenquintett* in den *Signalen* angekündigt worden.²⁶¹ Anfang März lagen beide Werke im Druck vor, und Brahms konnte bei Simrock verschiedene Bestellungen für Freunde und Bekannte in Auftrag geben.²⁶² Heinrich von Herzogenberg etwa bestätigte den Empfang der „Notenrolle von Simrock mit Trio und Quintett“ am 12. März 1892.²⁶³

²⁵¹ Brahms’ Schreiben an Simrock vom 20. August 1891 (ebenda, S. 49–51, hier S. 49 f.).

²⁵² Brahms’ Schreiben an Simrock vom 24. Dezember 1891 (ebenda, S. 55 [f.]).

²⁵³ Brahms’ Schreiben an Mühlfeld mit Poststempel vom 19. Dezember 1891 (*Goltz/Müller, Mühlfeld*, S. 39; zur Datierung siehe oben S. XXIX, Anmerkung 194).

²⁵⁴ Heute befindet sich die Abschrift in A-Wst (Sammlung Truxa, Sign. MHe-12099).

²⁵⁵ *Briefwechsel XII*, S. (56–)57.

²⁵⁶ Ebenda, wohl irrtümlich mit Lesart „Sticharten“. Derselbe mutmaßliche Übertragungsfehler findet sich in *Briefwechsel IX*, S. (53–)54, und *Briefwechsel X*, S. 69 (siehe hierzu *JBG, Symphonie Nr. 2*, S. 230 mit Anmerkung 29). Vgl. in vorliegender Einleitung S. XXIV mit Anmerkung 129; vgl. Quellengeschichte und -bewertung, S. 95.

²⁵⁷ Brahms’ Schreiben an Simrock vom 23. Januar 1892 (*Briefwechsel XII*, S. 58).

²⁵⁸ Brahms’ Schreiben an Simrock vom 30. Januar 1892 (ebenda, S. 58 [f.]). Zur ungeklärten Frage des Honorars vgl. *BraWV*, S. 461.

²⁵⁹ Brahms’ Schreiben an Simrock vom 5. Februar 1892 (*Briefwechsel XII*, S. 59 [f.]).

²⁶⁰ Ebenda, S. 60: „Eine nötige Stichnotenstelle für die Klarinette hatte ich Ihnen ausführlich aufgeschrieben! Dafür fehlt sie natürlich im Stich!!! Ich schicke heute alles [...]“. In E-St wurde Brahms’ nachdrückliche Kritik schließlich berücksichtigt; vgl. Quellengeschichte und -bewertung, S. 95.

²⁶¹ *Signale*, Jg. 50, Nr. 14 (Februar 1892), S. 224.

²⁶² Siehe Brahms’ Schreiben an Simrock vom 6. März 1892 (*Briefwechsel XII*, S. 62 f.). Besonders drängte Brahms freilich darauf, dass der in London weilende Joachim Aufführungsmaterial für das am 2. April geplante Konzert mit Mühlfeld erhielt (siehe Joachims Schreiben an Brahms von Anfang März 1892 [*Briefwechsel VI*, S. 272 (f.)] sowie Brahms’ Schreiben an Simrock vom 1., 5. und 6. März 1892 [*Briefwechsel XII*, S. 61, 62 und 62 (f.)]). Die k. k. Hof-Musikalienhandlung Albert J. Gutmann etwa kündigte das neu erschienene *Klarinettentrio* am 12. März 1892 in einer Zeitungsanzeige an (*Neue Freie Presse, Morgenblatt*, Nr. 9895 [12. März 1892], S. 7).

Erst am 23. Mai 1892 unterzeichnete Brahms die „Verlagscession“ für *Klarinettentrio* und *-quintett* (*CZ-Pnm*, Sign. Ó. pr. 221/47, Nr. 41).

²⁶³ *Briefwechsel II*, S. (262–)263. Vgl. S. XXXI mit Anmerkung 218.

Noch im selben Monat veröffentlichte Simrock ein von Paul Klengel angefertigtes Arrangement des *Klarinettentrios* für Klavier zu vier Händen.²⁶⁴ Nachdem Brahms das ebenfalls von Klengel stammende Arrangement des *Klarinettenquintetts* vorab erhalten und revidiert hatte, nahm er entschiedenen Abstand von einer Korrektur des *Klarinettentrio*-Arrangements und wies Simrock am 5. Februar energisch an: „Das Trio 4 ms [op. 114] schicken Sie aber *n i c h t*!“ Er sei „mit dem Bleistift über Klengel geraten“, obwohl dessen Arbeit gut sei, und bitte, dem Arrangeur auszurichten, dass er „derlei eigentlich nicht zur Ansicht wünsche“. Andernfalls ließe Brahms sich „verführen“ und es sei schließlich „Unsinn, wenn Zwei dasselbe sagen oder arbeiten sollen!“²⁶⁵ Tags darauf bekräftigte er nochmals: „Das Trio-Arrangement bitte ich aber mir zu erlassen.“²⁶⁶ Spätestens Anfang April muss Brahms das gedruckte Arrangement des *Klarinettentrios* erhalten haben, wie aus einem Schreiben an Simrock hervorgeht, in dem er vehement einen Fehler im gestochenen Notentext monierte.²⁶⁷

Danksagung

Folgende Institutionen sowie ihre Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter stellten Reproduktionen von Quellen bereit und gaben Erlaubnis zu deren Auswertung und Abbildung, gewährten großzügige Arbeitsmöglichkeiten und förderten die Edition durch weitere Informationen:

Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Archiv – Bibliothek – Sammlungen (mit Archivdirektor Prof. Dr. Dr. h. c. Otto Biba und Dr. Ingrid Fuchs); Library of Congress, Washington (mit Daniel F. Boomhower und Karen Moses); Münchner Stadtbibliothek (mit Hanne Riehm und Bettina Wolff); Wienbibliothek im Rathaus (mit Dr. Thomas Aigner und Dr. Karl Ulz); Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck (mit Prof. Dr. Wolfgang Sandberger, Stefan Weymar M.A. und Dr. Fabian Bergener); Schumann Briefedition (mit Dr. Klaus Martin Kopitz); Robert-Schumann-Haus, Zwickau (mit Dr. Thomas Synofzik); Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf (mit Christian Liedtke M.A.); Beethoven-Haus Bonn (mit Dr. Jens Dufner).

Judith Scheide ermöglichte großzügig und unkompliziert die Auswertung des Wehner-Albums in der Scheide Library, Princeton; dem Bibliothekar Paul Needham (Princeton University, Firestone Memorial Library) sei ebenso herzlich für hilfreiche Informationen gedankt. Die Poltun-Sternberg Musiksammlung Wien überließ der Herausgeberin großzügigerweise zeitweilig Druckexemplare zur Auswertung.

Dem G. Henle Verlag, München, und allen an der Herstellung des Bandes beteiligten Mitarbeitern danke ich für die gute Zusammenarbeit. Für hilfreiche Unterstützung und wertvolle Informationen danke ich Doz. Dr. Barbara Boisits (Wien) und Dr. Bernd Wiechert (Berlin). Claus Woschenko M.A. (Kiel/Ascheberg) leistete wichtige Hilfe bei Quellenrecherchen. Ein großer Dank geht an Dr. Vasiliki Papadopoulou von der Wiener Brahms-Arbeitsstelle sowie an Erko Petersen, Mareike

Jordt und Almut Jedicke (Kiel) für das engagierte und problembewusste Korrekturlesen.

Meinem Doktorvater Prof. Dr. Siegfried Oechsle, Projektleiter der Johannes Brahms Gesamtausgabe, danke ich dafür, dass er meinem hybriden Promotionsprojekt gegenüber aufgeschlossen war und auch die vorliegende Edition als Teil der Dissertation mit förderndem Interesse begleitet hat. An Prof. Dr. Kathrin Kirsch geht mein Dank für die freundliche Bereitschaft, das Korreferat zu übernehmen.

Für viele Anregungen, konstruktive Hinweise und Gespräche danke ich den Mitarbeitern der Kieler Forschungsstelle Dr. Johannes Behr, Dr. Katrin Eich und Dr. Jakob Hauschildt herzlich. Mein ganz besonderer Dank gilt Dr. Michael Struck, der den Band im Entstehen begleitet und redaktionell betreut hat. Seine beharrlichen Nachfragen und kritischen Denkanstöße waren für mich ein steter Ansporn, und durch seine Fähigkeit, größte Fachkompetenz mit Kreativität und Humor zu verbinden, hat er nicht nur die Edition maßgeblich gefördert, sondern mir in unzähligen Diskussionen auch den Spaß an der Lösung philologischer Probleme vermittelt.

Wien, im Juli 2016

Katharina Loose-Einfalt

²⁶⁴ *Bra*WV, S. 462 (nur mit Angabe des Erscheinungsjahres 1892); Anzeige der k. k. Hof-Musikalienhandlung J. Albert Gutmann in: *Neue Freie Presse, Morgenblatt*, Nr. 9910 (27. März 1892), S. 6.

²⁶⁵ Brahms' Schreiben an Simrock vom 5. Februar 1892 (*Briefwechsel XII*, S. [59–]60; irrtümliche Lesart „schicken Sie mir aber *n i c h t*“ korrigiert nach dem Briefmanuskript [Privatbesitz Eric van Lauwe, Paris] zu recte: „schicken Sie aber *n i c h t*“. Herrn van Lauwe sei herzlich für die Überlassung einer Reproduktion des Briefes gedankt).

²⁶⁶ Brahms' Schreiben an Simrock vom 6. Februar 1892 (ebenda, S. 60).

²⁶⁷ Siehe dazu Brahms' Schreiben an Simrock vom 10. April 1892 (ebenda, S. 66 [f.]).