

JOHANNES BRAHMS

NEUE AUSGABE SÄMTLICHER WERKE

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

SERIE I
ORCHESTERWERKE
BAND 5 SERENADEN

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

JOHANNES BRAHMS

SERENADEN

NR. 1 D-DUR FÜR GROSSES ORCHESTER OPUS 11

NR. 2 A-DUR FÜR KLEINES ORCHESTER OPUS 16

**HERAUSGEGEBEN VON
MICHAEL MUSGRAVE**

2006

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

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

Die Editionsarbeiten wurden gefördert durch
die Union der deutschen Akademien der Wissenschaften,
vertreten durch die Akademie der Wissenschaften und der Literatur · Mainz,
aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung, Bonn,
und des Ministeriums für Wissenschaft, Wirtschaft und Verkehr des Landes Schleswig-Holstein.
Die Peter Klöckner-Stiftung sowie die Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung ermöglichten
die Erstellung einer Datenbank zur Brahms-Rezeption in vier deutschen Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts.

INHALT

	<i>Seite</i>
Vorwort	VII
Abkürzungen und Sigel	IX
Einleitung	
Serenade Nr. 1 D-Dur für großes Orchester opus 11	
Vorgeschichte und Entstehung	XI
Fassung der D-Dur-Serenade für kleines Orchester	XI
Konzept, Gattung und Instrumentation	XIII
Fassung der D-Dur-Serenade für großes Orchester	XIV
Aufführungsgeschichte und frühe Rezeption	XV
Publikation	XVIII
Serenade Nr. 2 A-Dur für kleines Orchester opus 16	
Vorgeschichte und Entstehung	XX
Zur revidierten Fassung (1875)	XXI
Aufführungsgeschichte und frühe Rezeption	XXII
Publikation	XXIV
Danksagung	XXVI
Zur Gestaltung des Notentextes	XXVIII
Serenade Nr. 1 D-Dur für großes Orchester opus 11	
Allegro molto	1
Scherzo. Allegro non troppo – Trio. Poco più moto	89
Adagio non troppo	131
Menuetto I – II – I	180
Scherzo. Allegro – Trio	185
Rondo. Allegro	197
Serenade Nr. 2 A-Dur für kleines Orchester opus 16. Neue, vom Autor revidierte Ausgabe	
Allegro moderato	253
Scherzo. Vivace – Trio	280
Adagio non troppo	288
Quasi Menuetto – Trio	303
Rondo. Allegro	314
Anhang a/b	
Serenade Nr. 1 op. 11, autographes Arrangement für Klavier zu vier Händen, 3. Satz, Blatt 30r, Takte 167–184:	
Abbildung, Transkription der gestrichenen ursprünglichen Version der Takte 167–173	338
Kritischer Bericht	341
Verzeichnis der Abbildungen	407

VORWORT

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

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

Die neue Johannes Brahms Gesamtausgabe (JBG) orientiert sich am heutigen Stand musikwissenschaftlicher Editionstechnik. Sie legt alle musikalischen Werke von Johannes Brahms vor. Darin eingeschlossen sind alternative Werkfassungen, die der Komponist unveröffentlicht ließ,

sowie die von ihm angefertigten Bearbeitungen. Ferner wird die JBG die Authentizität der erwähnten Aufführungsfassungen von Werken anderer Komponisten prüfen und sie in exemplarischen Fällen edieren.

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

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

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

Die Wiedergabe des Notentextes erfolgt in moderner Partituranordnung. Über einzelne weitere behutsame Modernisierungen geben die Ausführungen „Zur Gestaltung des Notentextes“ und der Kritische Bericht Rechenschaft. Gesangstexte und sonstige authentische Worttexte werden bei Wahrung des ursprünglichen Lautstandes in heutiger Orthographie wiedergegeben. Das scheint für die relativ wenigen heute veralteten orthographischen Formen um so mehr gerechtfertigt zu sein, als die älteren Lesarten (*Thal, thun*) schon bald nach Brahms' Tod außer Gebrauch kamen. Unangetastet bleiben dagegen altertümliche Wortformen, die vom Komponisten bewußt gewählt wurden (*trauren, Hülfe*). Sofern notwendig, wird auch die Interpunktion behutsam modernisiert; sinnverändernde Auswirkungen sind dabei ausgeschlossen. Damit sucht die JBG der historischen Stellung der Werke von Johannes Brahms und ihrer heutigen Wirkung gerecht zu werden.

DIE EDITIONSLEITUNG

ABKÜRZUNGEN UND SIGEL

<i>AMz</i>	<i>Allgemeine (Deutsche) Musik-Zeitung.</i>	<i>CH</i>	Schweiz.
<i>AmZ</i>	<i>Allgemeine Musikalische Zeitung. Neue Folge, Jg. 1–3, Leipzig 1863–1865; (Leipziger) Allgemeine Musikalische Zeitung, Jg. 1 ff., Leipzig/Winterthur 1866 ff.</i>	<i>Dietrich</i>	Albert Dietrich: <i>Erinnerungen an Johannes Brahms</i> , Leipzig 1898.
<i>A-Wgm</i>	Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.	<i>D-B</i>	Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz.
<i>A-Wn</i>	Wien, Österreichische Nationalbibliothek.	<i>D-Bhm</i>	Berlin, Universität (vormals: Hochschule) der Künste, Abteilung Musik und Darstellende Kunst.
<i>Bargheer, Brahms in Detmold</i>	Carl Bargheer: <i>Erinnerungen an Johannes Brahms in Detmold 1857–1865</i> , Lippische Landesbibliothek Detmold, maschinenschriftlich.	<i>D-DS</i>	Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Musikabteilung.
<i>BraWV</i>	Margit L. McCorkle: <i>Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis</i> , München 1984.	<i>D-Hs</i>	Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky.
<i>Briefwechsel I–XVI</i>	Johannes Brahms, <i>Briefwechsel</i> , 16 Bde., Berlin (1906) 1907–1922 (Reprint Tutzing 1974).	<i>D-LÜbi</i>	Lübeck, Brahms-Institut an der Musikhochschule.
<i>Briefwechsel III</i>	Band III: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reinthaler, Max Bruch, Hermann Deiters, Friedr. Heimsoeth, Karl Reinecke, Ernst Rudorff, Bernhard und Luise Scholz</i> , hrsg. von Wilhelm Altmann, Berlin ² 1912.	<i>DMZ</i>	<i>Deutsche Musik-Zeitung</i> , redigiert von Selmar Bagge, Wien 1860–1862.
<i>Briefwechsel IV</i>	Band IV: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit J. O. Grimm</i> , hrsg. von Richard Barth, Berlin ² 1912.	<i>GB-Lbl</i>	London, The British Library.
<i>Briefwechsel V/VI</i>	Band V: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim</i> , hrsg. von Andreas Moser, Bd. 1, Berlin ³ 1921; Bd. 2, Berlin ² 1912.	<i>Hanslick, Concertsaal</i>	Eduard Hanslick: <i>Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens nebst einem Anhang: Musikalische Reisebriefe aus England, Frankreich und der Schweiz</i> , Wien 1870 (= <i>Geschichte des Concertwesens in Wien</i> , Bd. II; Reprint Hildesheim 1979).
<i>Briefwechsel VII</i>	Band VII: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Hermann Levi, Friedrich Gernsheim sowie den Familien Hecht und Fellingner</i> , hrsg. von Leopold Schmidt, Berlin 1910.	<i>HN</i>	<i>Hamburger Nachrichten</i> .
<i>Briefwechsel IX</i>	Band IX: <i>Johannes Brahms. Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock</i> , hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 1, Berlin 1917.	<i>Hofmann, Baden-Baden</i>	Renate Hofmann, Kurt Hofmann: <i>Johannes Brahms in Baden-Baden</i> , Baden-Baden und Karben 1996.
<i>Briefwechsel XIV</i>	Band XIV: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel, Bart[h]olf Senff, J. Rieter-Biedermann, C. F. Peters, E. W. Fritsch und Robert Lienau</i> , hrsg. von Wilhelm Altmann, Berlin 1920.	<i>JBG, Symphonie Nr. 1</i>	<i>Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I, Band 1: Symphonie Nr. 1 c-Moll opus 68</i> , hrsg. von Robert Pascall, München 1996.
<i>Briefwechsel XVI</i>	Band XVI: <i>Johannes Brahms im Briefwechsel mit Philipp Spitta und Otto Dessoff</i> , hrsg. von Carl Krebs, Berlin 1920/22.	<i>Joachim, Briefwechsel II</i>	<i>Briefe von und an Joseph Joachim</i> , hrsg. von Johannes Joachim und Andreas Moser, Bd. II, Berlin 1912.
<i>Catalogue Printed Music GB-Lbl 8</i>	<i>The Catalogue of Printed Music in the British Library to 1980</i> , Bd. 8, London, München etc. 1981.	<i>Kalbeck I/2</i>	Max Kalbeck: <i>Johannes Brahms</i> , Bd. I, 2. Halbband, Berlin ⁴ 1921 (Reprint Tutzing 1976).
<i>Deutsch, First Editions</i>	Otto Erich Deutsch: <i>The First Editions of Brahms</i> , in: <i>The Music Review</i> , Jg. 1 (1940), Nr. 2, S. 123–143; Nr. 3, S. 255–278.	<i>Kalbeck II/1–2</i>	Max Kalbeck: <i>Johannes Brahms</i> , Bd. II, 1. und 2. Halbband, Berlin ³ 1921 (Reprint Tutzing 1976).
<i>CDN</i>	Canada.	<i>Litzmann III</i>	Berthold Litzmann: <i>Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen</i> , Bd. III, Leipzig ⁴ 1920.
		<i>May 1905 I/II</i>	Florence May: <i>The Life of Johannes Brahms</i> , 2 Bde., London ¹ 1905.
		<i>May 1911 I/II</i>	Florence May: <i>Johannes Brahms</i> , aus dem Englischen übersetzt von Ludmille Kirschbaum, 2 Teile, Leipzig ¹ 1911.

X

- May 1925 I/II* Florence May: *Johannes Brahms*, aus dem Englischen übersetzt von Ludmille Kirschbaum, 2 Teile, Leipzig²1925.
- May 1981 I/II* Florence May: *The Life of Johannes Brahms. Second Edition revised by the Author, with Additional Matter and Illustrations, and an Introduction by Ralph Hill*, London [1948?], erweiterter Reprint als *Enlarged and Illustrated Edition*, 2 Bde., Neptune City, N. J. 1981.
- MT* *The Musical Times*.
- Musikalisches Wochenblatt* *Musikalisches Wochenblatt. Organ für Tonkünstler [ab 1872: Musiker] und Musikfreunde*.
- NZfM* (*Neue*) *Zeitschrift für Musik*.
- Orel* Alfred Orel: *Ein eigenhändiges Werkverzeichnis von Johannes Brahms. Ein wichtiger Beitrag zur Brahmsforschung*, in: *Die Musik*, Jg. XXIX, 2. Halbjahresband, Nr. 8 (Mai 1937), S. 529–541.
- Schramm* Willy Schramm: *Johannes Brahms in Detmold*, Leipzig 1933, neu hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Richard Müller-Dombois, Hagen 1983 (= *Beiträge zur westfälischen Musikgeschichte*, H. 18).
- Schumann-Brahms Briefe I/II* *Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, hrsg. von Berthold Litzmann, 2 Bde., Leipzig 1927 (Reprint Hildesheim 1989).
- Signale* *Signale für die musikalische Welt*.
- Simrock, Verzeichnis 1903* *Thematisches Verzeichniss sämtlicher in Druck erschienenen Werke von Johannes Brahms. Nebst systematischem Verzeichniss und Registern. Neue Ausgabe*, Berlin 1903.
- Stargardt, Katalog 498* J. A. Stargardt, Eutin in Holstein, in Verbindung mit Stuttgarter Kunstkabinett: *Auktion Musik-Autographen, Versteigerung*, Mittwoch, 10. Oktober 1951 in den Räumen Stuttgarter Kunstkabinett Stuttgart (= *Katalog 498 der Firma J. A. Stargardt*), Eutin und Stuttgart 1951.
- Thomas* Theodor Thomas: *A Musical Autobiography. Edited by George P. Upton. With a new Introduction by Leon Stein*, New York 1963.
- US-Cn* Chicago (Illinois), The Newberry Library.
- US-CHAhs* Charleston (S.C.), The South Carolina Historical Society.
- US-NYp* New York Public Library at Lincoln Center.
- Zimmermann, Brahms in der Schweiz* Werner G. Zimmermann: *Brahms in der Schweiz. Eine Dokumentation*, Zürich 1983.

EINLEITUNG

Serenade Nr. 1 D-Dur für großes Orchester opus 11

Vorgeschichte und Entstehung

Die *Serenade Nr. 1 D-Dur op. 11* entstand – soweit zu ermitteln ist – in zwei Phasen. Sie wurde zuerst als Werk „für kleines Orchester“ mit Streichern und Holzbläsern samt Horn am 28. März 1859 aufgeführt. Während aber diese Version nicht erhalten blieb, wurde im Dezember 1860 eine neue Fassung „für großes Orchester“ als *Op. 11* publiziert. Die *1. Serenade* stand demnach am Beginn einer Periode, in der Brahms Orchesterwerke ohne jene Beziehung zum Klavier erprobte, die zuvor noch für das *Klavierkonzert Nr. 1 d-Moll op. 15* gegolten hatte, wogegen die *Serenade Nr. 2 A-Dur op. 16* etwas später begonnen wurde.¹ Andererseits bezieht sich die *D-Dur-Serenade* auf das spätere symphonische Œuvre, sofern Brahms ihre Fassung für großes Orchester zeitweise als „Sinfonie-Serenade“ bezeichnete und damit auf die Gattung der Sinfonie anspielte. Wenig später als ein Jahr nach dem Erscheinen der *Serenade* wurde als erster symphonischer Satz das Allegro der *Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68* in seiner Erstfassung vollendet, und die durchaus andere Konzeption macht deutlich, was Brahms aus den Bemühungen gelernt hatte, zwischen Material und Instrumentation so zu vermitteln, wie es die Geschichte der *1. Serenade* dokumentiert.

Fassung der D-Dur-Serenade für kleines Orchester

In der Geschichte der Fassung „für kleines Orchester“ lassen sich zwei Versionen unterscheiden: eine erste in vier Sätzen und eine zweite, die durch Hinzufügung und Austausch auf sechs Sätze erweitert wurde. Das Werk dürfte unmittelbar mit der Ankunft von Brahms am Detmolder Hof im Herbst 1857 zusammenhängen und erscheint im autographen Werkverzeichnis mit der Angabe „1857–8./ Ersch. Dec. 60.“² Carl Bargheer jedenfalls, der als Konzertmeister der Hofkapelle zu den ersten Bekannten in Detmold zählte, verknüpfte die Anfänge der *1. Serenade* mit dem dortigen Leben von Brahms. Ohne genaue Datierung vermerkte er: „Er hatte aus Hamburg Partituren von Haydn'schen Sinfonien mitgebracht und auch den Wunsch ausgesprochen, sie mit dem Hoforchester einzuüben.“³ In einer Probe erklang die erste Fassung der *Serenade* im Sommer 1858 in Göttingen, wie aus einem späteren Brief von Brahms an Clara Schumann hervorgeht: „Du aber erinnerst unsre private allererste [Aufführung], wozu [Julius Otto] Grimm, [Woldemar] Bargiel, ich die Stimmen schrieb, und Harzer Musikanten bei Ritmüller herumlagen.“⁴

Brahms spielte das Werk auf dem Klavier in der zweiten Septemberhälfte 1858 Joachim vor, der die Partitur zum Studium mitnahm und am Ende des Monats enthusiastisch kommentierte: „An dem Andante Deiner Serenade habe ich mich eben wieder s e h r erbaut.“⁵ Er bat um die Stimmen für eine Aufführung mit dem von ihm geleiteten Hoforchester in Hannover, da er aber wußte,

wie empfindlich Brahms bei der Freigabe eines noch nicht abgeschlossenen Werkes war, fügte er zugleich hinzu: „[...] ich kann, wenn Du willst, den Namen des Komponisten verschweigen. Was ist Sehen gegen Hören! Der Gruß einer Geliebten, statt Blick und Kuß!“⁶ Indessen antwortete Brahms am 5. Oktober: „Die Stimmen zu meiner Serenade habe ich nicht aufbewahrt, da ich dachte, es müsse viel zu ändern sein, ehe Du an ein Probieren dächtest.“⁷ Joachim jedoch teilte Mitte Oktober mit: „Die Serenade will ich kopieren und spielen lassen, da ich Deinen letzten Brief für eine Erlaubnis dazu kommentiere“. Ergänzend fügte er hinzu: „Der letzte Satz ist in seiner Art ebenso glücklich wie die ersten, auch das Trio reizend, nur bisweilen unglücklich instrumentiert; namentlich zu schwer für die Violinen. Du hattest den letzten Satz so ruschlig auf dem schlechten Klavier gespielt, daß ich in Göttingen nicht daraus klug werden konnte; hier ist mir alles ganz klar. Höchstens gegen einige kleinste Einzelheiten, fehlender Takt, ein mir unangenehm klingender Querstand oder dergleichen, das Du bei ruhigem Anhören selbst viel besser als ich heraushören wirst, habe ich was.“ Weiter schrieb er: „Ob Du die Serenade wirklich für Orchester setzen, oder etwa mit Zutun noch eines Hornes und einer Oboe so lassen sollest, darüber möcht' ich nicht ohne Hören entscheiden helfen. Jedenfalls ist das Stück sehr Sinfonie-verkündend.“⁸

Joachims Reaktion deutet an, daß Brahms bereits bei der ersten Vorführung am Klavier die Möglichkeit erwogen hatte, das Werk für großes Orchester einzurichten. Joachims Brief könnte ebenso wie der Umstand, daß Brahms später – wie noch zu zeigen ist – „zwei neue Scherzi und ein Menuett“ einfügte, zunächst darauf hin-

¹ Der 1. Satz des *1. Klavierkonzertes op. 15* ging bekanntlich aus einer Sonate für zwei Klaviere hervor, die Brahms orchestrierte und 1854 als „Symphonie“ apostrophierte, ohne sie jedoch zu vollenden.

² Orel, S. 531.

³ Bargheer, *Brahms in Detmold*, S. 11. Wenn spätere Autoren eine Beziehung zu Mozarts Serenaden und Cassationen zu belegen suchten, so gingen sie nicht nur davon aus, daß Joachim Anfang April Partituren mit Mozarts Bläserserenaden an Brahms schickte (vgl. *Briefwechsel V*, S. 210), sondern bezogen sich auch auf das bekannte Repertoire der Bläser in der Hofkapelle (vgl. *Kalbeck I/2*, S. 318, sowie *Schramm*, S. 34).

⁴ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 10 (6. April 1872). Die „Harzer Musikanten“ waren Mitglieder der Clausthaler Stadtkapelle, während Ritmüller ein Göttinger Instrumentenbauer war; vgl. *Briefwechsel IV*, S. 71 (Ende September 1858) mit Anmerkung 2, und *Kalbeck I/2*, S. 327.

⁵ *Briefwechsel V*, S. 212.

⁶ Ebenda, S. 213 (Ende September 1858). Florence May erwähnte übrigens, Joachim selbst habe ihr mitgeteilt, wie er damals auf Brahms' neue Werke reagiert habe: „We were naturally anxious to hear how they sounded and I had the band at my disposal“, vgl. *May 1905 I*, S. 222. Das Zitat findet sich nur in der englischen Ausgabe.

⁷ *Briefwechsel V*, S. 213 f. (5. Oktober 1858).

⁸ Ebenda, S. 214 f.

deuten, daß das in Göttingen erprobte Werk – das nach Clara Schumanns späterem Kommentar vier Sätze umfaßte⁹ – aus den Außensätzen, dem zunächst als Andante apostrophierten Adagio non troppo und dem Menuett I bestand, mit dem traditionsgemäß ein dreiteiliger Satz in dreizeitigem Taktmaß gemeint gewesen wäre. Doch diese Vermutung ist letztlich wenig wahrscheinlich. Eher könnte Joachims Brief, dessen Ausdrucksweise nicht ganz eindeutig ist, auch ein Trio als Teilsatz in einem Scherzo meinen, das dann durch eines der „neuen“ Scherzi ersetzt worden wäre, ohne daß dieser Satz im Gesamtplan ganz neu gewesen wäre. Das müßte keinen Widerspruch zur anfangs viersätzigen Anlage bedeuten, denn Brahms erwähnte nur den Zusatz von „einem“ und nicht „einem anderen“ Menuett, und das gedruckte Programm der Uraufführung der Fassung für kleines Orchester nennt nur ein Menuett als vierten von sechs Sätzen, womit die zu einem Satz zusammengefaßte Folge Menuett I – Menuett II – Menuett I gemeint gewesen sein dürfte. Da das Trio im heutigen fünften Satz zu Joachims Beschreibung passen würde, könnte es dem ursprünglichen Scherzo mit Trio entsprechen, denn das Scherzo bezieht sich derart deutlich auf das Trio, daß es bereits vorhanden gewesen sein dürfte. In diesem Fall könnte man die Angabe „neu“ im Sinne von „neu revidiert“ verstehen. Da Joachim nicht von einem Austausch der Sätze sprach, die er gesehen hatte, ist es wahrscheinlich, daß das „Andante“ mit dem jetzigen „Adagio non troppo“ identisch war. Und zumindest ist anzunehmen, daß bereits der Kopfsatz vorlag, denn ihm entspricht besonders Joachims Charakteristik als „Sinfonie-verkündend“, und sein Austausch wäre gewiß erwähnt worden.

Nachdem Brahms Joachim im Oktober um die Ergänzung eines Taktes im 1. Satz gebeten hatte,¹⁰ erkundigte er sich Ende November: „Wie steht’s mit meiner Serenade, kann ich sie nicht einmal wieder sehen? Hast Du sie gehört?“ Es folgte der Zusatz: „Sie hat wohl schlecht geklungen?“¹¹ Indes antwortete Joachim: „Deine Serenade liegt wohlbehalten in meinem Schrank; der Notenschreiber ließ mich sitzen; und ich nahm sie ihm ärgerlich weg. Doch habe ich mich noch oft daran erbaut. Muß ich sie schicken?“¹²

Im vorangegangenen Brief hatte Brahms zugefügt: „Wenn Du von Grimm vielleicht hörst, er kenne neue Sachen von mir, so denke nicht, ich könnte sie Dir ebensogut schicken. Ich kann’s nicht über’s Herz bringen! Wenn ich zufrieden wäre mit einem Stück, dann wärest Du der erste, dem ich’s gäbe; so aber lasse ich’s lieber einige Instanzen durchmachen und hoffe, daß es besser wird, bis ich Dich es überschauen lasse.“¹³ Damit war allerdings nicht primär die *1. Serenade* gemeint, sondern insbesondere die *Serenade Nr. 2 A-Dur op. 16*, an der Brahms inzwischen ebenfalls arbeitete und von der er Grimm zumindest den 1. Satz, vielleicht auch den Beginn des 3. Satzes geschickt hatte. Grimm hatte zuvor auch weiterhin Interesse an der *1. Serenade* gezeigt und im Blick auf eine Aufführung in Göttingen nachgefragt,¹⁴ woraufhin ihn Brahms Anfang Dezember beschied: „Auch will ich Joachim zwei neue Scherzi und

ein Menuett zur D-dur-Serenade schicken.“¹⁵ Brahms muß diese Sätze bald nach dem 17. Dezember abgesandt haben, denn er drängte Joachim mit der Frage: „Gehst Du hin [nach Göttingen] zu Weihnacht und bleibst bis gegen den 8ten? Dann nimm doch meine Serenade mit, ich möchte sie gern gleich in Ordnung machen. [...] Schreibe mir doch noch ein paar Worte, ob Du nach Göttingen gehst und wie lange, und ob meine Scherzi nicht schofel sind.“¹⁶ Am 19. Dezember antwortete Joachim von Hannover aus, er wolle Brahms die Serenade schicken „und die ‚Scherzi‘, die ich noch heut’ ansehen will [...]“.¹⁷ Er muß dann die Partitur zurückgeschickt haben, denn Joachim berichtete Mitte Januar 1859 an Clara Schumann: „Er schreibt eben einen Satz seiner Ddur Serenade in’s Reine für den Copisten, und wir werden sie nun am nächsten Sonntag, den 23^{ten} mit der alten Besetzung hören, da er sich nicht gern von den ursprünglichen Instrumenten trennen mag.“¹⁸ Demnach fertigte Brahms eine Reinschrift des Satzes nach seiner ursprünglichen Fassung an, um die Instrumentalstimmen für die Aufführung kopieren zu lassen. Für die Instrumentation der *Serenade* zeichnen sich also zu dieser Zeit zwei Möglichkeiten ab. Entweder hatte Brahms schon während der Erweiterung des Werkes – das in Joachims Sicht des Orchesters bedurfte – mit der Bearbeitung für großes Orchester begonnen, oder aber er hatte inzwischen die ursprüngliche Instrumentation revidiert. Nicht ganz klar wird jedoch, ob die zugefügten Sätze Bestandteil der ersten Konzeption waren. Jedenfalls wurde zumindest der von Brahms revidierte Satz – wohl unter der Leitung Joachims und vermutlich aus den kopierten Stimmen – am 23. Januar 1859 in Hannover geprobt.¹⁹

Am 24. Februar äußerte Brahms den Wunsch nach einer Aufführung in größerem, repräsentativerem Rahmen mit den Hamburger Philharmonikern und fragte Joachim, ob er dem Orchester neben dem *1. Klavierkonzert*, das schon für die Hamburger Erstaufführung am 24. März vorgesehen war, statt einer Symphonie

⁹ Clara Schumann reagierte auf die angekündigte Aufführung der Fassung für kleines Orchester: „Ich war aber erstaunt, auf dem Programm sechs Serenadensätze zu lesen, während ich nur vier kenne?“ (*Schumann-Brahms Briefe I*, S. 254, 31. März 1859). Ein Exemplar des Programmzettels zu der „Musikalische[n] Soirée“ befindet sich in *D-LÜbi*.

¹⁰ *Briefwechsel V*, S. 219 ([17. Oktober 1858]); vgl. dazu Quellengeschichte und -bewertung, S. 348.

¹¹ *Briefwechsel V*, S. 222 (26. November 1858).

¹² Ebenda, S. 224 (4. Dezember 1858).

¹³ Ebenda, S. 222 (26. November 1858).

¹⁴ Vgl. die Ausführungen zur 2. *Serenade* auf S. XX.

¹⁵ Vgl. dazu Grimms Brief vom Herbst (wohl Oktober) 1858 sowie Brahms’ Antwort im Dezember 1858 (*Briefwechsel IV*, S. 70 f. und 85).

¹⁶ *Briefwechsel V*, S. 228 (17. Dezember 1858).

¹⁷ Ebenda, S. 230 (19. Dezember 1858).

¹⁸ *Joachim, Briefwechsel II*, S. 45 (16. Januar 1859).

¹⁹ Dies war der Tag nach dem Subskriptionskonzert vom 22. Januar 1859, in dem das *Klavierkonzert d-Moll* mit dem Hoforchester und Brahms als Solisten unter Joachims Leitung in Hannover erstmals öffentlich aufgeführt worden war.

auch die *Serenade* anbieten könne.²⁰ Joachim antwortete, man solle nicht zwei derart große Werke während eines Abends im Philharmonischen Verein unterbringen, doch nahm er den Gedanken eines der *Serenade* gewidmeten Konzerts kurz nach dem 24. Februar erneut auf: „Die Kosten können nicht bedeutend sein, wenn Du nur die *Serenade* als größeres Ensemblestück bringst; das ist noch lange kein Orchester.“²¹ Vor diesem Extrakonzert, das für den 28. März festgelegt wurde, kam Brahms auf Joachims frühere Äußerungen zurück: „Zum Schluß wollte ich Dich fragen, mit wie viel Menschen soll ich Geigen, Bratsche und Baß in meiner *Serenade* besetzen? 3 erste, 3 zweite, 2 Bratschen, 2 Celli und 2 Bässe oder deren vier und drei? Oder wie meinst Du?“ Und zusätzlich hieß es: „Würdest Du das Stück wohl auch dirigieren?“²² Obwohl Joachim offen ließ, ob er selbst mitspielen oder dirigieren werde, war sein Bescheid eindeutig: „Nimm jedenfalls soviel Geigen Du kriegen kannst! Vier erste und zweite mindestens. Sonst lieber einfach!“²³ Und so konnte Brahms vor der Probe am 26. März an Clara Schumann schreiben: „Wir besetzen die Geigen ziemlich stark.“²⁴ Nach dem Konzert freilich, das am 28. März im Wörmerschen Saal als „Musikalische Soirée gegeben von den Herren Joh. Brahms, Jos. Joachim und Jul. Stockhausen“ stattfand, mußte er über die *Serenade* berichten: „Sie ging leider nicht sehr schön, die Bläser, besonders Horn und Flöte, waren schwach, letztere sogar schlecht“; doch konnte er immerhin nachtragen: „Die Proben waren immer gedrängt voll, und gefiel’s hier schon.“²⁵

Konzept, Gattung und Instrumentation

Daß Brahms bei dieser Gelegenheit die Anzahl der Streicher erhöhte und zugleich die Erfahrung schwacher Bläserleistungen machte, spiegelt die grundsätzliche Problematik, die sich aus dem Verhältnis der kompositorischen Idee zur Gattung und zur Instrumentation ergab und die Geschichte der *D-Dur-Serenade* durchweg prägte. Aus Joachims Hinweis auf die Alternative der einfachen Besetzung läßt sich ebenso wie aus Bargheers Erinnerungen schließen, daß die erste Konzeption auf solistisch besetzte Kammermusik zielte. Bargheer berichtete nämlich, Brahms habe geäußert: „Ich bin dabei, die *Serenade* (– welche ursprünglich ein Oktett war –) für Orchester zu setzen, sie wird sich so besser machen.“²⁶ Doch läßt die Formulierung, die sich auf Brahms’ Entscheidung für die im Winter 1859/60 vollendete Orchesterfassung bezog, die Details der ursprünglichen Besetzung offen. Auch Carl Grädeners Rezension des Hamburger Konzerts nennt nur „eine *Serenade* eigener Composition für Streich- und fünf Blasinstrumente (Flöte, 2 Clarinetten, Horn und Fagott) in sechs Sätzen“, um zugleich „von der überaus schön klingenden Instrumentation“ zu sprechen.²⁷ Damit wäre also ein Nonett gemeint, wenn man die herkömmliche Zählung von Violoncello und Kontrabaß als „Baß“ im Streicherapparat berücksichtigt; andernfalls wäre sogar von insgesamt zehn Instrumenten zu reden. Weil alle Instrumente musikalisch gleich essentiell sind, ist es wenig wahrscheinlich, daß

die anfängliche Konzeption weniger als neun Stimmen umfaßte, womit Bargheer sich in seiner Erinnerung geirrt hätte. Er nannte zwar eine falsche Zahl von Instrumenten, doch läßt sich seine Bemerkung am ehesten damit erklären, daß er wußte oder glaubte, die *Serenade* sei anfangs als kammermusikalisches Werk entworfen worden, während danach erst die Zahl der Streicher wuchs und weitere Instrumente hinzukamen.²⁸ Das im Sommer erprobte viersätziges Werk rechnete bereits mit Holzbläsern und je zwei Streichern pro Stimme, wie aus Grimms Bemerkungen hervorgeht: Als er eine Aufführung in Göttingen erreichen wollte, ging er bei der Nennung von vier Geigern von doppelter Besetzung der Violinstimmen aus.²⁹

Nach der Hamburger Aufführung vom März 1859 ist von dem Werk in der Orchesterfassung vorerst nicht mehr die Rede,³⁰ doch stellte Brahms das vierhändige Arrangement laut autographischer Datierung „Anfang Mai

²⁰ *Briefwechsel V*, S. 198 f. (24. Februar 1859, im Druck irrtümlich auf 24. Februar 1858 datiert und entsprechend falsch eingeordnet als Nr. 142 statt nach Nr. 169).

²¹ Ebenda, S. 235 (Ende Februar 1859).

²² Ebenda, S. 236 f. (12. März 1859).

²³ Ebenda, S. 240 (etwa 20. März 1859).

²⁴ *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 250 (26. März 1859).

²⁵ Ebenda, S. 252 f. (29. März 1859).

²⁶ *Bargheer, Brahms in Detmold*, S. 10. Bargheer dürfte seine Erinnerungen weit später geschrieben haben, und erst nach seinem Tod (1903) entstand ihre maschinenschriftliche Fassung. Sein Hinweis findet sich erst in der erweiterten zweiten englischen Auflage von Florence Mays Biographie, wo es zudem heißt, das Werk habe damals nur drei Sätze umfaßt (siehe *May 1981 I*, S. 234).

²⁷ Carl G. P. Grädeners: *Johannes Brahms’ Clavier-Concert in Hamburg. (Philharmonisches Concert am 24. März d. J.) Mit besonderer Rücksichtnahme auf die in den „Leipziger Signalen“ vom 3. Februar d. J. erschienene Besprechung desselben Concertes*, in: *Neue Berliner Musikzeitung*, Jg. 13, Nr. 26 (29. Juni 1859), S. 207. Grädeners Angabe folgte wohl auch Wilhelm Altmann bei der Nennung eines Nonetts für die gleichen Instrumente; vgl. das auch sonst unzuverlässige Vorwort in der Ausgabe: *Serenade D major Op. 11. With Foreword by Wilhelm Altmann*, London etc. [1926] (= *Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe*, No. 855). Das Programm des Konzerts entspricht dem Brief von Brahms an Clara Schumann vom 29. März 1859; vgl. *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 253.

²⁸ Zum Verbleib der ursprünglichen Instrumente in der publizierten Fassung vgl. Quellengeschichte und -bewertung, S. 348. Zu nennen sind auch neuere spekulative „Rekonstruktionen“; siehe beispielsweise: *Johannes Brahms: Serenade No. 1 opus 11 D-Dur. Rekonstruktion der verlorengegangenen Originalbesetzung für Nonett von Jorge Rotter*, Studien-Partitur, Bad Schwalbach 1987 (Edition Gravis); *Johannes Brahms: Serenade in D op. 11, Original Version. Reconstruction by Alan Boustead*, Partitur, Studienpartitur und Stimmen, London 1988 (Josef Weinberger Ltd.). Beide „Rekonstruktionen“ verwenden nur eine Violine samt gesondertem Part für Kontrabaß.

²⁹ *Briefwechsel IV*, S. 71 (Herbst 1858). Vgl. auch Joachims Brief an Brahms, *Briefwechsel V*, S. 214 f. (Mitte Oktober 1858), wo von „Violinen“ gesprochen wird, was angesichts der Gleichrangigkeit der Stimmen auf ihre mehrfache Besetzung deuten könnte.

³⁰ Die Angabe von Florence May, die *D-Dur-Serenade* sei 1859 nochmals in Detmold erklingen, läßt sich nicht bestätigen, wiewohl sie auch in den deutschen Ausgaben wiederkehrt, die von einer Aufführung „in der Besetzung für Streich- und Blasinstrumente in einem der Detmolder Hofkonzerte 1859“ sprechen (siehe *May 1981 I*, S. 265, sowie *May 1911 I* bzw. *May 1925 I*, S. 246). May behauptete hier übrigens auch, Brahms sei mit der Bearbeitung für großes Orchester einem Vorschlag Clara Schumanns gefolgt (jeweils ebenda).

[18]59“ fertig und schickte es vermutlich Ende Juli an Clara Schumann, die ihm am 5. August schrieb: „Tausend Dank, lieber Johannes, für die Briefe und Sendung, welche letztere aber 8 Tage gegangen, so daß ich die Serenade nicht mehr mit Frl. Wagner spielen konnte [...]“. ³¹ Als Brahms von ihr im November hörte, daß Ferdinand Hiller die Serenade kennenlernen wolle und deshalb die Partitur erbitte, ³² reagierte er mit den Worten: „Ich schicke meine 1. Serenade an Hiller, ³³ außerordentlich lieb wäre es mir, wenn er sie aufführte. Eine bloße Probe wäre mir freilich weniger wert. Auch Dietrich steht sie gern zu Diensten.“ Indessen wolle er die Partitur bis Neujahr 1860 wiederbekommen, um die Serenade in Hamburg aufzuführen, doch „vorher müßte sie in Köln und Bonn gemacht werden.“ Und er resümierte: „Ich wünsche nichts mehr, als daß meine Sachen aufgeführt werden, das würde mir Leben geben (zu dem, was ich habe).“ ³⁴

Fassung der D-Dur-Serenade für großes Orchester

Am 6./7. Dezember 1859 kündigte Joachim Brahms die Rücksendung der *Serenade* mit der Bemerkung an: „Wie köstlich ist doch Dein letzter Satz!“ ³⁵ Doch schon am 8. Dezember bat Brahms ihn, „mit der Serenade ein halbes oder doch ein ganzes Buch Notenpapier, quer Format mit 16 (oder 14) Linien und etwa ein 4tel enges mit 20–24 zu schicken.“ Zugleich begründete er die Bitte: „Das Papier brauche ich, um nun doch schließlich die 1te Serenade in eine Sinfonie zu verwandeln. Ich sehe es ein, daß das Werk so eine Zwittergestalt, nichts Rechtes ist.“ Freilich fügte er hinzu: „Ich hatte so schöne, große Idee [sic!] von meiner ersten Sinfonie, und nun!“ ³⁶ Mit der Erwägung einer „ersten Sinfonie“ verband sich also die Einsicht, daß unter dieser Bezeichnung das erste orchestrale Werk von symphonischem Format ein enttäuschender Kompromiß geblieben wäre. Bargheer zufolge äußerte Brahms mit Blick auf die Partitur: „Wenn man wagt, nach Beethoven noch Sinfonien zu schreiben, so müssen die ganz anders ausschauen.“ ³⁷

Brahms drängte es, die *1. Serenade* bald – „(diesen Winter noch)“ – dem Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig anzubieten, und so machte er sich sofort an die Partiturniederschrift. ³⁸ Joachim zeigte sich am ca. 25. Dezember 1859 von der Orchestrierung begeistert, nachdem Brahms ihm – offenbar unmittelbar zuvor – „einiges Notenpapier“ mit dem größten Teil der orchestrierten Serenade geschickt hatte: „Fast überall ist Deine Instrumentation wirkungsvoll, oft wunderschön originell, nur wenig wird wohl zu ändern sein [...]“, und er resümierte: „Deine Sinfonie-Serenade müssen wir vor allem hier in einer Orchesterprobe hören, Ende Januar.“ Entsprechend teilte er Clara Schumann am 31. Dezember seine Eindrücke mit: „Johannes hat mir den größten Theil seiner Serenade instrumentirt überschickt; meist als ob er nie etwas anderes gethan hätte als mit dem Orchester umgehen. [...] Hannover, Hamburg, Leipzig werden das Werk geben.“ ³⁹ Entsprechend schrieb Brahms am 17. Januar an Clara Schumann in

der Hoffnung auf ihre Anwesenheit bei der sich abzeichnenden Uraufführung der neuen Fassung in Hannover: „Die 1. Serenade hoffen wir in Hannover aufführen zu können. [...] Ich habe jetzt an beiden Serenaden genug zu arbeiten.“ ⁴⁰ Am ca. 24. Januar 1860 konnte ihm Joachim mitteilen, der hannoversche König habe auf Anregung Clara Schumanns die Aufführung der *D-Dur-Serenade* befohlen, nachdem Joachim zunächst nur darum gebeten hatte, dem König das Werk „in einer Probe“ vorzuführen zu dürfen. Daher sei die Abschrift der Stimmen nun dringlich, auch solle das Werk nicht schon zuvor in Hamburg aufgeführt werden. ⁴¹ Brahms berichtete am 27. Januar Clara Schumann von der bevorstehenden Aufführung und konnte Joachim am ca. 31. Januar mitteilen: „Die beiden Nachtmusiken [*Serenaden Nr. 1* und *2*] habe ich nach besten Kräften in Ordnung gebracht. An der 1ten wird fleißig geschrieben [Abschriften der Orchesterstimmen]. Ich denke, sie ist vor Mitte Februar (etwa den 10ten) fertig.“ ⁴² Mitte (wohl zwischen dem 11. und 13.) Februar schlug Joachim Brahms einerseits vor, die Aufführung der *1. Serenade* noch zu verschieben, da man dem hannoverschen Publikum erst wieder eine Beethoven-Symphonie bieten müsse. Andererseits bat er ihn um die Zusendung von Partitur und Stimmen der „Sinfonie-Serenade“, die er möglicherweise in der „Donnerstagprobe“ (16. Februar) Clara Schu-

³¹ *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 270 (5. August 1859). „Friedchen“ Wagner, nachmalige Frau Saueremann, bezeichnete Brahms als seine „liebste Schülerin“; vgl. ebenda, S. 264 mit Anmerkung 1 (3. Juli 1859).

³² Vgl. ebenda, S. 286 f. (7. November 1859).

³³ Vgl. Brahms' Brief an Hiller vom „November 1859“ bei Übersendung „beifolgender Serenade“, in: Reinhold Sietz: *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel (1826–1861). Beiträge zu einer Biographie Ferdinand Hillers*, Köln 1958 (= *Festgabe zum 7. Kongress der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft Köln, 23.–28. Juni 1958*, zugleich *Beiträge für rheinische Musikgeschichte*, Bd. 28), S. 151.

³⁴ *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 287 f. (9. November 1859).

³⁵ *Briefwechsel V*, S. 254 (6./7. Dezember 1859).

³⁶ Ebenda, S. 226 f. (mit irriger Datierung 1858; vgl. *JBG, Symphonie Nr. 1*, S. IX mit Anmerkung 6). Die autographe Orchesterpartitur ist auf sechzehnzeiligem Papier notiert (vgl. Quellenbestand und -beschreibung, S. 343). Einen weiteren Beleg für die zeitliche Einordnung des Briefes bietet die am 5. Mai 1859 datierte vierhändige Version, deren Titulierung als „Serenade für Orchester“ genau der Bezeichnung der im Dezember geschriebenen Orchesterfassung entspricht. Wäre diese Fassung schon ein Jahr zuvor entstanden, so dürfte die Serenade im März 1858 kaum in der Gestalt „für kleines Orchester“ aufgeführt worden sein.

³⁷ *Bargheer, Brahms in Detmold*, S. 11.

³⁸ *Briefwechsel V*, S. 255 (Brahms' Brief aus Detmold an Joachim zusammen mit dem überwiegenden Teil der orchestrierten *1. Serenade*, vermutlich erst kurz vor Joachims erster Reaktion vom 25. Dezember bei diesem eingegangen; vom Herausgeber ungenau datiert auf „Mitte Dezember“, doch vermutlich erst kurz vor Joachims Antwortbrief vom ca. 25. Dezember bei diesem eingegangen; siehe Anmerkung 39).

³⁹ Ebenda, S. 256 (Joachims Antwort aus Hannover vom [25. Dezember 1859]); die erwähnte Probe fand erst am 16. Februar 1860 statt (siehe S. XV, Anmerkung 43). *Joachim, Briefwechsel II*, S. 65.

⁴⁰ *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 292 f. (17. Januar 1860).

⁴¹ *Briefwechsel V*, S. 257.

⁴² *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 293; *Briefwechsel V*, S. 258 ([31. Januar 1860]).

mann vorspielen lassen könne.⁴³ Daraufhin schickte Brahms ihm am 14. Februar „Partitur und Stimmen zur D dur-, S e r e n a d e“, wenn ich bitten darf.“⁴⁴ Nach der Probe des 1., 2. und 6. Satzes am 16. Februar, bei der weder Clara Schumann noch Brahms anwesend waren, sandte Joachim die „Stimmen“ (und vermutlich auch die Partitur) am oder kurz nach dem 17. Februar an Brahms zurück.⁴⁵ Brahms hielt noch eine letzte Revision für notwendig, die er in Hamburg vornahm, ehe die erste Aufführung der *D-Dur-Serenade* am 3. März 1860 unter Joachims Leitung im Königlichen Hoftheater zu Hannover stattfand.

Aufführungsgeschichte und frühe Rezeption

Wie das Gegenstück in A-Dur erlebte auch die *D-Dur-Serenade* erst allmählich weitere Aufführungen. Im Gegensatz zu den nächsten Orchesterwerken – den *Haydn-Variationen op. 56a* (1873) und der *1. Symphonie op. 68* (1876) – bestanden für Brahms' erste rein orchestrale Werke nach 1860 nur recht geringe Erfolgsaussichten. Die frühen Aufführungen des *1. Klavierkonzertes op. 15* waren im Januar und Februar 1859 bei Publikum und Kritik auf wenig Zustimmung gestoßen, und die einzelnen Rezensionen der *D-Dur-Serenade* „für kleines Orchester“ waren kaum sehr ermutigend gewesen. Nach der Publikation sind für die nächsten zehn Jahre nur 14 Aufführungen durch Anzeigen oder Berichte zu belegen; sie verbinden sich zumeist mit den Brahms nahestehenden Musikern und ihren weiteren Kontakten. Die frühe Rezeption war noch immer von Schumanns Einsatz für Brahms geprägt, und entsprechend geteilt waren die Reaktionen der „Schumannianer“ mit ihren Anhängern auf der einen und der zahlreichen Skeptiker auf der anderen Seite, die in Brahms keinen Vertreter des „Fort-schritts“ sehen konnten; Kritik erntete Brahms' Schaffen darüber hinaus auch auf eher konservativer Seite, etwa bei dem langjährigen Leipziger Rezensenten der *Signale für die musikalische Welt*, Eduard Bernsdorf, einem glühenden Anhänger der Musik Felix Mendelssohn Bartholdys und Carl Reineckes. Kritik richtete sich vorab auf die Gattungsprobleme und besonders auf die symphonischen Aspekte, die in Stil und Umfang der *Serenaden* hervortraten. Indessen konnten die Werke bald auch im Vergleich zu weiteren Kompositionen von Brahms fast altmodisch anmuten. Während die technischen Anforderungen den Widerspruch der Spieler weckten, reagierten die Hörer zumeist recht kühl, wogegen die Kritiker bestenfalls die Absichten des Autors und sein Talent respektierten.

Die Uraufführung der *D-Dur-Serenade* in ihrer Orchesterfassung blieb die einzige vor dem Druck des Werks. Außer Beethovens *1. Leonoren-Ouvertüre* (*op. 138*) bot das Konzertprogramm in Hannover am 3. März 1860 auch Mozarts *Sinfonia concertante* (KV 364) mit Joachim und Karl Eyertt als Solisten und dazu neben „*Glocken im Thal*“ aus Webers *Euryanthe* noch Mendelssohns „*Frühlingslied*“ (*op. 62 Nr. 6*). Der hannoversche Kritiker Georg Fischer hatte von dem neuen Orchesterkomponisten Brahms eine Symphonie

statt einer Serenade erwartet und befand, der „erste Eindruck dieser von Joachim vorgeführten, originell instrumentierten Composition“ sei „noch keineswegs einem [sic!] musikalischen Messias würdig“ gewesen, doch schein Brahms „mit seinem grossen Talent den richtigen Weg zu gehen, indem er zuvörderst einen Mittel- und Einigungspunkt zwischen Beethoven und den neueren romantischen Schulen (Berlioz eingeschlossen) zu finden suche, um darin einen festen Punkt für weitere Forschungen zu gewinnen.“⁴⁶ Ähnlich reagierte die *Neue Zeitschrift für Musik*, der zufolge die *Serenade* „als ein nicht forcirt originales, jedenfalls aber in Erfindung und Durchführung der Grundgedanken sehr bedeutendes Werk geschildert“ wurde.⁴⁷

Das anfängliche Interesse beförderte aber kaum die Chancen weiterer Aufführungen, und die reservierte Haltung gegenüber dem als problematisch geltenden Werk ist auch nicht der *2. Serenade* anzulasten, die schon im November 1860 erschienen war und doch erst am 8. März 1863 die nächste Aufführung in Europa erlebte. In ihrem Tagebuch aus Wien notierte Clara Schumann am 20. März 1860, zwar wolle Carl Anton Eckert, der Leiter der Wiener Hofoper, die *1. Serenade* aufführen, „doch fürchten wir Einflüsterungen stimmen ihn um“, und so mußte sie denn bald nachtragen, der Dirigent sei überredet worden, die Aufführung „auf nächsten Herbst zu verschieben.“⁴⁸

Zur ersten Aufführung nach Erscheinen des Werks kam es erst am 17. März 1862 im fünften Saison-Konzert der Oldenburger Hofkapelle unter der Leitung des Brahms-Freundes Albert Dietrich. Durch seine Vorarbeit war die Aufnahme diesmal freundlicher, denn wie wohl dem Rezensenten der *Oldenburger Zeitung* „das volle Ebenmaß der Theile noch nicht überall erreicht“ und „der Fluß der Gedanken hie und da etwas gehemmt zu sein“ schien, machte ihm „das Ganze doch den befriedigendsten Eindruck und riß besonders vom vierten Satze an die Zuhörer immer mehr mit sich fort“ – bis hin zum Beifall in „einer hier noch nicht erlebten Höhe“ und zu „einem begeisterten Tusch“ des Orchesters.⁴⁹ Die nächste Aufführung durch das angesehene Orchester

⁴³ *Briefwechsel V*, S. 260 (ca. 11.–13. Februar 1860); vgl. zur Datierung *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 298 ff. (Brahms an Clara Schumann, 9. Februar 1860) sowie *Joachim Briefwechsel II*, S. 72 f. (Joachims Brief an Julius Otto Grimm vom 13. Februar, in dem vom Konzert mit Beethovens *Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 55* am „Nächsten Sonnabend“ [18. Februar] die Rede ist; demnach fand die „Donnerstagprobe“ am 16. Februar statt). Wichtige Hinweise zur korrekten Datierung dieses Briefes und der folgenden Schreiben verdanke ich Robert Pascall und Michael Struck.

⁴⁴ *Briefwechsel V*, S. 261 („Dienstag“, vom Herausgeber irrtümlich auf „etwa 20. Februar“ datiert, doch aufgrund der vorangehenden Datierungskorrektur auf Dienstag, den 14. Februar zu datieren).

⁴⁵ Ebenda, S. 256 f. (vom Herausgeber irrtümlich auf „Anf. Januar 1860“ datiert, doch im Kontext der vorangehend zitierten Schreiben auf den 17. Februar oder kurz danach zu datieren).

⁴⁶ Georg Fischer: *Opern und Concerte im Hoftheater zu Hannover bis 1866*, Hannover und Leipzig 1899, S. 326 f. (hier mit der Namensangabe „C. Eyert“ für Joachims Solopartner).

⁴⁷ *NZfM*, Bd. 52, Nr. 12 (16. März 1860), S. 111.

⁴⁸ *Litzmann III*, S. 72 f.

⁴⁹ *Oldenburger Zeitung*, Nr. 45 (20. März 1862): „Musikalisches“.

der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde unter Johann Herbeck folgte erst zu Beginn eines Konzerts am 7. Dezember 1862. Die Tatsache erklärt sich aus dem Interesse, das der Aufenthalt von Brahms in Wien auslöste, nachdem er hier als Kammermusik-Pianist und als Solist mit eigenen Werken am 16. und 29. November 1862 aufgetreten war.⁵⁰ Diesmal zeigte die Kritik mehr Sympathie als das Publikum. Ludwig Speidel schrieb in der *Wiener Zeitung*, die *Serenade* sei „eine durchaus schöne, interessante, geistvolle Arbeit, die wohl eine wärmere Aufnahme verdient hat“.⁵¹ Und Eduard Hanslick reagierte gerade auf die Gattungsfrage mit Zustimmung: „Das Zurückgreifen nach alten, halbverschollenen Formen der Musik wiederholt sich in jüngster Zeit. Lachner und Raff schreiben ‚Suiten‘, Brahms ‚Serenaden‘. Die Serenaden [...] gehören zur musikalischen Charakteristik des vorigen Jahrhunderts.“ Und weiter hieß es: „Was Brahms zur ‚Serenade‘ zurückgeführt, war gewiß nicht sowohl der archäologische Kitzel, eine alte Form zu restaurieren, als die wahlverwandte Hinneigung zu deren poetischem Inhalt. Weht doch aus diesen vergilbten Serenaden ein Duft wie von getrockneten Blumen, und zaubert uns in längstverflossene schöne Zeit.“⁵² Zu den symphonischen Zügen vermerkte er: „Wir sind durch Beethoven gewöhnt worden, an den Inhalt der Symphonie den höchsten Maßstab zu legen. Das leidenschaftlichste Kämpfen, das erhabenste Pathos soll sie erfüllen“. Dagegen erscheine nun die „Serenade“ [...], deren Bau die mannichfachsten Veränderungen erfahren mag“, als „Spielplatz idyllischer Träume, verliebter Plane [!], leichtbewegten Frohsinns. Sie ist die Symphonie des Friedens.“⁵³ Dem Ton der *Serenade* entspreche das erste Menuett als „die Perle des Ganzen und vielleicht als das Hübscheste, was Brahms geschrieben hat“, das durch das „warme Colorit“ der Instrumente und „die naive Anmuth der Melodie [...] das charakteristische Gepräge der Nachtmusik“ erhalte: „Eine wahre Garten-Serenade, voll Mondlicht und Fliederduft.“ „Durchweg vortrefflich“ sei auch das erste Scherzo samt Trio: „in sanftem ununterbrochenem Fluß strömt die Musik, zauberisch beleuchtet von den farbigen Lichtern der Instrumentierung“, während das Adagio zwar „lang ausgesponnen“ sei, „doch das schöne Maß nicht einbüßt.“⁵⁴ Von „den Themen des ersten Satzes“ sei jedoch „das erste mehr verwendbar, als originell oder bedeutend“, das zweite Scherzo sei „minder bedeutend“ und ähnele zu sehr „dem Scherzo aus Beethoven’s zweiter Symphonie“, und „ohne die rechte Steigerung führt ein fröhliches Rondo die Serenade zu Ende.“⁵⁵

Adolf Schubring dagegen betonte in seiner Besprechung der Partitur die symphonische Dimension des Werkes und nannte zumal den zweiten Satz „ein durchaus reifes und vollendetes Stück, wie es Beethoven [...] nicht schöner geschaffen hat.“ Auch im als „Sonatensatz gebauten Adagio“ sei bis auf das zweite Thema „Alles vollendet schön, namentlich die dritte und vierte Gruppe, und vor Allem der Durchführungstheil und die Coda, beide wahrhaft genial concipirt und meisterhaft instrumentirt.“⁵⁶ Im zweiten Scherzo sah er einen thematischen Kern des ganzen Werks, der jedoch in ähnlicher

Weise schon im Finale aus Haydns *Symphonie D-Dur Nr. 104* (Hob. I:104) vorgebildet sei. Er werde im Kopfsatz transformiert, doch bleibe das erste Thema des 3. Satzes zu knapp, und im 4. genüge der Kontrast der beiden Menuette kaum, um von einem „Menuett und Trio“ zu reden, während die Verbindung mit dem folgenden Scherzo weder bei Beethoven noch bei Schumann ein Gegenstück finde. Schubrings Kritik jedoch galt dem Kopfsatz, in dem Brahms „die beiden Hauptthemas“ nicht „zur erforderlichen Einheit zu verschmelzen“ gewußt habe, wobei der „wohlfeile doppelte Contrapunct [...] gelind gesagt, nicht schön zu nennen“ sei.⁵⁷ Für „ein Merkzeichen entschieden Talents“ in der Instrumentalmusik hielt es dagegen Selmar Bagge, „wenn es einem Autor gelang, in verschiedenen Sätzen verschiedene Charaktere als Themas hinzustellen.“ Und so rühmte er an den Themen der *Serenade* „reiche, geläuterte, schöne, tiefe Erfindung“, die sich „in die aufgestellten Gedanken“ vertiefe und „den Empfänglichen sogleich in eine ganz concise Stimmung“ versetze. Nur sei Brahms dort „noch nicht zur Vollendung durchgedrungen“, wo die „Kraft“ der Themen vorerst „nicht fürs Ganze eines Kunstwerkes auszureichen“ scheine und weder „alle Sätze von annähernd gleichem Werth“ noch „selbst die besten Sätze“ durchweg „formell untadelhaft“ seien.⁵⁸

In der Konzertsaison 1863/64 kam es dann zu wenigstens zwei Aufführungen der *I. Serenade*. Sie erklang in Bremen vor dem 9. März 1864 „im Rahmen der Privat-Concerte“ unter Carl Martin Reintaler (dem Brahms vier Jahre später die erste Gesamtauführung des *Deutschen Requiems* anvertraute) sowie in Münster im Juli dieses Jahres in einem Konzert des Musikvereins unter Julius Otto Grimm. Dagegen kam eine Aufführung durch die Dresdner Hofkapelle, die das Werk „zum ersten Male“ für ihr sechstes Abonnementskonzert am 23. Februar 1864 angekündigt hatte, möglicherweise nicht zustande.⁵⁹ Obwohl Grimm mit der Entstehung der *Serenade* enger vertraut war als Dietrich, fand er ihre Aufnahme bei seiner eigenen Aufführung weniger glücklich: „[...] sie ging ganz anständig, wie man’s hier

⁵⁰ Vgl. dazu *Signale*, Jg. 20, Nr. 51 (11. Dezember 1862), S. 711; *NZfM*, Bd. 58, Nr. 4 (23. Januar 1863), S. 30; *AmZ (Neue Folge)*, Jg. 1, Nr. 2 (7. Januar 1863), Sp. 36; ebenda Nr. 26 (24. Juni 1863), Sp. 457.

⁵¹ *Wiener Zeitung* vom November 1862, zitiert nach *May 1911 II*, S. 11.

⁵² *Hanslick, Concertsaal*, S. 259.

⁵³ Ebenda, S. 260.

⁵⁴ Ebenda.

⁵⁵ Ebenda, S. 260 f.

⁵⁶ Adolf Schubring: *Schumanniana Nr. 8. Die Schumann’sche Schule. IV. Johannes Brahms*, in: *NZfM*, Bd. 56, Nr. 14 (4. April 1862), S. 109–112, hier S. 112.

⁵⁷ Ebenda, S. 111 f.

⁵⁸ S.[elmar] B.[agge]: *Johannes Brahms*, in: *AmZ (Neue Folge)*, Jg. 1, Nr. 27 (1. Juli 1863), Sp. 461–467, hier Sp. 464–466. Bagges Sicht steht wie die von Schubring im Kontext eines längeren Aufsatzes über Brahms.

⁵⁹ Zur Bremer Aufführung vgl. Klaus Blum: *Musikfreunde und Musici. Musikleben in Bremen seit der Aufklärung*, Tutzing 1975, S. 237; ferner *Signale*, Jg. 22, Nr. 22 (28. April 1864), S. 359, sowie *AmZ (Neue Folge)*, Jg. 2, Nr. 10 (9. März 1864), Sp. 177. Zu den Konzerten in Münster und Dresden vgl. *Briefwechsel IV*, S. 114 (19. Juli 1864), sowie *Signale*, Jg. 21, Nr. 40 (8. Oktober 1863), S. 650.

leisten konnte. Der Publikum verhielt sich dabei nicht so enthusiastisch wie in Oldenburg [...].⁶⁰ Wo weitere Aufführungen auch im Ausland zustande kamen, waren sie durch Verbindungen mit dem Brahms-Kreis bedingt; daß sie aber nicht selten nur Teile des Werks betrafen, deutet auf die anhaltende Zurückhaltung der Dirigenten. Joachim kannte von seinen Besuchen in London her August Manns, der im Crystal Palace am 25. April 1863 die letzten drei Sätze des Werkes dirigierte. Anton Rubinstein, den Brahms 1863/64 in Baden-Baden getroffen hatte, führte in der Saison 1863/64 den Kopfsatz im dritten Konzert der Russischen Musikgesellschaft in St. Petersburg auf, und Brahms' Verbindungen in die deutschsprachige Schweiz – speziell durch Theodor Kirchner – führten zu Aufführungen am 10. November 1863 durch das Tonhalle-Orchester in Zürich sowie am 27. Januar 1867 im 6. Abonnementskonzert in Basel. Neben einer Aufführung in Rostock, die vor August 1867 lag, ist eine weitere des vollständigen Werks durch die Russische Musikgesellschaft in Moskau am 13. März 1868 zu nennen.⁶¹ Am 31. März 1865 leitete Dietrich die zweite Aufführung des Werks durch die Oldenburger Hofkapelle; die zweite in Zürich dirigierte Brahms selbst, der hier auch als Solist in Beethovens *Klavierkonzert Nr. 5 Es-Dur op. 73* auftrat, am 21. November 1865 als Gast der Allgemeinen Musikgesellschaft, und ebenso übernahm er am 12. Dezember 1865 die Leitung der Kölner Erstaufführung mit dem Gürzenich-Orchester, dessen Kapellmeister Ferdinand Hiller sich schon früher interessiert gezeigt hatte.⁶²

Gerade die Kölner Aufführung fand indessen weniger günstige Reaktionen. Die Kritik befand, mit der Wahl der Serenade habe sich Brahms „einen schlechten Dienst geleistet“, denn das Werk möge zwar für Kenner von Interesse sein, doch müsse „selbst für diese der reiche Inhalt fehlen, der eine Stunde fesseln kann.“ Den übrigen Hörern aber würden „Melodien und Motive von fast gesuchter Naivität und Einfachheit vorgeführt“, die „in der großartigsten Weise behandelt“ seien; komme dazu noch vielfach „Unklarheit“, so werde „die Schönheit dem Ausdruck geopfert, und eine geschickte Instrumentation [...] verdeckt nicht immer die Schwächen des Inhalts. So hatte Brahms [...] im Gürzenich sehr wenig Erfolg.“⁶³ Ein anderer Rezensent merkte an, die *D-Dur-Serenade* gehöre „einer Periode seines Schaffens an, in welcher er von dem unregelmäßigen Drange seiner frühesten Werke völlig zurückgekommen war und theils durch innere Entwicklung und Ueberzeugung, theils unter dem Einflusse strenger Studien sich einer Einfachheit befelegte, die in ihrer formellen Klarheit und Sicherheit einen wesentlichen Fortschritt bezeichnete [...]“. „Gegenüber dem „lauten Beifall“ für den Klaviersolisten habe aber das Publikum „bei der Serenade nur ein kühles Interesse zu erkennen“ gegeben.⁶⁴ Und Kalbeck berichtete sogar: „Ein großer Teil des Publikums verließ vor der Serenade den Saal“, während die Orchestermusiker „den Komponisten der Serenade akklamiert“ hatten.⁶⁵

Die Ablehnung der Komplexität, die in den Werken von Brahms begegnete, klang schon 1859 im Echo auf

die einzige öffentliche Aufführung der *I. Serenade* in ihrer Fassung für Streicher und Holzbläser an. Die *Hamburger Nachrichten* hatten geäußert: „Lernt Hr. Brahms schlicht und gerade herausagen in seinen Compositionen, wie es ihm ums Herz ist, [...] dann wird auch das Publikum den Hoffnungen Recht geben, welche ein Rob. Schumann auf unsern Landsmann setzte [...]“. „⁶⁶ Während die *D-Dur-Serenade* in Berlin erstmals am 13. November 1869 im zweiten Soirée-Konzert der von Julius Stern geleiteten Sinfonie-Capelle erklang, dirigierte Brahms selbst am 12. Dezember 1869 in Wien ihre dritte öffentliche Aufführung durch die Philharmoniker, und Carl Ferdinand Pohl berichtete von „lebhaftem Interesse“ an dem Werk, „das, reich an Gedanken und interessant in der Instrumentierung, die Aufmerksamkeit der Zuhörer in steigendem Maße bis zu Ende fesselte“.⁶⁷ Kalbeck zufolge hatte sich Brahms an das Orchester, das die *Serenade* mit Beethoven verglichen und deshalb abgelehnt habe, mit folgenden Worten gewandt: „[...] eine solche Höhe wird nicht mehr erreicht werden. Aber mein Werk ist hervorgegangen aus meiner besten künstlerischen Überzeugung. Vielleicht werden Sie doch sehen, daß das Werk nicht ganz unwert ist, von Ihnen gespielt zu werden“.⁶⁸

Die Zahl der Aufführungen nach 1870 läßt erkennen, daß das Interesse allmählich zunahm. Bedeutsam war ein von Carl Reinecke dirigiertes Konzert im Leipziger Gewandhaus am 12. Februar 1874, während der Hamburger Konzertverein erstmals Ende Februar oder Anfang März 1879 die gedruckte Fassung der *I. Serenade* in der Geburtsstadt des Autors vorstellte.⁶⁹ Doch be-

⁶⁰ *Briefwechsel IV*, S. 114 (19. Juli 1864).

⁶¹ Zur Londoner Aufführung vgl. das Programm in *AmZ (Neue Folge)*, Jg. 2, Nr. 3 (20. Januar 1864), Sp. 52; zu dem in St. Petersburg *Signale*, Jg. 22, Nr. 32 (7. Juli 1864), S. 515. Zu den Konzerten in Zürich siehe Hans Erismann: *Johannes Brahms und Zürich. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte von Zürich*, Zürich 1974, S. 16, ferner *May 1905 II*, S. 21, sowie *Zimmermann, Brahms in der Schweiz*, S. 13. Zu den Konzerten in Rostock und Moskau vgl. *Signale*, Jg. 25, Nr. 10 (4. Februar 1867), S. 163, und *AmZ*, Jg. 2, Nr. 33 (14. August 1867), S. 266.

⁶² Zur Oldenburger Aufführung vgl. *AmZ (Neue Folge)*, Jg. 3, Nr. 26 (28. Juni 1865), Sp. 429; zum Konzert in Zürich siehe *Zimmermann, Brahms in der Schweiz*, S. 21, sowie *AmZ (Neue Folge)*, Jg. 3, Nr. 51 (20. Dezember 1865), Sp. 852; zu dem in Köln vgl. *AmZ (Neue Folge)*, Jg. 3, Nr. 51 (20. Dezember 1865), Sp. 852, sowie *AmZ*, Jg. 1, Nr. 2 (10. Januar 1866), S. 24.

⁶³ *Signale*, Jg. 24, Nr. 3 (Januar 1866), S. 42.

⁶⁴ *AmZ*, Jg. 1, Nr. 3 (17. Januar 1866), S. 25.

⁶⁵ Nach der Kritik von Ludwig Bischoff, zitiert bei *Kalbeck III/1*, S. 209 f.

⁶⁶ *HN*, Nr. 77 (31. März 1859), S. 1.

⁶⁷ *Signale*, Jg. 27, Nr. 70 (17. Dezember 1869), S. 1110; vgl. ferner *NZfM*, Bd. 66/I, Nr. 6 (4. Februar 1870), S. 57. Dagegen fand die Berliner Aufführung bloße Erwähnung; vgl. *Signale*, Jg. 27, Nr. 62 (15. November 1869), S. 988.

⁶⁸ *Kalbeck III/2*, S. 331.

⁶⁹ Zum Leipziger Konzert vgl. *Signale*, Jg. 32, Nr. 56 (November 1874), S. 883; *Musikalisches Wochenblatt*, Jg. 5, Nr. 47 (20. November 1874), S. 576; *NZfM*, Bd. 70/II, Nr. 48 (27. November 1874), S. 493; ebenda, Bd. 72/I, Nr. 8 (18. Februar 1876), S. 79. Zur Hamburger Aufführung vgl. ebenda, Bd. 75/I, Nr. 23 (30. Mai 1879), S. 238; *Signale*, Jg. 37, Nr. 23 (März 1879), S. 358; Josef Sittard: *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart*, Altona und Leipzig 1890, S. 363–367.

schränkten sich die Aufführungen nicht mehr auf die musikalischen Zentren, sondern erfaßten zunehmend auch Provinzstädte und selbst kleinere Orte in Deutschland.⁷⁰ Weiterhin gespalten blieb die Reaktion aber ausgerechnet in Leipzig, wo 1874 nur der Kopfsatz „als der in der Erfindung relativ natürlichste“ erschien. „Sehr langweilig“ sei jedoch das Adagio, „etwas nüchtern“ das Menuett, und geradezu „schrullenhaft“ erschienen beide Scherzi sowie das Finale, das zudem „an entschiedenster Empfindungsschwäche“ leide.⁷¹ Noch 1882 waren es hier nur die beiden ersten Sätze, die „eine halbwegs günstige Meinung in uns erweckten.“ Doch auch in Basel mochte die „feine“ *Serenade* „das schon etwas ermüdete Publicum nicht recht animiren [...].“⁷² Vermehrt kam es nun zu Aufführungen im Ausland, so besonders in England, wo William Cusins die *D-Dur-Serenade* am 8. Juli 1872 im letzten Londoner Philharmonic Concert dirigierte, während am 15. Februar 1873 ein Konzert unter August Manns im Crystal Palace folgte.⁷³ In Holland erklang das Werk erstmals am 12. Dezember 1872 im Konzert der *Eruditio musica* zu Rotterdam, und die erste amerikanische Aufführung bestritt Theodore Thomas mit seinem Orchester in New York am 29. Mai 1873.⁷⁴ Dagegen beschränkte sich die französische Erstaufführung im *Concert populaire* unter Jules Étienne Padeloup am 10. Januar 1876 noch immer auf nur vier Sätze, wie man auch in Brüssel am 5. Dezember 1875 nur eines der beiden Scherzi und in Mailand am 24. Mai 1875 ein Scherzo samt Menuett hören konnte.⁷⁵

Die Reaktionen in England ähnelten den früheren in Deutschland, denn 1872 urteilte man: „A ‚Serenade‘ in eight [sic!] movements is too much for an English audience, however it may be endured in Germany, and in spite therefore, of the undoubted merit of many of the movements – especially the Minuetto and Scherzos – the last note of the work was unanimously hailed as a relief.“ Ein Jahr später fiel das Echo offenbar etwas freundlicher aus, denn in Deutschland konnte man lesen, die *Serenade op. 11* habe nun im Crystal Palace „den lebhaftesten Anklang“ gefunden.⁷⁶ Bei der Pariser Teilaufführung bedauerte man, „das wundervolle Adagio entbehren zu müssen“, denn wie „die meisten Compositionen des genialen Tondichters zeichnet auch diese sich durch eine Selbständigkeit und Neuheit im musikalischen Gedankengange wie in der Behandlung der Instrumente aus, wie sie nur bei einem Meister ersten Ranges gefunden wird.“⁷⁷ Und wie man sie in Wien als „reizende Idylle“ empfand, so sprach man in Frankfurt am Main von Brahms’ „reizvoller Ddur-Serenade“.⁷⁸ In Leipzig jedoch wich die ablehnende Haltung noch später, denn erst 1894 empfand man hier die *1. Serenade* als „annehmbar durch jugendliche Frische des Inhalts, spontane Inspiration und – so weit es bei Brahms überhaupt angeht – Fernhalten des allzu Widerhaarigen, Grüblerischen und Erquälten“, so daß sie „bei der Hörschaft trotz ihrer Länge vielen Anklang fand“.⁷⁹

Insgesamt jedoch blieb die *D-Dur-Serenade* für das öffentliche Konzertleben noch nach der Jahrhundertwende ein problematisches Werk. Florence May konsta-

tierte 1905: „Some of the six movements [...] delight the public when performed as separate numbers, but the length of the opening movement and the somewhat mechanical development of its middle section may perhaps prove in the future, as they have done in the past, obstacles to the frequent performance of the entire work.“⁸⁰ Mit ihrer Prognose sollte sie insofern recht behalten, als das Werk erst im späteren 20. Jahrhundert – nicht zuletzt dank zahlreicher Einspielungen – erheblich stärkere Verbreitung und Beachtung fand.

Publikation

Brahms wünschte seine 1859/60 vollendeten Werke im Verlag Breitkopf & Härtel zu veröffentlichen, der bereits die meisten früheren Werke auf Fürsprache Schumanns hin übernommen hatte. In einem Brief an Joachim äußerte der Komponist erstmals im März 1860 – also bald nach der Uraufführung – die Absicht zur Publikation der *D-Dur-Serenade*: „Ich will mich rasch entschließen und an Härtels schreiben, Konzert oder Serenade anbieten. Ich muß endlich die Sachen vor dem Sommer los sein. Ganz entschieden.“ Dennoch fügte er an: „Ich erwarte leider ein Nein und fürchte, das wird mir nachteilig, z. B. bei andern Verlegern sein.“⁸¹ Offenbar suchte er Joachims Vermittlung, als er schrieb: „Meine Serenade steht natürlich mit Wonne zu Diensten.“ Wenig später kam er darauf zurück: „Apropos!! Wenn Du nach Leipzig gehst, so vergiß mich nicht und suche etwas bestimmt zu erfahren, ob ich Härtel eine Serenade usw. anbieten kann. Ich warte mit dem Schreiben?“⁸² Joachim indessen antwortete aus Leipzig, zwar

⁷⁰ Die Nachweise, die in der Regel weniger Rezensionen als Aufführungsmeldungen in den Zeitschriften bilden, sind bei dem Herausgeber der vorliegenden Edition und in der Kieler Forschungsstelle der Johannes Brahms Gesamtausgabe einzusehen.

⁷¹ Vgl. *Signale*, Jg. 32, Nr. 56 (November 1874), S. 883 (die Rezension schrieb der Brahms nicht eben wohlgesonnene Eduard Bernsdorf; vgl. dazu oben S. XV).

⁷² Zu der Leipziger Aufführung vgl. ebenda, Jg. 40, Nr. 20 (März 1882), S. 307; zum Konzert in Basel vgl. ebenda, Jg. 29, Nr. 8 (7. Februar 1871), S. 119.

⁷³ Zu den Londoner Aufführungen vgl. *MT*, Jg. 15, Nr. 354 (1. August 1872), S. 564, und *Signale*, Jg. 30, Nr. 36 (29. August 1872), S. 564; ferner *MT*, Jg. 26, Nr. 361 (März 1873), S. 10; *Signale*, Jg. 31, Nr. 17 (März 1873), S. 263; *NZfM*, Bd. 69/I, Nr. 12 (14. März 1873), S. 125.

⁷⁴ Zu den Konzerten in Rotterdam und New York siehe *Signale*, Jg. 31, Nr. 4 (Januar 1873), S. 61, sowie *Thomas*, S. 355. Zu einer weiteren Aufführung in Boston vgl. *Signale*, Jg. 40, Nr. 58 (November 1882), S. 923.

⁷⁵ Zu Paris siehe *AmZ*, Jg. 11, Nr. 22 (31. Mai 1876), Sp. 346, zu Brüssel *NZfM*, Bd. 71/II, Nr. 51 (17. Dezember 1875), S. 510, und zu Mailand ebenda, Bd. 71/I, Nr. 23 (4. Juni 1875), S. 234.

⁷⁶ *MT*, Jg. 15, Nr. 354 (1. August 1872), S. 364; *Signale*, Jg. 31, Nr. 17 (März 1873), S. 263.

⁷⁷ Ebenda, Jg. 34, Nr. 20 (März 1876), S. 307.

⁷⁸ Ebenda, Jg. 41, Nr. 1 (Januar 1883), S. 4; ebenda, Jg. 45, Nr. 69 (Dezember 1887), S. 1094.

⁷⁹ Ebenda, Jg. 52, Nr. 8 (Januar 1894), S. 113 f.

⁸⁰ *May 1905 I*, S. 237; deutsch: *May 1911 I*, S. 237 f.

⁸¹ *Briefwechsel V*, S. 264 ([19. März 1860]).

⁸² Ebenda, S. 270 ([18. April 1860]) und S. 274 ([etwa 5. Mai 1860]).

sei Härtel gerade verweist, seinen Bruder jedoch halte er „für reif, eine Deiner Serenaden zu drucken. Freilich ließ er merken, daß er auch gern kleinere Sachen dabei druckte.“⁸³ So bot Brahms dem Verlag am 17. Mai 1860 vertraulich eine Reihe von Werken an und hob dabei das *Klavierkonzert Nr. 1 op. 15* und die *Serenade Nr. 1 op. 11* unter Einschluß des vierhändigen Arrangements hervor, erwähnte am Rande aber auch die *Serenade Nr. 2 op. 16*. Im Hinblick auf die *1. Serenade* betonte er: „Eine Partitur der ‚Serenade‘ im Stich oder Überdruck wäre freilich wünschenswert, doch genügte meinerwegen die Anzeige, daß Abschriften vorrätig seien.“⁸⁴ Als Brahms Joachim die Partitur zur Durchsicht schickte, konnte er ihm mitteilen: „Raimund Härtel schreibt mir heute, daß er die 1te Serenade nimmt und wegen mehrerer [Werke] mich zu warten bittet.“ Wenige Tage später antwortete Joachim: „Die Hälfte Deiner Serenade ist sorgfältig durchgesehen, und wird heute bis zum Ende fortgefahren. [...] Es ist doch prächtige Musik.“⁸⁵ Härtel schrieb am (ca.) 18. Mai erneut,⁸⁶ woraufhin Brahms ihm am 2. Juni antwortete: „[...] wäre nicht die Reise zum Musikfest dazwischengekommen, ich hätte bald die Revision der beiliegenden Stimmen besorgt und auf einige Fragen und Bedenken in dem Brief geantwortet.“ Zugleich bat er den Verleger, er möge „sich nicht meine ‚Serenade‘ nach meinem Manuskripte 4 händig vorspielen lassen, da es nach der vielfach korrigierten und undeutlichen Schrift nicht anständig möglich wäre.“⁸⁷ Ohne eine Antwort abzuwarten, fragte er einen Monat später nach, „ob Sie die Partitur der 1. ‚Serenade‘ zu stechen, zu autographieren oder in Abschrift vorrätig zu halten beabsichtigen. Nach meiner Einsicht und Erfahrung möchte das erste wohl praktisch sein.“ Und gleichzeitig trug er nach: „Die Opuszahl bitte ich Sie in 11 zu verändern (statt 18).“⁸⁸ Als sich aber damit Härtels Antwort kreuzte, die neben der Zustellung des Honorars die Bitte um die Partitur enthielt, mußte Brahms gestehen: „Es tut mir leid, Ihnen noch unverhoffte Mühe mit dem Werk zu machen. Ich konnte die Partitur nicht fortgeben, ohne vorher noch einen schärfern Blick hinein zu tun, und so muß ich Sie bitten, die Stimmen noch einmal nach der Partitur genau revidieren und, wo es nötig, ändern zu lassen.“ Erneut betonte er zugleich, er „erführe auch gern, ob Sie die Partitur der ‚Serenade‘ zu stechen oder autographieren denken. Ich muß dies nach allem, was ich auch von andern höre, entschieden für praktisch halten.“⁸⁹

Erneut drängte er am 13. August: „Ich habe leider durch Ihren Brief nicht erfahren, ob ich eine gestochene Partitur der ‚Serenade‘ erwarten kann. Ich habe dies, wie mir jetzt fast leid tut, nicht zur Bedingung gemacht, doch höre ich, daß es Ihr Grundsatz ist, kein Orchesterwerk ohne Partitur erscheinen zu lassen.“⁹⁰ Und zur Opuszahl trug er etwa am 26. August 1860 nach: „Ich zweifle, daß ich dem Werk eine Opuszahl vorgesetzt habe, und so bitte ich Sie, nachträglich die Zahl 11 beizufügen. Sollte es schon mit einer andern bezeichnet sein, so bitte ich, diese in 11 zu verwandeln.“ Außerdem war ihm nun „zweifelhaft, ob ich geschrieben habe: ‚Serenade‘ für g r o ß e s Orchester. Es ist dies besser, um sie

einfacher von einer andern für kleines Orchester unterscheiden zu können.“⁹¹ Der Verlag bestätigte am 7. September die Berichtigung der Opuszahl sowie die von Brahms gewünschte Titelformulierung und sandte am 27. Oktober die Korrekturfahnen des vierhändigen Klavierarrangements mit der Versicherung, daß an Partitur und Orchesterstimmen „mit aller Kraft gearbeitet“ werde.⁹² Da Brahms jedoch in seiner Antwort darauf hinwies, daß er im Stich des Arrangements noch viele Fehler gefunden habe und deshalb Veränderungen wünsche, ging ihm am 13. November eine zweite Korrektur des Arrangements zu.⁹³ Als Brahms dem Verlag etwa am 10. Dezember endlich „die revidierten Orchesterstimmen“ zuschickte, bat er zugleich darum, „mir von diesen kein Exemplar zukommen zu lassen. Falls ich sie einmal wünschen sollte, darf ich mir vielleicht nachträglich die Bitte erlauben.“ Zugleich fragte er: „Es ist dagegen vielleicht möglich, daß ich die mir zugeordneten Exemplare des Klavier-Auszuges und der Partitur noch vor Weihnachten erhalte?“⁹⁴ Nachdem der Verlag offenbar am 19. Dezember Partitur und Arrangement an Brahms expediert hatte, stellte dieser sie den Freunden Joachim und Dietrich als Weihnachtsgaben in Aussicht.⁹⁵

Partitur und Klavierauszug erhielten die Plattennummern 5361 bzw. 10130 und wurden als „Op. 11. Serenade (D dur) für grosses Orchester. Partitur [...]“ und „[...] Arrangement zu 4 Hd. vom Componisten [...]“ angezeigt, während die Stimmen mit der Plattennummer 10123 Ende Dezember oder Anfang Januar folgten.⁹⁶ Ein zweihändiger Auszug der ersten 14 Takte aus dem zweiten Satz sowie der beiden Menuette erschien als eine von vier Beilagen zu einer ausführlichen Besprechung

⁸³ Ebenda, S. 282 (15. [Mai 1860]).

⁸⁴ *Briefwechsel XIV*, S. 32 f. (17. Mai 1860).

⁸⁵ *Briefwechsel V*, S. 275 (19. oder 20. Mai 1860; zur Datierung siehe Anmerkung 86) und S. 284 f. ([22. Mai 1860]).

⁸⁶ Siehe *Briefwechsel XIV*, S. 34, Anmerkung 6 (Raimund Härtels Notiz vom 18. Mai 1860 im Briefbuch des Verlages über das verschollene Schreiben an Brahms). Demgemäß ist der in *Briefwechsel V*, S. 274–276, wiedergegebene Brief (siehe Anmerkung 85) auf den 19. oder 20. Mai 1860 zu datieren, da Brahms dort mitteilte: „Raimund Härtel schreibt mir heute, daß er die 1te Serenade nimmt [...]“ (ebenda, S. 275), wobei er mit „heute“ zweifellos die Ankunft des Briefes meinte.

⁸⁷ *Briefwechsel XIV*, S. 34 und 36 (2. Juni 1860).

⁸⁸ Ebenda, S. 38 (5. Juli 1860).

⁸⁹ Ebenda, S. 39 f. ([14.] Juli 1860); zum vorangehenden Brief von Härtel vgl. ebenda, S. 37 (4. Juli 1860). Daß die Partitur lithographiert wurde, geht aus einem späteren Brief des Verlages hervor: „Die Partitur Ihrer ‚Serenade‘ gedenken wir durch Überdruck herzustellen, wie wir dies jetzt öfters tun, indem die Publikation der Partitur dadurch einigermaßen erleichtert wird“; vgl. ebenda, S. 45 (15. August 1860).

⁹⁰ Ebenda, S. 43 (13. August 1860).

⁹¹ Ebenda, S. 46 f. ([26. August 1860]).

⁹² Ebenda, S. 49 (7. September 1860) und S. 54 (27. Oktober 1860).

⁹³ Ebenda, S. 54 f. ([29. Oktober 1860]) und S. 55 (13. November 1860).

⁹⁴ Ebenda, S. 56 ([ca. 10.] Dezember 1860).

⁹⁵ Ebenda, S. 56 (19. Dezember 1860); *Briefwechsel V*, S. 294 (23. Dezember 1860); *Dietrich*, S. 28 f.

⁹⁶ *NZfM*, Bd. 54, Nr. 4 (18. Januar 1861), S. 40.

neuer Werke von Brahms in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*.⁹⁷ Eine Neuauflage des vierhändigen Klavierauszugs erhielt 1888 die Plattennummer 9002, nachdem Breitkopf & Härtel am 1. Juni 1888 die Rechte an den Verlag N. Simrock übertragen hatten, der nun aber

fälschlich Friedrich Hermann als Autor des Arrangements nannte.⁹⁸ Indessen publizierte Simrock weitere, nicht von Brahms selbst stammende Arrangements für Klavier zu zwei Händen von Friedrich Hermann⁹⁹ und für zwei Klaviere zu acht Händen von Paul Klengel.¹⁰⁰

Serenade Nr. 2 A-Dur für kleines Orchester opus 16

Vorgeschichte und Entstehung

Die Entstehung der *Serenade Nr. 2 A-Dur op. 16* von Johannes Brahms ist wie die der *1. Serenade* mit dem Aufenthalt des Komponisten am Detmolder Hof verbunden. In seinem eigenen Werkverzeichnis findet sich die Angabe „1859 / Ersch. Winter 60“,¹⁰¹ die darauf schließen läßt, daß das Werk später begonnen wurde als sein Gegenstück in D-Dur, obwohl beide Serenaden im Februar 1860 vollendet wurden. Die ungewöhnliche Besetzung der *A-Dur-Serenade* legt es durch ihre Begrenzung und Homogenität nahe, daß Brahms von den Erfahrungen profitierte, die er schon zuvor mit der Gattung und der Instrumentierung bei der Arbeit an dem Schwesterwerk gemacht hatte. Offenbar war er sich klarer der Möglichkeiten eines Bläserensembles bewußt, wie er sie durch die vorzüglichen Spieler der Hofkapelle kennengelernt hatte. Während der *1. Serenade* vor ihrer Endfassung für großes Orchester eine erste Version für Streicher und Holzbläser samt Horn voranging, wurde die *2. Serenade* von vornherein „für kleines Orchester“ konzipiert. Vorgesehen waren je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte samt zusätzlicher Piccoloflöte im letzten Satz, dazu kamen zwei Hörner, doch weder Trompeten noch Pauken, während bei den Streichern die Violinen ausfielen. Darin steht das Werk somit den Bläser-Serenaden Mozarts näher als den Symphonien Haydns, die Carl Bargheer mit der Entstehung der *D-Dur-Serenade* verband.¹⁰²

Vom Fortgang der Arbeit an der *A-Dur-Serenade* berichtete Brahms Julius Otto Grimm und besonders Clara Schumann, wogegen er mit Joseph Joachim offenbar erst kurz vor der öffentlichen Uraufführung über Auführungsdetails korrespondierte. Den Sommer 1858 verbrachte er in Göttingen mit Grimm, der ihm bei der Herstellung der Stimmen zur Erprobung der *1. Serenade* half.¹⁰³ Ende September bat Grimm: „[...] und schicke uns neue Lieder zu unseren Donnerstagen oder vielleicht noch mehr (Serenadensätze oder noch mehr) [...]“.¹⁰⁴ Für ein Konzert in Göttingen schlug er bald darauf ein Programm vor, in dem als erstes von vier Stücken eine „Serenade“ genannt wurde. Hiermit dürfte aber nicht die *2. Serenade* gemeint gewesen sein, sondern die *1. Serenade*. So erwähnte Grimm, der die Besetzung der *2. Serenade* noch nicht kannte, zugleich mit seinem Versprechen, er wolle für „gute Bläser“ sorgen, auch die Namen von Violinisten unter den erwarteten Spielern. Violinen aber wurden nur von der *1. Serenade* gefordert¹⁰⁵ (die andererseits damals neben den Holzbläsern nur ein Horn, doch keine Trompeten vorsah). Mit

der *2. Serenade* wurde Grimm offensichtlich erst bekannt, als Brahms ihm zusammen mit seiner Antwort deren 1. Satz – vielleicht auch den Anfang des langsamen Satzes – schickte und dazu schrieb: „Die übrigen Sätze dieser Serenade sind noch zu sehr in Unordnung, auch habe ich anderes, was mich beschäftigt. Wie mag der Klang sein? Soll ich weiter schreiben? Erscheine dir nicht wieder ledern und pedantisch, denn davon habe ich nichts“, und so erbat er sich eine Sendung „[...] mit der Serenade und mit Rezensionen. Weitläufigen und klaren.“¹⁰⁶ Grimm reagierte auf den ersten Satz ausführlich und geradezu begeistert: „Die Serenade ist ein durchaus wundervolles Stück [...]. So wie die Instrumente zusammengestellt sind, erscheint sie mir vortrefflich instrumentiert; – eine andere Frage ist, ob das nicht abreißende Geblase nicht zu reichlich oder übersättigend auf das Ohr wirken wird, zumal wenn es sich noch durch ein paar folgende Sätze fortsetzt; – in diesem tun die vielen Pizzicati sehr gut, abgesehen davon, daß sie beiläufig einen unerhört reizenden Klang in den ersten Teil und dessen Wiederkunft bringen. Ich bin sehr neugierig, den Satz (nebst seinen Nachfolgern) zu hören, –

⁹⁷ *AmZ (Neue Folge)*, Jg. 1, Nr. 27 (1. Juli 1863), Sp. 464 f. sowie Notenbeilagen D und A nach Sp. 476.

⁹⁸ *AmZ*, Jg. 15, Nr. 24 (15. Juni 1888), S. 244.

⁹⁹ Breitkopf & Härtels Plattennummer 13796 wurde bei Simrock zu 9003 geändert (so in einem Exemplar im Besitze des Herausgebers). Vgl. ferner *BraWV*, S. 36.

¹⁰⁰ Vgl. *Simrock Verzeichnis 1903*, S. 8.

¹⁰¹ *Orel*, S. 532.

¹⁰² *Bargheer, Brahms in Detmold*, S. 11. Einem Brief Joachims zufolge scheint Brahms um die Zusendung einer „Serenadenpartitur von Mozart“ gebeten zu haben, vgl. *Briefwechsel V*, S. 210 ([Anf. April 1858]). Zum Repertoire der Detmolder Bläser vgl. *Kalbeck I/2*, S. 318, sowie *Schramm*, S. 34.

¹⁰³ *Schumann-Brahms Briefe II*, S. 10 (April 1872).

¹⁰⁴ *Briefwechsel IV*, S. 66 ([Ende September 1858]).

¹⁰⁵ Ebenda, S. 70 f. ([Herbst 1858]). Violinen wurden freilich auch für weitere der von Grimm vorgesehenen Werke benötigt.

¹⁰⁶ Ebenda, S. 72 ([Herbst 1858]) und S. 67. Der auf S. 67 f. wiedergegebene, vom Herausgeber als Nr. XL gezählte und auf „Anfang Oktober 1858“ datierte Brief ist aufgrund seines Inhalts erst zwischen den Briefen Nr. XLIII und XLIV einzuordnen und demgemäß auf Herbst 1858 (vermutlich erste Novemberhälfte) zu datieren (Robert Pascall sei für seinen Hinweis herzlich gedankt). Welche der Serenaden jeweils gemeint war, geht aus den Briefen nicht immer ganz klar hervor; problematisch sind teilweise auch die Zuordnungen durch den Herausgeber, der die zuletzt zitierte Äußerung auf die *D-Dur-Serenade* bezog (deren erste Sätze Joachim schon seit Ende September in der Hand hatte). Auch der Verweis auf „das nicht abreißende Geblase“ und „die vielen Pizzicati“ deutet auf die *2.* statt auf die *1. Serenade* hin, vgl. ebenda, S. 75 ([Herbst 1858]).

wie er ist, muß ich aufrichtig sagen, daß ich mir oft ein paar Geigen *col arco* wünsche.“ Und er fügte hinzu: „Deine anderen Serenadensätze mußst Du mir sofort nach ihrer Papierfixierung schicken, ich bin sehr erpicht darauf, zumal ich aus dem langsamen Stück die Motive als Stimmung schon kenne.“¹⁰⁷

Brahms indes wollte die übrigen Sätze anscheinend nicht an Grimm schicken, sondern das fertige Werk zuerst Clara Schumann zeigen, für die es offenbar besondere Bedeutung hatte. Grimm muß das Teilmanuskript zurückgeschickt haben, denn nun erhielt Clara die Partitur des 1. Satzes von Brahms bis Dezember 1858. Als sie ihm von Wien aus am 20. Dezember über mehrere ihr zugegangene Werke schrieb, äußerte sie sich zur 2. *Serenade* – trotz mancher Bedenken gegen einzelne Passagen – überaus warm und ausführlich: „Was mich am meisten entzückt, ist die *Serenade*. Da mutet mich gleich der Anfang gar lieblich an, und denke ich mir den Klang reizend.“ Nach Hervorhebung weiterer Details faßte sie zusammen: „Kurz, ich kann den Eindruck des Ganzen nur mit dem Schönsten vergleichen, dem der *D* dur-Serenade, die Durchführung aber finde ich noch weit gelungener.“¹⁰⁸ Ihre Frage nach weiteren Sätzen beantwortete Brahms freilich in den nächsten sechs Monaten nicht, in denen er sich auf die *D*-Dur-Serenade konzentrierte. Im Juli 1859 erbat sie neben dem *Klavierkonzert d-Moll op. 15* auch die 1. *Serenade* und fragte zugleich: „Wie weit bist Du mit der zweiten *Serenade*? Fertig? Wieviel Sätze? Willst Du diese nicht auch gleich vierhändig mit-schicken?“¹⁰⁹ Doch arbeitete Brahms noch Ende des Monats an der Partitur: „Meine *Serenade* kann ich nicht schicken, der letzte Satz soll noch einmal in die Münze und umgeschmolzen werden.“¹¹⁰ Eher zufrieden war er mit dem Adagio, dessen Orchesterfassung er zusammen mit Menuett und Trio an Clara als Geburtstagsgruß zum 13. September schickte: „Du glaubst nicht, wie begierig ich bin, zu wissen, wie Dir das Adagio gefällt, lasse der Feder, bitte, freien Lauf, zu loben, zu tadeln, zu schwärmen und was Du willst.“¹¹¹ Als sie wenig später den Eingang beider Sätze bestätigte, ging sie ungewöhnlich detailliert auf das Adagio ein, in dessen Beginn ihr der Baß geradezu „Bachisch“ erschien. Zusammenfassend schrieb sie: „Das ganze Stück hat etwas Kirchliches, es könnte ein Eleison sein.“ Während sie das Menuett „sehr anmutig (etwas Haydn’sch)“ fand, wiederholte sie erneut ihren Eindruck vom Kopfsatz.¹¹² Als sie Ende September die Partitur zurückschickte, fügte sie nochmals hinzu: „Von dem Adagio trenne ich mich am schwersten, es ist mir gar lieb.“¹¹³ Bereits am 9. November konnte Brahms mitteilen, die „vollständige“ 2. *Serenade* sei „nun kopiert“,¹¹⁴ womit auf jeden Fall die Partitur gemeint war (die er Clara Schumann beifolgend schickte), vermutlich aber auch die Orchesterstimmen. Mitte Januar 1860 berichtete er dann aus Hamburg: „Ich habe meine 2. *Serenade* in Hannover probiert. Joachim meinte auch, sie wäre so in Ordnung und klänge gut.“ Zugleich hieß es indes: „Ich habe jetzt an beiden *Serenaden* genug zu arbeiten, sonst käme ich wohl gern nach Berlin. So lasse ich’s doch besser. Zum 10. Februar muß ja die 2. in Ordnung sein.“ Und wenig

später ergänzte er: „Ich habe hier radiert und korrigiert an den Stimmen in m.[einer] 2. *Serenade*. Sie kommt am 10. Februar daran.“¹¹⁵

So konnte er Joachim berichten: „Die beiden Nachtmusiken [*1.* und *2. Serenade*] habe ich nach besten Kräften in Ordnung gebracht.“¹¹⁶ Die ungewöhnliche Instrumentation der 2. *Serenade* veranlaßte Brahms zur Frage: „Hast Du eine bestimmte Idee, wie ich die Musiker bei der 2ten *Serenade* aufstelle? Im Halbkreis geht wohl nicht gut, weil die Pulte fürs ganze Orchester stehn. Sechs Bratschen, vier Violoncelle und zwei Bässe denke ich? Wir fangen Sonnabend oder Sonntag an zu üben und ich will mir beste Mühe geben.“¹¹⁷ Joachim gab den Rat: „Da der Saal ziemlich breit ist, werden wohl die Streichinstrumente in einer Reihe und die Bläser auf der zweiten erhöht aufzustellen sein, und zwar: wenn der Dirigent den Spielern das Antlitz und dem Publikum (wie billig) den Podex zudreht, zu seiner Rechten die Bässe und Celli, zu seiner Linken die Bratschen. Über letztern Flöten, Oboen und Klarinetten, über den Cellis (den Klarinetten sich anschließend) die Fagotte und Hörner.“¹¹⁸ Und aus Hamburg berichtete Brahms an Clara Schumann: „Die Proben machten mir viel Spaß, die Leute haben Lust, und es klingt meistens sehr freundlich und ganz lieblich.“¹¹⁹ Nach der Uraufführung, die Brahms am 10. Februar in einem der Philharmonischen Privatkonzerte im Wörmerschen Konzertsaal leitete, schrieb ihm Joachim: „Ich fühle eine Art von Blutverwandtschaft (oder wenigstens Pateninteresse) zu Deinen Musikkindern; das merkt’ ich auch neulich wieder während der *A* dur-Serenade!“¹²⁰

Zur revidierten Fassung (1875)

Daß Brahms mit den dynamischen Angaben und weiteren Details der 2. *Serenade* noch nicht zufrieden war, zeigt sein Brief vom November 1873 an Hermann Levi im Blick auf eine Münchner Aufführung: „Dazu dann: ob Du den Winter die *A* dur-Serenade machst, und ob Ihr die Stimmen s c h o n habt. Eine bessere Bezeich-

¹⁰⁷ Ebenda, S. 75 f. ([Herbst 1858]).

¹⁰⁸ *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 233 f. (20. Dezember 1858).

¹⁰⁹ Ebenda, S. 267 (16. Juli 1859).

¹¹⁰ Ebenda, S. 274 (28. August 1859).

¹¹¹ Ebenda, S. 277 (10. September 1859).

¹¹² Ebenda, S. 278 f. (18. September 1859).

¹¹³ Ebenda, S. 280 (28. September 1859).

¹¹⁴ Ebenda, S. 287 (9. November 1859). Die Stichvorlage der Piccoloflöten-Partie wurde allerdings, wie eine erhaltene Fotografie der Anfangsseite zeigt, von Brahms selbst geschrieben; die Orchesterstimmen selbst sind sämtlich verschollen. Siehe dazu Quellenbeschreibung, S. 353 f. (Quelle [A/?AB-St]).

¹¹⁵ Ebenda, S. 292 f. (17. Januar 1860) und S. 294 (27. Januar 1860; Wortlaut korrigiert nach Briefmanuskript, *D-B*, Mus. Nachl. K. Schumann 7, Nr. 116).

¹¹⁶ *Briefwechsel V*, S. 258 ([31. Januar 1860]).

¹¹⁷ Ebenda.

¹¹⁸ Ebenda, S. 261 f. ([Anfang Februar 1860]).

¹¹⁹ *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 299 (9. Februar 1860).

¹²⁰ *Briefwechsel V*, S. 260 (zwischen 11. und 13. Februar 1860; zur Datierung siehe oben S. XV mit Anmerkung 43).

nung ist hier nämlich durchaus nötig, und ich möchte sie bei der Gelegenheit in den gestochenen Stimmen anbringen. Heute Mittag wird sie von den Philharmonikern gemacht.“ Damit kam Brahms auf Schwierigkeiten zurück, die sich in Wien ergeben hatten: „Leider hatte ich zu spät von den Proben gehört – aber freilich mit dem Ding ist doch weiter nicht viel anzufangen!“¹²¹ Ausführlich wandte er sich deshalb Anfang Dezember 1873 an seinen Verleger Simrock, während Joachim erst 1875 zu den Streicherstimmen Stellung nahm.¹²² Die Änderungen gingen in eine Neuauflage ein, die vermutlich zwischen Ende Oktober und 8. November 1875¹²³ als „Neue, vom Autor revidierte Ausgabe“ erschien. Sie wurde erstmals 1875 in einem Brief an Simrock erwähnt, als Brahms um die Zusendung einer Partitur an Bernhard Scholz bat, der für den 21. Dezember eine Aufführung in Breslau vorbereitete.¹²⁴ An diesen schrieb Brahms am 8. November, vermutlich unmittelbar nach Erscheinen der revidierten Fassung: „Die ‚Serenade‘ ist gerade neu revidiert, namentlich besser bezeichnet. Falls Simrock Ihnen derzeit ein Exemplar schickt, so ist das für mich und mein Exemplar. Ich bitte es also für mich zu akzeptieren und für Ihren Zweck zu benutzen.“ Und er fuhr fort: „Schade um das zärtliche Stück! – Jedenfalls müßten Sie einiges dran wenden mit Proben etc. Ich würde es (falls Sie es überhaupt Ihren Bläsern zutrauen) gelegentlich vorprobieren, daß es den Musikern bekannt wird. Namentlich das Adagio kann man nicht eigentlich üben – der Anstrengung wegen. Beim Trio vom Menuett können Sie statt der Solo-Oboe eine Geige spielen lassen!“¹²⁵ Damit nannte Brahms ausdrücklich eine Violine statt der Viola, die schon 1863 von Otto Dessoff als Ersatz für die Oboe gewählt worden war,¹²⁶ doch ging ein entsprechender Hinweis nicht in die revidierte Druckfassung ein. Auf die Anforderungen, die das Werk stellte, kam Brahms wenig später gegenüber Scholz nochmals zurück: „Es wäre wirklich hübsch, wenn Sie an die ‚Serenade‘ etwas wendeten, die Aufführung möglichst hinausschoben und das Stück den Musikern in öfteren Proben behaglich machten. Mir scheint das die Hauptsache.“ Zur Besetzung trug er nach: „3, auch mehr Violon, 6 Violoncelle, 4 Bässe oder so was scheinen mir gut. Es kommt ja darauf an, wie sie spielen können. Erster Satz und Adagio kommen doch schwer wirklich hübsch und gut heraus.“ Wie sehr ihm das Werk am Herzen lag, läßt eine weitere Bemerkung erkennen: „Als ich den Briefbogen nahm, hatte ich doch wohl so heimlich etwas Wagnersche Neigung, über mein schönes Opus sehr Schönes und Weitläufiges zu schreiben! Jetzt können querüber die schönsten Grüße kommen, denn die Lust ist längst verdampft.“¹²⁷

Aufführungsgeschichte und frühe Rezeption

Obwohl die 2. *Serenade* während der ersten Jahre noch weniger Aufführungen als ihr Schwesterwerk erlebte, traf ihre stilistische Mannigfaltigkeit auf geringeren Widerstand. Dennoch wurde sie von Kritikern, Hörern und Musikern nicht leicht akzeptiert, und entsprechend fielen lange Zeit auch die Rezensionen aus, in denen

Überlegungen zur Gattung und Besetzung dominierten. Orientiert an früheren Formen, nahm man Anklänge an ältere Musik wahr, und die spieltechnischen Schwierigkeiten bedeuteten für die Musiker ebenso große Herausforderungen wie die konzentrierte Satztechnik für die Hörer. Zudem scheint die ungewöhnliche Besetzung verhindert zu haben, daß die *A-Dur-Serenade* in gleichem Maß wie das Werk in D-Dur aufgeführt wurde.

Früher als für das Schwesterwerk setzte sich Brahms persönlich für die *A-Dur-Serenade* ein, deren Hamburger Uraufführung er am 10. Februar 1860 dirigierte. In einem Programm mit sechs Werken stand sie dabei an vierter Stelle, umrahmt von Beethovens *Violinkonzert D-Dur op. 61* mit Joachim als Solisten und dem von Brahms selbst gespielten *Klavierkonzert a-Moll op. 54* von Schumann unter der Leitung von Julius Stockhausen. Die Reaktionen profitierten davon, daß man in Hamburg den Komponisten kannte, der zugleich als Solist hervortrat. So vermerkte der Kritiker, dem Brahms primär als Pianist und Autor von Chorwerken vertraut war, die „begeisterte“ Aufnahme der *Serenade*, doch habe man sich „keine Nachtständchen vorzustellen, sondern ganze Szenen mit wechselnden Stimmungen, die diesmal in einem heiteren Rondo zum Abschluß gelangen, das sogar nicht ohne populäre Anklänge ist.“¹²⁸ Weiteres Interesse zeigte sich im September 1860, als Brahms die Anfrage eines unbekanntes Interessenten, die offenbar einer geplanten Aufführung der *A-Dur-Serenade* galt, mit dem Hinweis beantwortete: „Herr Simrock in Bonn hat besagte Serenade in seinen Verlag übernommen u. sie wird wohl Anfang Winters erscheinen. Ich habe daher weder Partitur noch Stimmen mehr.“¹²⁹

Im Jahre 1860 kam es nur zu einer Aufführung, die Carl Reinecke in Leipzig am 26. November im jährlichen Gewandhauskonzert zu Gunsten des Orchesterpensionsfonds dirigierte. Die frühe Präsentation des

¹²¹ *Briefwechsel VII*, S. 147 (November 1873).

¹²² *Briefwechsel IX*, S. (158–)159 (von Brahms noch auf „November 1873“ datiert, doch laut Angabe des Herausgebers mit Poststempel vom 6. Dezember; Briefmanuskript [*D-B*, Signatur: N. Mus. ep. 951] tatsächlich mit Fritz Simrocks [?] korrigiertem Eintrag „1873 / Wien 6 Decbr“, doch auch mit Simrocks Beantwortungsvermerk „R 6/12“; möglicherweise verwechselte Simrock Absende- und Ankunftsstempel, da seine Antwort aus Berlin vom 6. Dezember nicht einen am gleichen Tag in Wien geschriebenen Brahms-Brief betreffen konnte, der somit vermutlich doch am 4. Dezember, zumindest aber Anfang Dezember geschrieben wurde); *Briefwechsel VI*, S. 111 f. (10. April [1875]); vgl. Quellengeschichte und -bewertung, S. 361.

¹²³ Zur Datierung siehe Brahms' Briefe vom 26. Oktober 1875 an Simrock (*Briefwechsel IX*, S. 207 f.) und vom 8. Dezember 1875 (Poststempel) an Bernhard Scholz (*Briefwechsel III*, S. 202 f.).

¹²⁴ *Briefwechsel IX*, S. 207 (26. Oktober 1875).

¹²⁵ *Briefwechsel III*, S. 202 f. ([8. November 1875]).

¹²⁶ *Briefwechsel XVI*, S. 130 (3. März 1863).

¹²⁷ *Briefwechsel III*, S. 203 f. ([16. November 1875]).

¹²⁸ *HN*, Nr. 37 (13. Februar 1860), S. 1.

¹²⁹ Da der Brief an Brahms verschollen ist, sind die Namen des Veranstalters und des Dirigenten unbekannt; erhalten ist nur Brahms' Antwort in einem unveröffentlichten Brief vom „September 1860“ (Sammlung Musgrave, New York).

Werkes an einem Ort, wo die Kritik Brahms nur wenig Wohlwollen zeigte, erklärt sich aus dem besonderen Interesse von Ferdinand David, der als Konzertmeister des Gewandhauses die 2. *Serenade* ursprünglich schon am 19. November zusammen mit dem (Brahms gewidmeten) *Violinkonzert in ungarischer Weise d-Moll op. 11* von Joseph Joachim hatte vorstellen wollen.¹³⁰ Erwartungsgemäß fiel die Kritik recht herb aus, denn die *Signale* nannten das Werk „ein zähes, ewig zwischen Wollen und Nichtkönnen umherschwankendes, und vor allen Dingen urlangweiliges Product. Die Erfindung darin ist mager und dürftig, und die Arbeit macht verzweifelte Anstrengungen, um polyphon und gelehrt zu erscheinen – es bleibt aber leider nur bei den Anstrengungen und Anläufen.“¹³¹ Dagegen beschränkte sich die *Neue Zeitschrift für Musik* auf die Feststellung, das Werk habe „bei den einzelnen Sätzen nur geringen, am Schlusse etwas lebhafteren Beifall“ gefunden.¹³² Mehr Glück hatte in Leipzig die vierhändige Version, die Clara Schumann mit Brahms zunächst am 27. November, also am Tag nach dem Orchesterkonzert, nachmittags in privatem Kreis und am 30. November vor den Schülern des Konservatoriums spielte.¹³³ Zwei Aufführungen folgten im nächsten Jahr, wobei die *A-Dur-Serenade* in Hamburg am 30. April 1861 im Rahmen einer Soirée erklang, deren Programm auch Liederzyklen von Beethoven und Schumann einschloß, ohne jedoch rezensiert zu werden.¹³⁴ Etwa zur gleichen Zeit fand auch eine Aufführung im Dresdner Tonkünstlerverein statt, dem Brahms Mitte November die Partitur schickte, nachdem sich ihr Versand durch Korrekturen verzögert hatte; wiederum notierte die Kritik jedoch, das Werk sei „ziemlich dürftiger Natur und es ist nicht einzusehen, warum der Componist so viele Kräfte zu incommodiren beliebte.“¹³⁵

Freundlicher und eingehender waren die ersten Reaktionen nach der Publikation der Partitur (die Partituren der 1. und 2. *Serenade* waren die ersten gedruckten Orchesterwerke von Brahms, wogegen das 1. *Klavierkonzert op. 15* erst später erschien). In einem Vergleich mit der 1. *Serenade* beobachtete Carl von Noorden die „reizende Einfachheit der ganzen Behandlung, welche die zweite Serenade so besonders [...] auszeichnet,“ und rühmte zudem „die Präzision und Klarheit des Ausdrucks.“¹³⁶ In einer ausführlichen, historisch wie analytisch fundierten Rezension sah Selmar Bagge in der 2. *Serenade* seine Vorstellung eines modernen Werkes verwirklicht, das sich den Maßstäben der neudeutschen „Zukunftspartei“ entziehe. Unter den für Brahms maßgeblichen Autoren „könnten wir am ersten noch Fr. Schubert nennen, obwohl durchaus nicht im Sinn etwaiger Nachahmung, sondern nur geistiger Verwandtschaft und Zusammengehörigkeit. ‚Anklänge‘ finden sich dagegen auch einige an Schumann [...] und an Beethoven [...]“, sie aber „haben für uns nichts zu bedeuten“, da „jeder Componist jeder Zeit gemeinschaftliche Züge mit Vorgängern und Zeitgenossen aufweist.“ Zugleich hob er hervor: „Von Contrapunkt und anderen künstlichen Melodieverbindungen findet sich in der Serenade nicht mehr noch weniger als in einem heutigen Orchesterstück nothwendig ist.“ Zwar dürfte die

„Klangfarbe des Ganzen [...] wegen des ungewohnten Mangels der Violinen Manchen zuerst befremden“, da aber „in einer ‚Serenade‘ zumeist, und auch hier, die Holzblasinstrumente und Hörner dominiren“, wogegen die Streicher „nur einen dunkleren Hintergrund zu geben bestimmt sein mögen, so wird man sich vernünftigerweise daran nicht stoßen wollen.“¹³⁷

Während es in Europa 1862 anscheinend zu keinen weiteren Aufführungen kam, erklang das Werk am 1. Februar des Jahres unter der Leitung von Carl Bergmann in der New York City Philharmonic Society. Bergmann interessierte sich für Brahms, seit er am 27. Februar 1855 mit dem Geiger Theodor Thomas und dem Pianisten William Mason das *Klaviertrio Nr. 1 H-Dur op. 8* erstmals in den USA aufgeführt hatte. Die *Signale* meldeten freilich, daß die *Serenade* auch in New York „nur im Einzelnen ansprach. Eine alte Form mit einem modernen Geiste beleben zu wollen, geht nun einmal nicht.“¹³⁸ Aber auch nach der ersten Wiener Aufführung am 8. März 1863, die ein Ausdruck des lokalen Interesses für den hierher übergesiedelten Autor war und von den Philharmonikern unter Otto Dessoff bestritten wurde, setzten sich die Meinungsdivergenzen fort. Einerseits brachte die *Neue Freie Presse* Eduard Hanslicks eingehende Besprechung, der zufolge die *A-Dur-Serenade* nicht nur „die jüngere, zartere Schwester“ der früheren sei, sondern mit ihrer eigenartigen Besetzung „noch gedämpfter, innerlicher“ klinge, wogegen das Schwesterwerk „reicher, blühender“ wirke und sich durch „Kraft und Originalität der Erfindung“ auszeichne; doch stehe auch in *Opus 16* nur das von „inniger, dabei eigenthümlich vornehmer Empfindung beseelte“ Adagio „durch allzulanges Ausspinnen bei sehr geringem rhythmischen Wechsel“ den übrigen Sätzen nach.¹³⁹ Die *Neue Zeitschrift für Musik* meinte, in der 2. *Serenade* sei die „Erfindung [...] ungleich matter“; dabei wirke nicht allein die „dunkle Orchesterfarbe [...] entschieden eintönig“, sondern der „Charakter und Styl des Ganzen ist schattenhaft, verschwommen“, wenngleich „auch vieles – na-

¹³⁰ Vgl. dazu Joachims Brief an Brahms in *Briefwechsel V*, S. 290 ([8. Oktober 1860]).

¹³¹ *Signale*, Jg. 18, Nr. 49 (29. November 1860), S. 604; vermutlich war wiederum Eduard Bernsdorf der Autor (vgl. oben S. XVIII mit Anmerkung 71).

¹³² *NZfM*, Bd. 53, Nr. 24 (7. Dezember 1860), S. 206.

¹³³ *Litzmann III*, S. 89 f., wo es zur Aufführung im Konservatorium heißt: „Sie machte wieder den schönsten Eindruck auf Alle.“ (Tagebucheinträge vom 27. und 30. November 1860).

¹³⁴ Vgl. den Brief an Joachim in *Briefwechsel V*, S. 301 ([27. April 1861]), sowie *Signale*, Jg. 19, Nr. 23 (2. Mai 1861), S. 303.

¹³⁵ Die Korrespondenz über die Dresdner Aufführung hatte im März 1860 begonnen, als Brahms brieflich Joachim über die Anfrage aus Dresden informierte und nach seiner Meinung dazu fragte; vgl. *Briefwechsel V*, S. 263 ([10. März 1860]). Zur Rezension siehe *NZfM*, Bd. 54, Nr. 19 (3. Mai 1861), S. 169.

¹³⁶ *DMZ*, Jg. 2, Nr. 15 (13. April 1861), S. 117.

¹³⁷ Ebenda, Nr. 6 (9. Februar 1861), S. 42–44, hier S. 43.

¹³⁸ *Signale*, Jg. 20, Nr. 29 (12. Juni 1862), S. 354. Das Konzertprogramm findet sich in *Dwight's Journal of Music*, Bd. XX, Nr. 19 (8. Februar 1862), S. 359.

¹³⁹ *Hanslick, Concertsaal*, S. 287 f.

mentlich im Einzelnen – Gelungene, Feinduftige, ja geradehin Meisterhafte mit unterläuft [...]. Allein von Brahms verlangt man mit allem Rechte ein Werk aus vollem Gusse. Dieses aber sucht man hier vergebens.“¹⁴⁰ Übrigens kam es in Wien wiederum zu „Unzufriedenheit bei den Orchestermitgliedern; und besonders hörte man unter den Bläsern Klagen über die große Schwierigkeit der Ausführung vieler Stellen“, und so wurde „sogar bei der Generalprobe der Ausbruch offener Rebellion [...] nur durch die Willenskraft Dessoffs und die Versöhnungsversuche des Konzertmeisters Hellmesberger verhindert.“¹⁴¹ Da die spieltechnischen Anforderungen Schwierigkeiten machten, berichtete Dessoff Brahms, er habe für das Trio des Menuetts „die glorreiche Idee gehabt, die Oboestelle [sic] von Hellmesberger auf der Viola spielen zu lassen, und siehe da: so klingt es reizend und w a r m [...]“. Brahms akzeptierte für den Notfall eine entsprechende Lösung nur teilweise, als er 1875 Bernhard Scholz empfahl: „Beim Trio vom Menuett können Sie statt der Solo-Oboe eine Geige spielen lassen!“¹⁴²

In der Schweiz fand die erste von mehreren Aufführungen, für die sich Theodor Kirchner einsetzte, am 22. April 1863 in Basel statt, und weitere folgten in der nächsten Saison am 20. November dieses Jahres sowie im November 1867, während man in Zürich bis zum Sommer 1869 auf das Werk warten mußte.¹⁴³ In Deutschland setzte sich die 2. *Serenade* ebenfalls allmählich weiter durch, wie es vermehrt die Aufführungsberichte aus Hamburg, Karlsruhe, Detmold, Düsseldorf, Leipzig oder Wien seit 1864 anzeigen, und zumal seit etwa 1870 wuchs auch die Zustimmung, die das Werk nun endlich fand.¹⁴⁴ Aus Leipzig konnte man freilich noch 1875 hören, daß „des durch Blütenlosigkeit, Absonderlichkeit und Schwerfälligkeit Abstoßenden mehr in der *Serenade* enthalten ist, als wir für unsern Theil vertragen können.“¹⁴⁵ Größten Erfolg hatte dagegen eine Aufführung in Baden-Baden, wo Brahms selbst am 29. August 1872 das Kurorchester leitete.¹⁴⁶

Die Aufnahme in England war anerkennend, obwohl die Instrumentation manche Kommentare hervorrief. Die erste Londoner Aufführung leitete William Cusins am 29. Juni 1874 im Schlußkonzert der Philharmonischen Saison, während August Manns die 2. *Serenade* am 10. April 1875 im Crystal Palace dirigierte. Ein Kritiker des Konzerts der Philharmonic Society nahm wahr, daß die Wirkung der Komposition weithin vom gedämpften Streicherklang ohne Violinen geschmälert werde; während der zweite Satz so gefallen habe, daß er wiederholt werden mußte, biete der dritte „the best music in the serenade“, und auch der pastorale Schlußsatz enthalte „many excellent points“.¹⁴⁷

Die „Neue vom Autor revidierte Ausgabe“, die sich namentlich durch zusätzliche dynamische Angaben auszeichnete, wollte offensichtlich die aufführungspraktischen Probleme verringern. Ihre erste Aufführung erfuhr sie – wie erwähnt – in Breslau unter Bernhard Scholz, den Brahms darum bat, zuvor den Abschluß der Revision abzuwarten. Dagegen ist bei weiteren Aufführungen im folgenden Jahrzehnt nicht in jedem Fall gesi-

chert, ob bereits die revidierte oder doch noch die erste Fassung gespielt wurde.¹⁴⁸ Aber selbst nach einer im Dezember 1882 durch Hans von Bülow geleiteten Aufführung in Meiningen war zu lesen, daß „der *Serenade* für kleines Orchester ohne Violinen in der ungenügenden Besetzung der Flöten, Clarinetten und Oboen bedenkliche Hindernisse“ begegnet seien, doch „interessierte auch trotz der unzulänglichen Vorführung letzteres selten gehörte Werk mit seinem vielfach reizenden Inhalt in hohem Grade.“¹⁴⁹ Und als Florence May nach der Jahrhundertwende die Bedenken nochmals zusammenfaßte, konnte sie nur hoffen, „daß das Interesse für die *Serenade* wieder auflebt und daß sie von neuem ihren Platz auf dem Repertoire unserer Konzertgesellschaften behauptet.“¹⁵⁰ Die ungewöhnliche Besetzung verhinderte indes, daß das Werk im öffentlichen Konzert gleiche Aufmerksamkeit wie die *D-Dur-Serenade* fand, auch wenn es heute durch Einspielungen bekannter ist als früher.

Publikation

Die 2. *Serenade A-Dur op. 16* war das erste Werk von Brahms, das bei seinem späteren Hauptverleger Simrock erschien. Die Gelegenheit zur Publikation ergab sich für den Verlag durch die ablehnende Haltung des Hauses Breitkopf & Härtel, das seit Schumanns Empfehlung 1853 die meisten Werke von Brahms übernommen hatte. Brahms hatte der Firma am 17. Mai 1860 als bislang größte Orchesterwerke die 1. *Serenade D-Dur op. 11* und das 1. *Klavierkonzert d-Moll op. 15* angeboten und dabei neben kleineren Stücken auch eine zweite

¹⁴⁰ *NZfM*, Bd. 58, Nr. 26 (26. Juni 1863), S. 227 f. Kalbeck zufolge erinnerte sich Brahms später „an eine frühere Aufführung, wo auch Dessoff z. B. ins Adagio sich gar nicht hineinfand.“ Vgl. *Kalbeck II/2*, S. 478.

¹⁴¹ *May 1911 II*, S. 15; vgl. auch den ausführlicheren englischen Wortlaut bei *May 1905 II*, S. 15 mit dem Hinweis: „by Franz Fribberg (*Berliner Tageblatt*, December 18, 1898)“.

¹⁴² *Briefwechsel XVI*, S. 130 (3. März 1863); *Briefwechsel III*, S. 202 f. ([8. November 1875]).

¹⁴³ Zu den Aufführungen in Basel siehe *Signale*, Jg. 21, Nr. 22 (30. April 1863), S. 356; *NZfM*, Bd. 60/I, Nr. 2 (8. Januar 1864), S. 14; *Signale*, Jg. 25, Nr. 50 (29. November 1867), S. 991; für Zürich siehe ebenda, Jg. 27, Nr. 54 (18. Oktober 1869), S. 854.

¹⁴⁴ Die Belege sind bei dem Herausgeber der vorliegenden Edition und in der Kieler Brahms-Forschungsstelle einzusehen.

¹⁴⁵ *Signale*, Jg. 33, Nr. 51 (Oktober 1875), S. 803; auch diesmal war vermutlich Eduard Bernsdorf der Autor (vgl. oben S. XVIII und XXIII mit Anmerkungen 71 und 131).

¹⁴⁶ *NZfM*, Bd. 68/II, Nr. 37 (6. September 1872), S. 367; vgl. auch den ausführlichen Bericht im *Badener Badeblatt* (31. August 1872), wiedergegeben in: *Hofmann, Baden-Baden*, S. 99.

¹⁴⁷ *MT*, Jg. 16, Nr. 378 (1. August 1874), S. 577; vgl. ferner *Signale*, Jg. 32, Nr. 35 (August 1874), S. 549; *NZfM*, Bd. 70/I, Nr. 16 (17. April 1874), S. 161; zur Aufführung im Crystal Palace vgl. *Signale*, Jg. 33, Nr. 27 (Mai 1875), S. 422.

¹⁴⁸ Weitere Belege sind bei dem Herausgeber oder in der Kieler Brahms-Forschungsstelle zugänglich.

¹⁴⁹ *Signale*, Jg. 40, Nr. 6 (Januar 1882), S. 91.

¹⁵⁰ *May 1911 I*, S. 249; zum englischen Wortlaut vgl. *May 1905 I*, S. 249.

Serenade erwähnt, die er allerdings weniger dringlich als das größer besetzte Schwesterwerk empfohlen hatte. In seinem Brief vom 2. Juni präziserte er: „Die erste ‚Serenade‘ ist ziemlich umfangreich, die 2te nicht so. Diese ist nur für Blasinstrumente, Bratschen, Celli und Bässe. Eine gedruckte oder doch autographierte Partitur wäre doch wohl bei beiden wünschenswert und praktisch.“¹⁵¹ Raimund Härtel akzeptierte in seiner Antwort die *D-Dur-Serenade*, betonte aber die Schwierigkeiten der Publikation eines Klavierkonzerts und verwies – ohne die *A-Dur-Serenade* zu erwähnen – für die Veröffentlichung weiterer Werke auf Rieter-Biedermann und andere Verlage.¹⁵²

Daß Brahms sich schon zuvor an Simrock gewandt hatte, um damit der Entscheidung von Breitkopf & Härtel zuvorzukommen, legt Clara Schumanns Frage vom 13. Juli nahe: „Hast Du nun Simrock die zweite Serenade (auch für 16 Fr.?) gegeben?“¹⁵³ Während eine Antwort von Brahms fehlt, ist erst wieder am 28. Oktober anlässlich einer Aufführung von der Publikation die Rede: „Wenn Du nach Leipzig kommst, so sprich doch mit David, ob auch meine 2. Serenade gemacht wird. Härtels schieben am Ende die ihre vor, und das wäre mir nicht lieb.“¹⁵⁴ Als Brahms am 13. August an Simrock schrieb, fügte er dem aufschlußreichen Brief neben der Partiturabschrift der 2. *Serenade* (Quelle AB, Stichvorlage) möglicherweise auch schon die Orchesterstimmen und das vierhändige Klavierarrangement bei:

„Es freut mich, Ihnen schließlich die von Ihnen gewünschte 2te Serenade noch zum Verlag anbieten zu können.

Da ich wünsche, daß sie noch vor dem Winter erscheine (was auch Ihnen praktisch erscheinen muß), so ersuche ich Sie, mir umgehend gütigst zu schreiben, ob Ihnen mein Antrag konveniert.

Eine gestochene Partitur muß durchaus sogleich miterscheinen.

Ich lege gleich das Werk selber bei, damit Sie den Umfang usw. beurteilen und im günstigsten Fall sogleich mit dem Stich beginnen können.

Als Honorar wünsche ich für das Werk mit dem vierhändigen Klavierauszug 16 Friedrichsdor.

Außerdem wünsche ich 6 Freiemplare der Partitur und etwa des Arrangements, wie das auch wohl bei Ihnen üblich ist.

Eine Korrektur müßte ich mir jedenfalls ausbitten.

Kleinere Werke (etwa für Chor) könnte ich Ihnen noch überlassen, falls Ihnen dies angenehm.

Ich erbitte mir baldigst Ihre gütige Antwort.

Daß das Werk mit der Partitur vor dem Winter erscheinen müßte, bemerke ich noch einmal, es wird jedoch auch Ihnen als nötig erscheinen.“¹⁵⁵

Im September des Jahres ergänzte Brahms: „Ich weiß nicht, ob ich der Serenade eine Opuszahl gegeben, ich bitte sonst die Zahl 16 beifügen zu wollen.“¹⁵⁶ Zudem fragte er wenig später: „Ich bat Sie doch um eine Korrektur der Serenade? Sonst tue ich es hiermit nachträglich.“¹⁵⁷ Die Herstellungsarbeiten kreuzten sich mit der bevorstehenden Aufführung in Leipzig: „Ich erhielt dieser Tage die Einladung von Leipzig, in dem am 19ten November dort stattfindenden Konzert für den Orchester-

Pensionsfonds meine 2te Serenade aufzuführen.“ Und so drängte er jetzt: „Ich ersuche Sie nun, mir doch gütigst zu schreiben: 1) ob bis dahin vielleicht Stimmen und Partitur gestochen zu haben sind, oder 2), ob im ungünstigen Fall die geschriebene Partitur und dito Stimmen 8 Tage mindestens vor dem Konzert in Leipzig sein können.“¹⁵⁸ Als er mit der Korrektur offenkundiger Fehler befaßt war, bat er im November Simrock, im Hinblick auf die bevorstehende Aufführung in Dresden einen Probeabzug zurückzuhalten: „Könnten Sie mit der Absendung meiner Serenade nach Dresden nicht ein paar Tage warten? Ich werde die Revision sehr schnell besorgen; finden sich wenig Fehler, so können diese dann in einem zweiten Exemplar mit der Bleifeder angemerkt werden.“¹⁵⁹ Bald konnte er nachtragen: „Anbei folgt ein Exemplar der revidierten Serenade. Ich habe das andre nach Dresden geschickt. Sie legten es wohl deshalb bei? Die Doublir-Stimmen, Violen und Bässe schicken Sie wohl von Bonn nach.“ Doch bat er zugleich: „Wenn es also möglich ist, so hoffe ich noch einmal vor der Herausgabe die Stimmen und die Partitur der Serenade zu sehen.“¹⁶⁰

Das Werk erschien in Partitur nebst Stimmen und vierhändigem Arrangement Ende November 1860 mit den folgenden Platten- und Verlagsnummern: 6129 (Partitur), 6130 (Stimmen), 6132 (vierhändig). Die Veröffentlichung wurde für „Ende November“ 1860 angezeigt, während der Eintrag im Werkverzeichnis von Brahms angibt: „Ersch. Winter 60“.¹⁶¹ Als aber die Leipziger Aufführung bevorstand, wandte sich Brahms im November nochmals an Simrock: „Herr Ferd. David schreibt mir von bedeutenderen Fehlern, die ihm in der Partitur meiner Serenade aufgefallen seien. Da dies nun hoffentlich nicht wohl bei einem von mir revidierten Exemplar der Fall sein könnte, so nehme ich an, es befindet sich in Leipzig noch einer der früheren Abzüge.“ Und weiter heißt es: „Das Konzert daselbst ist nun auf den 26ten d. M. verschoben, und falls Sie es noch nicht getan haben, ersuche ich Sie dringend, das dort befindliche Exemplar doch umgehend durch ein neues zu erset-

¹⁵¹ Zu beiden Briefen vgl. *Briefwechsel XIV*, S. 32 f. (17. Mai 1860) und S. 34–36 (2. Juni 1860), hier S. 35.

¹⁵² Ebenda, S. 36 f. (4. Juli 1860).

¹⁵³ *Schumann-Brahms Briefe I*, S. 315 (13. Juli 1860).

¹⁵⁴ Ebenda, S. 334 (28. Oktober 1860).

¹⁵⁵ *Briefwechsel IX*, S. 20 f. (13. August 1860). Der Einleitung des Bandes zufolge wurde Peter Joseph Simrock durch seinen Sohn Fritz zur Annahme des Werkes bewogen (vgl. ebenda, S. 17). Im Alter von 27 Jahren hatte Brahms beim Düsseldorfer Musikfest 1860 den vier Jahre jüngeren Fritz Simrock kennengelernt, der später in der Nachfolge des Vaters den Verlag übernahm.

¹⁵⁶ Ebenda, S. 22 (September 1860).

¹⁵⁷ Ebenda, S. 23 (September 1860).

¹⁵⁸ Ebenda, S. 24 ([3.] Oktober 1860).

¹⁵⁹ Ebenda, S. 27 (3. November 1860).

¹⁶⁰ Ebenda, S. 28 f. (8. November 1860). Vgl. dazu die Ausführungen zur Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte, S. XXIII, sowie die Angaben zu den Korrekturen im Zusammenhang der Quellengeschichte, S. 360 f.

¹⁶¹ *Signale*, Jg. 18, Nr. 45 (1. November 1860), S. 550; zum Werkverzeichnis vgl. *Orel*, S. 532.

zen.¹⁶² Noch im Dezember jedoch schrieb Brahms von Hamburg aus an Joachim: „Meine 2te Serenade wird hier lustig verkauft, aber leider kann ich keine Partitur auftreiben und habe meine Exemplare noch nicht bekommen.“¹⁶³ Wenn nur die vierhändige Version „lustig verkauft“ werden konnte, so läßt sich wohl schließen, daß nur sie und noch immer keine Partitur erhältlich war. Als Brahms schließlich gegen Ende Dezember Belegexemplare bekommen hatte, schrieb er Joachim erneut: „Hier schicke ich denn meinen wärmsten [Dank] und zugleich mit einer neuern Verlagsnummer derselben Firma. Behalte das Stück noch etwas lieb, bester Freund, es gehört und klingt doch Dir sehr.“¹⁶⁴ Eine zweite Auflage der Partitur mit Stimmen und vierhändigem Arrangement erschien 1866, eine dritte folgte, nachdem der Verlag Simrock von Bonn nach Berlin gewechselt war, und in zweihändiger Fassung bot eine Rezension die ersten sieben Takte des Kopfsatzes.¹⁶⁵

Im Oktober 1875 erwähnte Brahms erstmals die Publikation der revidierten Ausgabe in einem Brief an Simrock: „Ich weiß nicht, ob ich von der revidierten Serenade ein Exemplar bekommen habe? Oder ist sie noch gar nicht neugedruckt? Jedenfalls bitte ich Sie schönstens, doch eine Partitur für mich an B. Scholz in Breslau zu schicken.“¹⁶⁶ Der Anlaß war – wie bereits erwähnt – die Vorbereitung der Aufführung, die Bernhard Scholz in Breslau plante. Die „Neue, vom Autor revidierte Ausgabe“, die von den ursprünglichen Plattennummer 6129 und wurde in Simrocks Verzeichnis mit der Jahresangabe „1875“ versehen, womit vermutlich die Spanne zwischen Ende Oktober und 8. November, spätestens aber Ende Dezember des Jahres gemeint war.¹⁶⁷ Eine spätere Auflage des vierhändigen Klavierauszugs erschien nach 1892, zu weiteren, nicht auf Brahms zurückgehenden Arrangements gehören diejenigen für Klavier zu vier Händen, Violine und Violoncello von Friedrich Hermann (1876, Plattennummer 7712) sowie – ausdrücklich nach der revidierten Fassung – für zwei Klaviere zu vier bzw. acht Händen von Paul Klengel (1898, Plattennummer 11012 bzw. 10952).¹⁶⁸

Danksagung

Mein erster Dank geht an die Kollegen in der Kieler Forschungsstelle der Johannes Brahms Gesamtausgabe: Vor allem möchte ich hier Prof. Dr. Dr. h. c. Friedhelm Krummacher (der lebenswürdigerweise auch die Übersetzung ins Deutsche übernahm) und Dr. Michael Struck danken sowie (auch für Literaturhinweise) Dr. Salome Reiser und Dr. Katrin Eich. Cand. phil. Claus Woschenko übernahm freundlicherweise den Zitatvergleich und Literaturrecherchen; ihm sowie Katharina Loose und Annegret Wenzel M. A. sei zudem herzlich für ihr großes Engagement beim Korrekturlesen gedankt. Ein weiterer Dank geht an Wilhelm Voß † (Rendsburg), Dr. Katrin Eich (Kiel) und Dr. Christiane Wiesenfeldt (Lübeck/Kiel) für die Erfassung wichtiger rezeptionsgeschichtlicher Materialien im Rahmen zweier Doku-

mentationsprojekte zur Brahms-Rezeption im 19. Jahrhundert. Bei der Literaturbeschaffung waren dankenswerterweise auch PD Dr. phil. habil. Kadja Grönke (Oldenburg) sowie das Antiquariat J. A. Stargardt (Berlin) behilflich.

Folgenden Bibliotheken sowie ihren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern danke ich für ihre Hilfe: Darmstadt: Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Musikabteilung mit Musikbibliothekarinnen Dr. Sylvia Uhlemann und Susan Kleine; Lübeck: Brahms-Institut an der Musikhochschule mit seinen ehemaligen Leitern Prof. Kurt Hofmann und Prof. Renate Hofmann sowie dem heutigen Leiter Prof. Dr. Wolfgang Sandberger und Musikbibliothekar Stefan Weymar M. A.; Hamburg: Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky mit Dr. Jürgen Neubacher als Leiter der Abteilung Handschriften und Spezialsammlungen; Kiel: Forschungsstelle der Johannes Brahms Gesamtausgabe am Musikwissenschaftlichen Institut der Christian-Albrechts-Universität; Wien: Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde mit Archivdirektor Prof. Dr. Otto Biba; Berlin: Universität der Künste, Abteilung Musik und Darstellende Kunst; London: British Library mit Christine Banks als Head of Music Collections; Library of the Royal College of Music; New York: New York Public Library, Library of the Performing Arts, Research Division; New York University, Bobst Library; Juilliard School, Lila Acheson Wallace Library; Mannes School of Music, Harry Scherman Library; Stanford: Stanford University, Memorial Library of Music; Chicago: University of Chicago, Newberry Library. Außerdem danke ich Margit L. McCorkle (Vancouver) für den Zugang zu Kopien der Sammlung McCorkle, Herrn Wolfram M. Burgert (Itingen, Basel-Land) für die Überlassung einer Ablichtung aus den verschollenen Orchesterstimmen der 2. *Serenade* und Dr. Jörg Auckenthaler (Küsnacht) für weiterführende Auskünfte über seine Familie.

In New York City möchte ich zudem ausdrücklich Prof. Dr. Linda Correll Roesner sowie Dr. Rena Charin Muller von der New York University danken.

¹⁶² *Briefwechsel IX*, S. 29 (November 1860).

¹⁶³ *Briefwechsel V*, S. 294 (23. Dezember 1860). Ähnlich schrieb er an Albert Dietrich: „Die Bonner Serenade wirst Du wohl schon haben. Ich leider [vom Verleger] noch nicht, [...] und kann sie daher nirgend hinlegen.“ Siehe *Dietrich*, S. 29 (Weihnachten 1860, korrigiert nach dem Original, Standort: *D-Hs*).

¹⁶⁴ *Briefwechsel V*, S. 296 ([Ende] Dezember 1860). Demgemäß erschien im Januar eine neue Verlagsanzeige, vgl. *Signale*, Jg. 19, Nr. 3 (5. Januar 1861), S. 40.

¹⁶⁵ *Signale*, Jg. 24, Nr. 50 (30. November 1866), S. 888; *AmZ (Neue Folge)*, Jg. 1, Nr. 27 (1. Juli 1863), Notenbeilage C nach Sp. 476.

¹⁶⁶ *Briefwechsel IX*, S. 207 (26. Oktober 1875).

¹⁶⁷ *Simrock, Verzeichnis*, S. 11. Unzutreffend erscheint die Angabe von Otto Erich Deutsch, mit dem Datum sei „really March 1876“ gemeint; vgl. *Deutsch, First Editions*, S. 135.

¹⁶⁸ Erscheinungsjahr laut Wilhelm Altmann: *Orchester-Literatur-Katalog. Verzeichnis von seit 1850 erschienenen Orchester-Werken (Symphonien, Saiten, symphonischen Dichtungen, Ouverturen, Konzerten für Soloinstrumente und Orchester) nebst Angabe der hauptsächlichsten Bearbeitungen*, [Bd. 1], Leipzig ²1926, S. 8.

Schließlich danke ich Prof. Dr. Dr. Robert Pascall, Professor Emeritus der Universität Nottingham und Research Professor der Universität Wales, Bangor, für den langjährigen, unermesslich wertvollen wissenschaftlichen Austausch über so viele Jahre hinweg sowie Dr. Michael Struck von der Kieler Brahms-Forschungsstelle für seine umfassende Hilfe bei vielen Detailfragen, vor allem im Hinblick auf die Geschichte der *1. Serenade*,

und für seine lebenswürdige Gastfreundschaft in den vielen Jahren der Fertigstellung dieser Edition. Unschätzbare Hilfe verdanke ich Prof. Dr. Dr. Pascall und Dr. Struck überdies bei Datierungskorrekturen im Brahms-Briefwechsel.

New York, November 2005

Michael Musgrave