Schott Campus

Katharina Loose-Einfalt

Melancholie – Natur – Musik

Zum Horntrio von Johannes Brahms

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0

SCHOTT

Diese Publikation wurde gefördert durch das

ÖAW IKM – INSTITUT FÜR KUNST- UND MUSIKHISTORISCHE FORSCHUNGEN

978-3-95983-104-8 (Paperback)
978-3-95983-105-5 (Hardcover)

© 2017 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz
www.schott-campus.com

Cover: Carl Kuntz, Stadtansicht Baden-Baden von Südosten (1816) [Ausschnitt], Stadtarchiv Baden-Baden

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-NC-ND 4.0

Katharina Loose-Einfalt

Melancholie – Natur – Musik

Zum Horntrio von Johannes Brahms

SCHOTT

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 7

1 Voraussetzungen 9

1.1 Brahms' Horntrio als Unikum. Eine entstehungsgeschichtliche Einordnung 10

1.2 »Alle Poesie geht verloren und der Klang ist von Anfang an roh und abscheulich.« – Brahms' Ablehnung des Ventilhorns als ästhetische Entscheidung 19

1.3 Ein Werk »ächter poetischer Abstammung«, doch ohne »die überzeugende Nothwendigkeit des Gedankenganges«: Aspekte der frühen Rezeption 29

1.4 Zum Forschungsstand 34

2 Zur Satzstruktur 37

2.1 Reflexive Werkeröffnung: Das Andante 37

2.1.1 Zur formalen Anlage des Satzes 37

2.1.2 »Beethoven hat in seiner F-dur-Sonate op. 54 das Vorbild dafür gegeben« – Formkonzept und Rezeptionsästhetik 53

2.2 Nachgelieferter Sonatensatz ›in a nutshell‹: Das Scherzo 57

2.3 »Das ist ächt Brahms'sches süßes Singen!« Das Scherzo-Trio und das wiederentdeckte Albumblatt für Arnold Wehner 65

2.4 »… nur dass das ganze Stück eben, wie man zu sagen pflegt, grau in grau gemalt ist …«: Das Adagio mesto 80

2.5 ›Entwickelnde Variation‹ des Hornsignals: Finale. Allegro con brio 102

Exkurs: »Reminiszenzenjäger finden bei Brahms, wie übrigens allerwärts, ein ergiebiges Terrain.« – Motivisch-idiomatische Assoziationen von Kalbeck bis Hill und ihre Semantik 104

3 Schlussbemerkungen 122

3.1 Das Horn als »himmlischer Gast« im Klaviertrio 122

3.2 Eine »Erinnerung an das Schönste, was auf der Erde gelebt und gestorben«? 131

Sigel-, Quellen- und Literaturverzeichnis 139

1 Sigel 139

2 Verwendete Notenausgaben 140

3 Literatur 141

Vorwort

Die vorliegende Studie wurde im Herbst 2016 als Teil einer zweibändigen Dissertation von der Philosophischen Fakultät der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel angenommen. Der erste Teil besteht in einer historisch-kritischen Edition des Horntrios op. 40 und des Klarinettentrios op. 114 von Johannes Brahms und ist im Rahmen der *Johannes Brahms Gesamtausgabe* (Band I/7, G. Henle Verlag, München 2016) erschienen. Dieser ergänzende zweite Teil konzentriert sich auf Faktur und Werkkonzept des Horntrios; er wurde für die Drucklegung leicht überarbeitet.

Ohne die Unterstützung vieler Menschen und Institutionen läge meine Dissertation in dieser Form nicht vor. Die Idee einer Kombination aus analytisch-hermeneutischer und philologischer Untersuchung entstand während meiner Studienzeit am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Kiel und meiner Mitarbeit als studentische Hilfskraft an der dort ansässigen Forschungsstelle der Johannes Brahms Gesamtausgabe – und so geht mein erster Dank an die Kieler Musikwissenschaft:

Sehr herzlich möchte ich meinem Doktorvater Siegfried Oechsle dafür danken, dass er gegenüber meinem Dissertationsprojekt, das in seiner hybriden Anlage aus Buchband und Notenband für die Kieler Musikwissenschaft ein Novum darstellt, aufgeschlossen war und die Arbeit mit großem Engagement durch kritische wie konstruktive Impulse geprägt hat. Kathrin Kirsch danke ich für die Übernahme des Zweitgutachtens, für Ermutigung und manchen guten Ratschlag.

Mit vielen wertvollen Hinweisen halfen die Mitarbeiter der Kieler Forschungsstelle der Johannes Brahms Gesamtausgabe Johannes Behr, Katrin Eich und Jakob Hauschildt, wofür ich ihnen sehr danke. Insbesondere Michael Struck gilt mein Dank für all die Zeit, die er sich stets nahm, um seinen großen philologischen Erfahrungsschatz zu teilen und konstruktiv zu diskutieren. Auch für die kritische Lektüre einiger Kapitel der vorliegenden Untersuchung und wichtige Kommentare danke ich ihm herzlich.

Meinen Kollegen am Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen (IKM) der Österreichischen Akademie der Wissenschaften Julia Bungardt, Alexander Wilfing und Stefan Schmidl danke ich für das Korrekturlesen einzelner Kapitel, letzterem zudem für viele kleine Kaffeegespräche und -diskussionen. Ein großer Dank geht an Ramona Hocker, die auch für technische Probleme jeglicher Art stets kreative Lösungen fand. Der Leiterin der Abteilung Musikwissenschaft des IKM, Barbara Boisits, danke ich für ihre Unterstützung und ihr Verständnis bei dem nicht immer einfachen Unterfangen, Dissertation und wissenschaftliche Mitarbeiterstelle unter einen Hut zu brin-

gen. Dem Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften gilt mein Dank für die Förderung der Drucklegung dieser Arbeit. Für das umsichtige Lektorat danke ich Monika Jaroš.

Für die unkomplizierte Erlaubnis zur Auswertung und Abbildung von autographen Quellen habe ich der Library of Congress, Music Division/Gertrude Clarke Whittall Foundation (Washington) sowie Judith Scheide (Princeton) und der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv zu danken. Das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, die Wienbibliothek im Rathaus und das Robert-Schumann-Haus in Zwickau stellten dankenswerterweise Noten- und Briefmanuskripte bereit.

Schließlich danke ich meinen Eltern, Christa Loose-Stolten und Karl-Heinz Loose, für ihre beständige Unterstützung und Anteilnahme an meinem Promotionsprojekt.

Besonderer Dank geht an meinen Mann Markus, nicht nur für unermüdliches Korrekturlesen, sondern für reichlich tatkräftige Hilfe und stetigen Rückhalt. Ihm ist diese Arbeit gewidmet.

Wien, im Herbst 2017

»Die Kunst, auf eine angenehme Art zu befremden, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend, das ist die romantische Poetik.« [1] (Novalis)

1 Voraussetzungen

Brahms' Horntrio gehört heute zum festen Repertoire des Konzertwesens, die Einspielungen häufen sich und Autoren von Kammermusikführern, Konzertprogrammen und CD-Booklets werden nicht müde, auf die Sonderstellung dieses Werkes mit seiner exotisch anmutenden Besetzung und seinen strukturellen Eigenarten aufmerksam zu machen. In seltsamem Missverhältnis dazu steht die geringe Zahl an wissenschaftlichen Publikationen, die sich Brahms' Opus 40 in seiner Gesamterscheinung widmen. Dabei macht gerade die hohe Individualität des Horntrios, das jenseits der Besetzungsnormen gattungs- und satztypische Formmodelle des Klaviertrios ausreizt und damit aus Brahms' kammermusikalischem Œuvre wie generell aus dem zeitgenössischen Kammermusikrepertoire heraussticht, das Werk für die Forschung interessant – liegt doch eine hoch implikationsreiche Musik vor, die einem so unkonventionellen ästhetischen Konzept folgt wie kein anderes kammermusikalisches Werk des Komponisten und sich zur musikalischen Reflexion über Gattungsnormen und -grenzen ausgestaltet. Die vorliegende Studie soll diese Lücke schließen und die Interdependenz von Struktur, Klang und Ästhetik des Horntrios in den Blick nehmen.

Einer Einordnung des Horntrios in Biographie und Schaffen des Komponisten folgen spieltechnische und ästhetische Überlegungen zur Verwendung von Ventil- und Naturhorn und zu klanglichen wie semantischen Konnotationen, die in der literarischen Romantik zunehmend Bedeutung und Verklärung erlangten. Eine Darstellung der frühen Rezeptionstendenzen soll einen Bezugsrahmen schaffen, an dem sich die nachfolgenden Satzanalysen ebenso diskursiv orientieren wie an der vorhandenen Forschungsliteratur, die in Kapitel 3.3 überblicksartig zusammengestellt und kommentiert wird. Da die vorliegende Untersuchung parallel zur historisch-kritischen Edition der Bläsertrios von Johannes Brahms entstand, ging der Werkanalyse ein detailliertes Quellenstudium voraus. Die Verbindung von analytischem und philologischem ›close reading‹ der Quellen erlaubte vertiefte Einsichten in die musikalischen Strukturen, sodass immer wieder werkgenetische Anmerkungen die Analysen ergänzen. In

[1] Carl Krebs (Hrsg.), *Des jungen Kreislers Schatzkästlein. Aussprüche von Dichtern, Philosophen und Künstlern. Zusammengetragen durch Johannes Brahms*, Berlin 1909, S. 15; siehe auch Richard Samuel, in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz (Hrsg.), *Novalis, Schriften*, Bd. 3: *Das philosophische Werk II*, Darmstadt [3]1983, S. 685.

einem abschließenden Kapitel sollen die analytischen Befunde resümiert und die spezifische Stellung des Horns im Trio unter rezeptions-, kompositions- und klangästhetischen Aspekten diskutiert werden.

1.1 Brahms' Horntrio als Unikum. Eine entstehungsgeschichtliche Einordnung

Nach wie vor gibt Brahms' Horntrio Rätsel auf. Wohl kein anderes Werk des Komponisten wurde in der Geschichte seiner fortwährenden Rezeption so häufig mit dem Attribut »eigenartig« versehen wie das Horntrio, angefangen bei der Konzertrezension der Leipziger Erstaufführung durch Clara Schumann, Ferdinand David und Friedrich Gumpert am 15. Dezember 1866[2] bis hin zu aktuelleren Publikationen wie etwa Constantin Floros' Brahms-Monographie.[3] Elf Jahre n a c h (vorläufiger) Vollendung seines Klaviertrios Nr. 1 H-Dur op. 8 und 17 Jahre v o r Abschluss der Arbeiten an dem Klaviertrio Nr. 2 C-Dur op. 87 näherte sich Brahms der Gattung quasi durch die ›Nebentür‹: Vielleicht noch im Geiste seiner im Januar 1861 erschienenen tragisch-romantischen *Vier Gesänge für Frauenchor mit Begleitung von zwei Hörnern und Harfe* op. 17 und parallel zur längerfristigen Arbeit an der Vertonung von Tiecks epischen *Magelone-Romanzen* op. 33 (1861–69)[4] holte er das Waldhorn – gewissermaßen entgegen Eichendorffs semantischer Verknüpfung desselben mit Begriffen wie ›Natur‹ und ›Weite‹ – in die Kammer und damit »Waldeslyrik«[5] und »Jagdstück«[6] in das Klaviertrio.

Nachweislich rang Brahms in jungen Jahren mit der in seinem Schaffen zentralen Gattung des Klaviertrios,[7] vernichtete zumindest eine frühe Phantasie in d-Moll für Klaviertrio-Besetzung sowie ein unter dem Pseudonym »Karl

---

[2] *AmZ*, Jg. 1, Nr. 52 (27. Dezember 1866), S. 419: »Die Eigenartigkeit des in Rede stehenden Trios fordert die Kritik gleichzeitig zu Behutsamkeit wie zur Entschiedenheit auf.« Vgl. etwa Eduard Hanslicks Kritik einer späteren Wiener Aufführung: »Das eigenartige, ideenreiche Werk ist auch formell einzig in seiner Art – ein Trio mit Waldhorn und Violine hat es vor Brahms nicht gegeben.« (*Neue Freie Presse, Morgenblatt*, Nr. 9849 [26. Januar 1892], S. [1]) oder Karl Geiringer: »1865 schrieb Brahms das *Es-dur-Trio* op. 40, in der höchst eigenartigen Besetzung *für Klavier, Violine und Waldhorn*.« (Karl Geiringer, *Johannes Brahms. Sein Leben und Schaffen*, Kassel 1974 [Taschenbuchausgabe der 2. erweiterten Auflage 1955, 1. Auflage: 1934], S. 245).

[3] Floros nennt das Horntrio eines »der eigenartigsten Werke von Brahms« (Constantin Floros, *Johannes Brahms. ›Frei, aber einsam‹. Ein Leben für eine poetische Musik*, Zürich 1997, S. 80).

[4] Margit L. McCorkle, *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1984, S. 112.

[5] *NZfM*, Jg. 34 (Bd. 63), Nr. 2 (4. Januar 1867), S. 12.

[6] *Blätter MThK*, Jg. 14, Nr. 1 (1. Januar 1868), S. 2.

[7] Vgl. Siegfried Oechsle, »Klaviertrios, Klavierquartette, Klavierquintett«, in: *Brahms Handbuch*, hrsg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart und Kassel 2009, S. 408–436, hier S. 408 und passim.

Würth« schon im Jahr 1851 aufgeführtes Klaviertrio[8] und ließ Robert Schumann noch im November 1853, kurz nach Erscheinen von dessen enthusiastischem Aufsatz »Neue Bahnen«, wissen: »Ich denke keines meiner Trios herauszugeben […].«[9] Genau ein Jahr später erschien schließlich doch das Klaviertrio op. 8 bei Breitkopf & Härtel im Druck. Zuvor hatte Brahms dem befreundeten Joseph Joachim allerdings noch anvertraut, er hätte das Trio »auch gern noch behalten«, da er »jedenfalls später darin geändert hätte.«[10] Schon damals zeichnete sich eine Schaffenskrise des jungen Komponisten ab und das Trio op. 8, so pointierte Michael Struck in diesem Zusammenhang treffend, »konnte mit seinem – im 1. Satz auch kanonisch-kontrapunktischen – Gestaltungsehrgeiz selbst schon als Krisensymptom gelten.«[11] Das Werk sollte den Komponisten denn auch nachhaltig weiter beschäftigen. Die schon 1854 von Brahms als »jedenfalls«[12] notwendig erachteten Änderungen erfolgten schließlich mehr als 30 Jahre später und gestalteten sich derart aufwändig und strapaziös, dass sie nicht nur eine *Neue Ausgabe* des Werkes im Verlag Simrock zur Folge hatten,[13] sondern auch Brahms' rigorose Ankündigung gegenüber dem Verleger: »Sie können [...] Abschied nehmen von meinen Noten – weil es überhaupt Zeit ist, [mit dem Komponieren] aufzuhören […].«[14] Der drastischen Bekanntgabe des kompositorischen Ruhestandes ließ Brahms indes doch noch eine Reihe später Werke folgen, was nicht zuletzt der näheren

---

[8] Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. I, 1. Halbband, Berlin [4]1921 (Reprint Tutzing 1976), S. 70; Michael Struck, »Gewinn und Verlust: Abrechnung mit den Klaviertrios op. 8«, in: *Spätphase(n)? Johannes Brahms' Werke der 1880er und 1890er Jahre*. Internationales musikwissenschaftliches Symposium Meiningen 2008. Eine Veröffentlichung des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck und der Meininger Museen, hrsg. von Maren Goltz, Wolfgang Sandberger und Christiane Wiesenfeldt, München 2010, S. 112–128, hier S. 114 mit Anmerkung 14.

[9] Berthold Litzmann (Hrsg.), *Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, 2 Bde., Leipzig 1927 (Reprint Hildesheim 1989), Bd. 1, S. (1−)2.

[10] Brahms' Schreiben an Joachim vom 19. Juni 1854 (*Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, hrsg. von Andreas Moser, Bd. 1 [= Johannes Brahms, *Briefwechsel*, Bd. V], Berlin [3]1921, S. 41−44, hier S. 47).

[11] Struck, »Gewinn und Verlust«, S. 114.

[12] Wie Anmerkung 10.

[13] Die *Neue Ausgabe* erschien im Februar 1891 nach etwa eineinhalbjähriger Revisionsphase von Sommer 1889 bis Dezember 1890 (McCorkle, Werkverzeichnis, S. 25 f.).

[14] Brahms' Schreiben an Simrock vom 11. Dezember 1890 (*Johannes Brahms. Briefe an Fritz Simrock*, hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 4 [= Johannes Brahms, *Briefwechsel*, Bd. XII], Berlin [2]1919, S. 35 [f.]). Vgl. dazu auch Brahms' durch Richard Heuberger überlieferte Erklärung gegenüber Eusebius Mandyczewski: »Jetzt plage ich mich seit langem mit allerlei Sachen, einer Symphonie, Kammermusik und anderem und es will nichts werden. Ich war stets gewöhnt, mir über alles klar zu sein. Mir scheint, es geht nicht mehr so wie bisher. Ich tue gar nichts mehr. Ich war mein Leben lang fleißig, nun will ich einmal recht faul sein!« (Richard Heuberger, *Erinnerungen an Johannes Brahms. Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897*, hrsg. von Kurt Hofmann, Tutzing [2]1976, S. 100).

Bekanntschaft mit Richard Mühlfeld, dem 1. Klarinettisten der Meininger Hofkapelle, im Frühjahr 1891 zu verdanken ist.[15]

Was konkret Brahms im Frühjahr 1865 dazu angeregt haben mag, in einem Klaviertrio Horn und Violine als Melodieinstrumente zu kombinieren, ist anhand überlieferter Dokumente ebenso wenig nachweisbar wie die näheren Entstehungsumstände. Tatsächlich sind nur wenige Werke des Komponisten entstehungsgeschichtlich so spärlich dokumentiert wie das Horntrio, was der Brahms-Biographik, angefangen mit Max Kalbecks großer Brahms-Monographie, bis heute viel Raum für Spekulationen bietet. Der biographisch-semantische Rezeptionstopos der ›wehmütigen Erinnerung‹ an die kurz vor der Komposition des Horntrios verstorbene Mutter Christiane, an die Kindheit und hiermit verbunden an das Waldhorn als »Hauptinstrument des Knaben Johannes«, auf dem er der Mutter oft »ihre in dem Werke [op. 40] angeschlagenen oder angedeuteten Lieblingsmelodien vorgeblasen« habe, ist seit Kalbeck geradezu kanonisiert und gehört zur Rezeptionsgeschichte des Werkes. Angesichts der dürftigen Quellenlage lässt sich Kalbecks Hypothese, Brahms habe die »ungewöhnliche Verbindung« der Instrumente mehr aus »persönlichen Erlebnissen« heraus gewählt denn aus dem »Streben nach dem äußeren Reize einer neuen Klangkombination«[16], schlechterdings weder bekräftigen noch widerlegen. Die zu Grunde liegenden »Lieblingsmelodien« sind dagegen neu zu verhandeln, worauf an späterer Stelle zurückzukommen sein wird.[17]

Glaubhaft und immerhin dürftig abgesichert, erscheint indes Kalbecks Behauptung, Brahms habe als Kind das Hornspiel gelernt. Schließlich war Brahms' Vater Johann Jacob nicht nur professioneller Kontrabassist, sondern auch Waldhornist,[18] und obgleich keine bekannten Dokumente belegen, dass er den Sohn auf dem Horn unterrichtet hätte, so überlieferte doch immerhin Richard Heuberger in seinen Erinnerungen, Brahms' habe ihm einmal anvertraut, »daß er einst ein guter Cellist gewesen sei, auch Horn und andere Orchesterinstrumente gespielt habe.«[19] Auch offenbart die versierte Gestaltung der Hornpartie seines Opus 40 durchweg eine große Vertrautheit mit Idiomatik und spieltechnischen Möglichkeiten des Horns, was etwa Karl Geiringer zu der anerkennenden Bemerkung veranlasste, Brahms' Opus 40 sei »ganz aus

---

[15] Siehe hierzu auch *Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II, Band 7*: Horntrio Es-Dur op. 40 und Klarinettentrio a-Moll op. 114*, hrsg. von Katharina Loose-Einfalt, München 2016, S. XXV ff.

[16] Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. II, 1. Halbband, Berlin ^{3}1921 (Reprint Tutzing 1976), S. 185 f.

[17] Siehe hierzu Kapitel 2.5.

[18] Siehe etwa Eusebius Mandyczewski, »Brahms: Johannes B.«, in: *Allgemeine deutsche Biographie,* Bd. 47, Nachträge bis 1899: v. Bismarck-Bohlen–Dollfus, Leipzig 1903, S. 760–767, hier S. 760.

[19] Heuberger, Erinnerungen an Johannes Brahms, S. 57.

dem Geiste des Hornes erfunden«[20]. So konnte Brahms den jüngeren Kollegen Georg Hendrik Witte, der ihm das Manuskript seines Quintetts für Streichinstrumente und Horn mit Bitte um Durchsicht zugesandt hatte[21], im Hinblick auf die Behandlung des Horns später mit einigem Recht ermahnen:

> »Beim ersten Anblick fällt im Q u i n t e t t auf daß das Horn eigentlich wenig selbstständig u. solomäßig behandelt ist. Es wirkt mehr nur durch den fremden u. freilich verführerischen Klang dem Streichquartett gegenüber. Ein guter Hornist würde nun wohl mehr Liebhaberei für sein Instrument als für den bloßen Klang (namentlich der tiefen Töne) gewünscht haben.«[22]

Der Versuch, biographische Marksteine und zeitgleich entstandene Kompositionen − wie den Tod der Mutter mit der Horntriokomposition − in Einklang zu bringen, ist auch in der Brahmsliteratur, die nur auf vergleichsweise wenige überlieferte Äußerungen des Komponisten zu Entstehungsumständen oder gar persönlichen Beweggründen zurückgreifen kann, kein Einzelfall. Das Klavierquartett Nr. 3 c-Moll op. 60 wurde in Folge von Brahms' ironischer Bemerkung gegenüber seinem Verleger als Ausdruck düsterster Gemütslage in Werther-Tradition konkret auf die hoffnungslose Liebe zu Clara Schumann in den Jahren 1855/1856 bezogen: »Außerdem dürfen Sie auf dem Titelblatt ein Bild anbringen. Nämlich einen Kopf – mit der Pistole davor. Nun können Sie sich einen Begriff von der Musik machen!«[23] Ebenso wenig für bare Münze zu nehmen ist freilich Brahms' humoristische Charakterisierung seiner Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 73 gegenüber Simrock: »Die neue Symphonie ist so melancholisch, daß Sie es nicht aushalten. Ich habe noch nie so was Trauriges, Molliges geschrieben: die Partitur muss mit Trauerrand erscheinen«[24]. Dass der Komponist in diesem Fall jedoch auch ernsthaft Bezüge zwischen der eigenen

---

[20] Geiringer, Johannes Brahms, S. 245.

[21] Gaston Dejmek, *Georg Hendrik Witte. Leben und Werk – Ein Beitrag zur Geschichte des Essener Musikvereins*, o. O. u. J., S. 8.

[22] Brahms' Schreiben an Georg Hendrik Witte, undatiert, wohl nach Oktober 1871 (Georg Hendrik Witte, »Erinnerungen an Johannes Brahms. Zur 25. Wiederkehr seines Todestages am 3. April«, 2 Teile, in: *Rheinisch-Westfälische Zeitung*, Jg. 185, 2. April 1922, Sonntag-Ausgabe, Nr. 289, S. [5], korrigiert nach dem Briefautograph [Privatbesitz anonym]).

[23] *Johannes Brahms. Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock*, hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 1, Berlin 1917 (= Johannes Brahms, *Briefwechsel*, Bd. IX), S. [200−]201. Vgl. Oechsle, »Klaviertrios, Klavierquartette, Klavierquintett«, S. 428 f. Eine in cis-Moll komponierte Frühfassung des im Sommer 1875 vollendeten Klavierquartetts op. 60 dürfte immerhin bereits in den Jahren 1855/1856 vorgelegen haben (McCorkle, Werkverzeichnis, S. 256).

[24] Brahms' Schreiben an Simrock vom 22. November 1877 (*Johannes Brahms. Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock*, hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 2 [= Johannes Brahms, *Briefwechsel*, Bd. X], Berlin 1917, S. 56 f.). Vgl. auch Brahms' ähnlich ironisches Schreiben an Elisabeth von Herzogenberg vom 29. Dezember 1877: »Hier spielen die Musiker meine Neue mit Flor um den Arm, weil's gar so lamentabel klingt; sie wird auch mit Trauerrand gedruckt.« (*Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet*[*h*] *von Herzogenberg*, hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 1 [= Johannes Brahms, *Briefwechsel*, Bd. I], Berlin [4]1921, S. 41).

Gemütsverfassung und dem musikalischen Ausdruckscharakter seiner Werke einräumte, zeigt ein aufschlussreiches Schreiben an den Dirigenten Vinzenz Lachner, in dem er den von Lachner beanstandeten Einsatz von Pauken, Posaunen und Tuba im Kopfsatz seiner zweiten Symphonie ungewöhnlich offenherzig rechtfertigte:

> »[…] flüchtig sage ich, daß ich sehr gewünscht u. versucht habe, in jenem ersten Satz ohne Posaunen auszukommen. (Die e-moll-Stelle hätte ich gerne geopfert, wie ich Sie Ihnen also jetzt opfere.) Aber ihr erster Eintritt, der gehört mir u. ihn u. also auch die Posaunen kann ich nicht entbehren. Sollte ich jene Stelle vertheidigen da müßte ich weitläufig sein.
> Ich müßte bekennen daß ich nebenbei ein schwer melancholischer Mensch bin, daß schwarze Fittiche beständig über uns rauschen, daß – vielleicht nicht so ganz ohne Absicht in m[einen]. Werken auf jene Sinfonie eine kleine Abhandlung über das große ›Warum‹ folgt. Wenn Sie die (Motette) nicht kennen so schicke ich sie Ihnen. Sie wirft den nöthigen Schlagschatten auf die heitre Sinfonie u. erklärt vielleicht jene Pauken u. Posaunen.«[25]

Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, ist die Ästhetik der Melancholie auch im Hinblick auf das Horntrio von elementarer Bedeutung. Dazu bedarf es dann keiner weiteren Kenntnisse der äußeren Entstehungsumstände.

Immerhin liegt ein verlässlicher Hinweis auf Ort und Zeit der Komposition vor. In seinem eigenhändigen Werkverzeichnis datierte Brahms sein Opus 40 auf »Mai 1865.«[26] Demnach entstand das Werk während seines ersten längeren Sommeraufenthalts in Lichtenthal bei Baden-Baden, als die Komposition des traditionell besetzten, hinsichtlich seines Formkonzeptes fraglos nicht weniger originellen ersten Klaviertrios H-Dur op. 8 bereits weit zurücklag. In zeitlicher Nähe zum Horntrio arbeitete Brahms nicht nur an den oben bereits erwähnten Magelone-Romanzen op. 33, sondern auch am Deutschen Requiem op. 45, am Streichsextett Nr. 2 G-Dur op. 36 sowie an dem Finalsatz der Cellosonate Nr. 1 e-Moll op. 38. Im Partiturautograph zum Deutschen Requiem verwendete Brahms sogar Teile einer fragmentarischen autographen Cellostimme zum

---

[25] Brahms' Schreiben an Vinzenz Lachner von August 1879 (Reinhold Brinkmann, »Die ›heitre Sinfonie‹ und der ›schwer melancholische Mensch‹. Johannes Brahms antwortet Vincenz Lachner«, in: *AfMw* 46 [1989], S. 294–306, hier S. 301 f.). Allerdings relativierte Brahms sogleich: »– Das Alles u. namentlich jene Stelle bitte ich nicht gar zu ernst u. tragisch zu nehmen!« (ebenda). Vgl. Robert Pascall, »Orchestermusik«, in: *Brahms Handbuch*, hrsg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart und Kassel 2009, S. 476—539, hier S. 514; *Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I, Band 2: *Symphonie Nr. 2 D-Dur opus 73*, hrsg. von Robert Pascall und Michael Struck, München 2001, S. XX f.

[26] Siehe Brahms' eigenhändiges Werkverzeichnis (bis op. 79*)*: »40. Trio f. d. Pf. Viol. / u. Horn. Esdur. Mai 1865. (1866. ersch.) / Baden-Baden« *(A-Wst*, Sign. H.I.N. 32866, S. 4r) bzw. Alfred Orel, »Ein eigenhändiges Werkverzeichnis von Johannes Brahms. Ein wichtiger Beitrag zur Brahmsforschung«, in: *Die Musik*, Jg. 26, 2. Halbjahresband, Nr. 8 (Mai 1937), S. 529–541, hier S. 536.

Horntrio op. 40 als Beilageblatt bzw. Tekturen.[27] Bis zum Sommer 1865 feilte Brahms zudem an der Endgestalt des durch Umarbeitung der Sonate für zwei Klaviere op. 34 entstandenen Klavierquintetts op. 34.[28]

Sind die entstehungsgeschichtlichen Belege zum Horntrio auch rar, so sorgte doch im Jahr 2011 eine Trouvaille, wie sie in der Brahms-Forschung nur selten begegnet, für besonderes (mediales) Aufsehen: Mit Brahms' Albumblatt für ein Album amicorum des Göttinger Universitätsmusikdirektors Arnold Wehner tauchte unvermutet ein früher, wahrscheinlich schon im Sommer 1853 notierter Vorläufer des Scherzo-Trios aus Opus 40 auf – allerdings im Klaviersatz und in a-Moll (statt as-Moll).[29] Der von Kalbeck im Hinblick auf das Horntrio thematisierte Erinnerungstopos gewann hiermit fraglos eine ungemeine Aktualität, die indessen weniger biographisch-semantische als vielmehr werkgenetische Relevanz besitzt und ein erhellendes Zeugnis von Brahms' langfristiger Arbeit mit musikalischen Themen und Strukturen gibt. Diesem hochinteressanten Fund und dessen komparatistischer Gegenüberstellung mit dem späteren Scherzo-Trio ist im Folgenden das Kapitel 2.3 gewidmet.

Weit umfassender als die Entstehungshistorie lässt sich die Geschichte der frühen Proben und Aufführungen des Horntrios nachvollziehen. Eine erste nachweisbare Durchspielprobe fand am 27. September 1865 statt, vermutlich im Lichtenthaler Hause Clara Schumanns.[30] Im Spätherbst brach Brahms zu einer seit Langem geplanten größeren Konzertreise auf, die ihn über die Schweiz zurück nach Deutschland führen sollte. [31] Intensiv bemühte er sich im Vorfeld um Auftrittsmöglichkeiten, suchte Kontakt zu Künstlerfreunden und -kollegen und vereinbarte Konzertprogramme. Selbstredend nutzte Brahms die

---

[27] Siehe Johannes Brahms, Neue Ausgabe sämtlicher Werke: Horntrio und Klarinettentrio, Kritischer Bericht, S. 87.

[28] Am 22. Juli 1865 gab er das Manuskript zum Druck an Rieter-Biedermann (*Johannes Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel, Bart[h]olf Senff, J. Rieter-Biedermann, C. F. Peters, E. W. Fritzsch und Robert Lienau*, hrsg. von Wilhelm Altmann [= Johannes Brahms, *Briefwechsel*, Bd. XIV], Berlin 1921, S. 113[−115]).

[29] Siehe hierzu auch Katharina Loose, »Kompositorisches Erinnern im Horntrio von Johannes Brahms. Zur historisch-ästhetischen Einordnung eines wiederentdeckten Albumblattes«, in: *Brahms am Werk. Konzepte, Texte, Prozesse*, hrsg. von Siegfried Oechsle und Michael Struck unter Mitarbeit von Katrin Eich, München 2016, S. 170–184.

[30] Siehe Clara Schumanns Schreiben an Joseph Joachim vom 26. September 1865: »Johannes hat ein reizendes Trio für Clavier, Viol und – Horn gemacht. Wir wollen's morgen probiren.« (ungedruckt, *D-Zsch*, Sign. 6488-A2); dazu Brahms' Brief an Adolf Schubring, vermutlich vom 28. September 1865: »[…] ein Trio für Pianoforte, Violine und Waldhorn haben wir grade gestern probiert.« (*Johannes Brahms. Briefe an Joseph Viktor Widmann, Ellen und Ferdinand Vetter, Adolf Schubring*, hrsg. von Max Kalbeck [= Johannes Brahms, *Briefwechsel*, Bd. VIII], Berlin 1915, S. [208–]209 mit evtl. irrtümlicher Datierung auf den 30. September 1865 [undatiertes Briefautograph mit Vermerk von fremder (Schubrings?) Hand: »erh.(alten) 1.10.65« in *A-Wst*, Sign. H.I.N. 32.205]). Für Informationen zu ersterem Brief danke ich Dr. Klaus Martin Kopitz herzlich.

[31] Kalbeck, Johannes Brahms, Bd. II/1, S. 212.

Möglichkeit, neben fremden Werken auch eigene Kompositionen zu Gehör zu bringen und so setzte er das Horntrio gleich mehrfach aufs Programm: Die offizielle Uraufführung des Werkes erfolgte am 28. November 1865 im Großen Saal des Kasinos in Zürich. Wohl durch die Vermittlung Theodor Kirchners konnte Brahms das neue Stück im Rahmen der Zweiten Quartett-Soiree des Zürcher Orchester-Vereins gemeinsam mit dem Zürcher Kapellmeister und Violinisten Friedrich Hegar und dem Hornisten Anton Gläss vorstellen.[32] Schon am 4. Dezember folgte eine Aufführung in Karlsruhe, die der befreundete, am dortigen Hoftheater wirkende Hermann Levi arrangiert haben dürfte. So präsentierte Brahms sein Opus 40 mit zwei Karlsruher Musikern, dem Geiger Ludwig Strauß und dem Waldhornisten Ferdinand Segisser, im ersten Foyer-Konzert der Saison im Hoftheater.[33] Dank der Fürsprache Carl Bargheers war es Brahms möglich, das Horntrio erneut Ende Dezember 1865 im Detmolder Schloss aufzuführen; die beiden Mitspieler waren Bargheer selbst und der Waldhornist der Detmolder Hofkapelle August Cordes.[34] In Oldenburg schließlich ging Brahms' »lustige Virtuosentour zu Ende«, wie dieser seinem Freund Joseph Joachim von Detmold aus mitteilte.[35] Der ebenfalls mit Brahms befreundete Oldenburger Hofkapellmeister Albert Dietrich hatte dort gleich eine ganze »Brahms-Woche«[36] organisiert und Brahms ließ die Gelegenheit nicht aus, auch hier sein Horntrio zur Aufführung zu bringen. Schon im Vorfeld hatte er Dietrich wissen lassen: »Für einen Quartett-Abend kann ich mit

---

[32] *AmZ*, Jg. 1, Nr. 25 (20. Juni 1866), S. 201; Renate und Kurt Hofmann, *Johannes Brahms als Pianist und Dirigent. Chronologie seines Wirkens als Interpret* (= *Veröffentlichungen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, Bd. 6), Tutzing 2006, S. 85; dies., *Johannes Brahms. Zeittafel zu Leben und Werk* (= *Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation*, Bd. 8), Tutzing 1983, S. 70; Werner G. Zimmermann, *Brahms in der Schweiz. Eine Dokumentation*, Zürich 1983, S. 21.

[33] Hofmann, Brahms als Pianist und Dirigent, S. 86; Frithjof Haas, *Zwischen Brahms und Wagner: der Dirigent Hermann Levi*, Zürich und Mainz 1995, S. 108; Otto Gottlieb-Billroth (Hrsg.), *Billroth und Brahms im Briefwechsel*, Berlin und Wien 1935, S. 179 mit Billroths Schreiben an Brahms vom 26. November 1865. Vgl. auch Kalbeck, Johannes Brahms, Bd. II/1, S. 203, allerdings mit der irrtümlichen Annahme, das Horntrio sei erst in Karlsruhe uraufgeführt worden.

[34] Hofmann, Brahms als Pianist und Dirigent, S. 88; Kalbeck, Johannes Brahms, Bd. II/1, S. 189: »Cordes hat das Trio [op. 40] vermutlich aus dem Manuskript mit Bargheer und Brahms in Detmold vorgetragen, und zwar im Dezember 1865, als Brahms eine erste und letzte Rekonnaissance-Visite nach seinen Kreisleriana am Lippeschen Hofe machte.« Die Aufführung muss zwischen dem 20. und 28. Dezember 1865 stattgefunden haben (siehe auch Johannes Brahms, Neue Ausgabe sämtlicher Werke: Horntrio und Klarinettentrio, S. XIII ff.).

[35] Brahms' Schreiben an Joachim vom 20. Dezember 1865 (*Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, hrsg. von Andreas Moser, Bd. 2 [= Johannes Brahms, *Briefwechsel*, Bd. VI], Berlin ^{2}1912, S. 39).

[36] *AMZ*, Jg. 1, Nr. 31 (1. August 1866), S. 250. Vgl. auch Kalbeck, Johannes Brahms, Bd. II/1, S. 212: »Das Jahr 1866 begann für ihn vielversprechend mit einer Brahms-Woche, die Dietrich zu Ehren seines Gastes vorbereitet hatte.«

gutem Gewissen mein Horn-Trio empfehlen […]!«[37], und so spielte Brahms das Stück im Rahmen der »Erste[n] Abendunterhaltung für Kammermusik« im Saal des Casinos am 10. Januar 1866 zusammen mit dem Geiger Friedrich Wilhelm Engel und dem Hornisten der Großherzoglichen Hofkapelle Ferdinand Hillarius Westerhausen.[38]

Nach diesen frühen Aufführungen sowie zahlreichen Proben in privatem Kreis[39], die er zu Korrekturen und Änderungen am Notentext nutzte, gab Brahms sein Horntrio im Sommer 1866 zum Druck an den Verlag N. Simrock. Der Erstdruck erschien Ende November 1866, sodass Clara Schumann das Stück Ende Dezember bereits aus dem gedruckten Material aufführen konnte, als sie gemeinsam mit dem Leipziger Konzertmeister Ferdinand David und Friedrich Gumpert, dem Hornisten des Gewandhausorchesters, in der vierten Kammermusik-Soiree im Saal des Leipziger Gewandhauses auftrat.[40]

Zwei weitere Aufführungen in der Schweiz initiierten zeitnah Hans von Bülow und Theodor Kirchner. Wenn Bülow zu der Zeit auch keinen Hehl aus seinen Vorbehalten gegenüber Brahms' Kompositionen machte,[41] spielte er das Horntrio dennoch bei seiner Basler Kammermusik-Soiree am 26. März 1867 gemeinsam mit dem dortigen Konzertmeister Ludwig Abel und dem Wiener

---

[37] Albert Dietrich, *Erinnerungen an Johannes Brahms*, Leipzig 1898, S. (43–)44 (hier irrtümlich auf »Basel 1862« datiert).

[38] Hofmann, Brahms als Pianist und Dirigent, S. 89; Georg Linnemann, *Musikgeschichte der Stadt Oldenburg* (= *Oldenburger Forschungen*, H. 8), Oldenburg 1956, S. 241 mit Nennung der Vornamen der Musiker auf S. 215, 219, 223 und 331. Siehe auch Brahms' Schreiben an Rieter-Biedermann vom 12. Januar 1866: »In Oldenburg ging mein ›Konzert‹ vortrefflich […]. Auch das Horn-›Trio‹ machte ich in einer Soiree.« (Brahms, Briefwechsel 14, S. 122–124, hier S. 123). Aufführungserwähnung außerdem in *Signale*, Jg. 24, Nr. 8 (Januar 1866), S. 122; *NZfM*, Jg. 33 (Bd. 62), Nr. 6 (2. Februar 1866), S. 46; *AmZ*, Jg. 1, Nr. 31 (1. August 1866), S. 249.

[39] Für detailliertere Informationen zu frühen Proben und Aufführungen siehe Johannes Brahms, Neue Ausgabe sämtlicher Werke: Horntrio und Klarinettentrio, S. XIII ff.

[40] Kalbeck, Johannes Brahms, Bd. II/1, S. 228; *AmZ*, Jg. 1, Nr. 52 (27. Dezember 1866), S. 419 (Aufführungskritik).

[41] Noch am 22. November 1866 schrieb Bülow an Joachim Raff, er habe Brahms' »sämmtliche Werke […] einmal eine Woche lang zu Hause gehabt und wirklich ohne Vorurtheil gründlich angesehen […]. Schlußeindruck: ich danke – das ist für mich keine Musik.« (*Hans von Bülow. Briefe. IV. Band. 1864–1872* [= *Hans von Bülow. Briefe und Schriften*, Bd. V], hrsg. von Marie von Bülow, Leipzig 1900, S. 156–159, hier S. 158). Freilich änderte er später seine Meinung, siehe hierzu u. a. *Hans von Bülow. Die Briefe an Johannes Brahms*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen, Tutzing 1994, S. 14 und passim sowie ders., *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow* (= *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, Bd. 46), Stuttgart 1999, S. 117 und passim.

Dirigenten und Hornisten Hans Richter.[42] Theodor Kirchner stellte das Werk zu Beginn des Jahres 1868 in der fünften Quartett-Soiree in Zürich vor.[43]

Die Wiener Erstaufführung des Horntrios bestritt Brahms persönlich, als er gemeinsam mit Hellmesberger und dem renommierten Wiener Waldhornisten Wilhelm Kleinecke am 29. Dezember 1867 im Alten Musikvereinssaal Unter den Tuchlauben auftrat. Ungleich größere öffentliche Aufmerksamkeit zog indes gut zwei Jahre später eine Wiener Aufführung durch Clara Schumann auf sich: Nach einem längeren österreichischen Gastspiel empfahl die Pianistin sich am 19. Januar 1870 mit einem »Abschieds-Concert«[44], mit dem zugleich der Kleine Saal (heute: Brahms-Saal) des neuen Musikvereinsgebäudes feierlich einweiht wurde. Mit dem Konzertmeister des Wiener Hofopernorchesters Jakob Grün und Wilhelm Kleinecke trat Clara Schumann hier vor ein »ungemein zahlreiches Publicum«[45]. Die Nachhaltigkeit, mit der das Konzert in Erinnerung bleiben sollte, ist indessen nicht allein auf den künstlerischen Anspruch des Abends zurückzuführen, sondern auch darauf, dass sich nachts nach dem Konzert im neuen Musikvereinsgebäude ein Brand ereignete.[46] Ironisch bekundete Eduard Hanslick in diesem Zusammenhang die allgemeine Skepsis der Konzertbesucher gegenüber dem Horntrio: »[…] der Componist [Brahms] selbst gefiel uns diesen Abend am besten, wie er wenige Stunden nach dem Concert mit dem Chormeister Dr. Ehrich an der Spritze stand und den Brand des neuen Concertpalastes wacker löschen half.«[47]

Nur noch drei weitere Male trat Brahms hiernach mit seinem Horntrio öffentlich auf.[48] Ob die überwiegend negativen frühen Konzertkritiken dazu beitrugen, lässt sich freilich nur mutmaßen. Die Schilderungen Kalbecks und Anton von Werners, nach denen der Komponist »mit großer Zärtlichkeit an dem schönen, traurigen Stücke« hing, das «ihm begreiflicherweise innigst ans Herz gewachsen«[49] war, und denen zufolge er auf die ablehnende Haltung des Publikums etwa nach der Karlsruher Aufführung »so erregt« reagierte, »daß er ein für ihn auf das Programm gesetztes Bachsches Präludium geradezu wütend

---

[42] Kalbeck, Johannes Brahms, Bd. II/1, S. 213 f.; Bülow, Die Briefe an Johannes Brahms, S. 14; *NZfM*, Jg. 34 (Bd. 63), Nr. 16 (12. April 1867), S. 146.

[43] *AmZ*, Jg. 3, Nr. 8 (19. Februar 1868), S. 63; *NZfM*, Jg. 35 (Bd. 64), Nr. 11 (6. März 1868), S. 93 (beide Aufführungserwähnungen ohne Angabe des genauen Datums).

[44] Programmzettel in *A-Wgm*.

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

[46] Der Brand konnte in kurzer Zeit unter Kontrolle gebracht werden. Siehe u. a. Robert Hirschfeld und Richard von Perger, *Geschichte der K. K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 2. Abteilung: 1870–1912*, hrsg. von der K. K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Wien 1912, S. 123; Kalbeck, Johannes Brahms, Bd. II/2, S. 331; *Die Presse*, Jg. 23, Nr. 24 (25. Januar 1870), S. [1] mit einer Aufführungskritik von E.[duard] Schelle.

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

[48] Siehe Hofmann, Brahms als Pianist und Dirigent, S. 194, 233 und 283.

[49] Kalbeck, Johannes Brahms, Bd. II/1, S. 189.

herunterpaukte«[50], bezeugen jedenfalls die große Enttäuschung des Komponisten. Tatsächlich veröffentlichte Brahms in den ersten sieben Jahren nach Erscheinen des Horntrios überhaupt keine Kammermusik mehr; erst im November 1873 erschienen die Streichquartette Nr. 1 c-Moll und Nr. 2 a-Moll op. 51 im Druck.[51]

1.2 »Alle Poesie geht verloren und der Klang ist von Anfang an roh und abscheulich.« – Brahms' Ablehnung des Ventilhorns als ästhetische Entscheidung

Die Einbindung des Horns in die Gattung Klaviertrio animierte Brahms zu formalen Freiheiten, zu einer Ausweitung der konventionellen Gattungsnormen. Form und Klangstruktur des Werkes sind auch als Manifestation von Brahms' Rezeption der romantischen Semantik des Hornklangs zu verstehen. Das Horn als »peut-être l'instrument le plus romantique«[52] war in der Literatur der Romantik als Jagd- oder Posthorn mit Konnotationen des ›Geheimnisvollen‹, der ›freien Natur‹, aber auch der ›Ferne‹ und damit verbunden mit dem Gefühl »melancholischer Sehnsucht«[53] sowie konkret mit den Topoi der Ankunft und des Abschiedes assoziiert.[54] Carl Maria von Weber etwa hob nach der Überlieferung Johann Christian Lobes im Hinblick auf die Komposition des *Freischütz* die musikdramatische Bedeutung von Klang und Semantik der Hörner hervor und erklärte, die »Klangfarbe, die Instrumentation, für das Wald- und Jägerleben war leicht zu finden: die Hörner lieferten sie.«[55] Brahms selbst spielte auf den Topos der romantischen Naturverbundenheit an, als er bei einem Besuch Albert Dietrichs in Lichtenthal bei Baden-Baden gemeinsam

---

[50] Anton von Werner, *Jugenderinnerungen (1843–1870)*, hrsg. von Dominik Bartmann, komment. von Karin Schrader (= *Quellen zur deutschen Kunstgeschichte vom Klassizismus bis zur Gegenwart*, Bd. 3), Berlin 1994, S. 129.

[51] McCorkle, Werkverzeichnis, S. 209 und 210 f.; *Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II, Bd. 3: *Streichquartette*, hrsg. von Salome Reiser, München 2004, S. XIII und 126 f.

[52] Georges Kastner, *Cours l'instrumentation, considéré sous les rapports poëtiques et philosophiques de l'art. À l'usage des jeunes*, Paris (Meissonier) o. J. [1839], S. 13.

[53] Vgl. Peter Jost, »Klang, Harmonik und Form in Brahms' Horntrio op. 40«, in: *Internationaler Brahms-Kongreß Gmunden 1997. Kongreßbericht*, hrsg. von Ingrid Fuchs, Tutzing 2001, S. 59–71, hier S. 69.

[54] Vgl. auch Christian Ahrens, Art. »Hörner«, Kap. 3: »Geschichte des Horns, seiner Spieltechnik und musikalischer Nutzung«, in: *MGG*², Sachteil, Bd. 4, Kassel 1996, Sp. 375–416, hier Sp. 384; Eckhard Roch, »Vom Klangsymbol zur Klangfarbe – die Rolle des Waldhornes bei der Herausbildung des klassisch-romantischen Klangideals«, in: *Vom rechten Thon der Orgeln und anderer Instrumente. Festschrift Christian Ahrens zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Birgit Abels (= *Köstritzer Schriften*, Bd. 2), Bad Köstritz 2003, S. 153–164, hier S. 160 und passim.

[55] J.[ohann] C.[hristian] Lobe, *Consonanzen und Dissonanzen. Gesammelte Schriften aus älterer und neuerer Zeit*, Leipzig 1869, S. 126.

mit dem Freund »auf den waldigen Höhen zwischen den Tannen herumwandelte« und ihm zeigte, »wo ihm zuerst das Thema des ersten Satzes dieser Composition gekommen sei.«[56] In Hornrufen, der Allusion eines Verklingens in der Ferne oder den illustrativen Jagdanklängen des Finalsatzes holte Brahms das semantische ›Draußen‹ ostentativ in die Kammer, wie der Rezensent der *Neuen Zeitschrift für Musik*, »M.« [E. v. Mühle], nach der Leipziger Aufführung des Werkes im Jahr 1867 herausstellte:

> »An die Stelle des sonst im Trio üblichen Violoncells tritt der romantische Hornklang. Derselbe intendirt – oder vielmehr imitirt – mit glücklicher Handhabung der engen technischen Grenzen des Horns die Waldeslyrik – zumeist in düsterer Stimmung –, wie sie uns z. B. in Eichendorff's oder Lenau's betreffenden Gedichten entgegentritt.«[57]

Als komponierte Lyrik apostrophierte ebenso Max Kalbeck in seiner bilderreichen Beschreibung das Werk. Brahms habe »seine stille, über den Wipfeln der friedenatmenden Wälder gelegene Lichtenthaler Wohnung« mit dem »schwermutvollen Waldliede der Romantik«[58] eingeweiht. Und auch der Brahms-Biograph Karl Geiringer strich tiefes »romantisches Naturgefühl und zarte Schwermut« als die »vorherrschenden Stimmungen«[59] des Werkes heraus.

Dass Brahms im Jahr 1865, zu einer Zeit also, als das freilich nicht unumstrittene, seit 1814 von Stölzel und Blühmel entwickelte Ventilhorn in der musikalischen Praxis bereits weitgehend etabliert war,[60] auf die Aufführung seines Horntrios mit dem hergebrachten ventillosen »Waldhorn« drängte und die Instrumentenbezeichnung explizit im Drucktitel nannte, hatte klangliche wie auch ästhetische Beweggründe. Während zeitgenössische Komponisten wie Richard Wagner[61] oder auch Robert Schumann, der nicht nur für sein Kon-

---

[56] Dietrich, Erinnerungen an Johannes Brahms, S. 45. Vgl. dazu die Überlieferung der Brahms-Biographin Florence May: »Das Trio war ein Lieblingswerk des Komponisten, und es ist interessant, aus seinem eigenen Munde zu erfahren, daß ihm die Begeisterung dazu auf einem seiner Spaziergänge in der Nähe von Lichtenthal kam. Als er ein oder zwei Jahre nach dem gegenwärtig besprochenen Datum [= nach 1865] mit seinem Freunde Dietrich einen seiner geliebten bewaldeten Hügel bestieg, zeigte er dem Begleiter genau die Stelle, wo ihm das erste Thema des ersten Satzes eingefallen war, und sagte: ›Eines Morgens ging ich spazieren und wie ich an diese Stelle kam, brach die Sonne hervor und sofort fiel mir das Thema ein.‹« Als Anmerkung fügt May hinzu: »Der Verfasserin persönlich mitgeteilt von Herrn Hofkapellmeister Dietrich.« (Florence May, *Johannes Brahms*, aus dem Englischen übersetzt von Ludmille Kirschbaum, Teil 2, Leipzig 1911, S. 40).

[57] *NZfM*, Jg. 34 (Bd. 63), Nr. 2 (4. Januar 1867), S. 12.

[58] Kalbeck, Johannes Brahms, Bd. II/1, S. 184.

[59] Geiringer, Johannes Brahms, S. 245.

[60] Siehe hierzu etwa Ahrens, »Hörner«, Sp. 385 ff.

[61] So wog Wagner in der Einführung seiner 1860 im Druck erschienenen Oper *Tristan und Isolde* ab: »Durch die Einführung der Ventilhörner ist für dieses Instrument unstreitig so viel gewonnen, daß es schwerfällt, diese Vervollständigung unbeachtet zu lassen, obgleich

zertstück op. 86, sondern sogar für das klein besetzte Adagio und Allegro für Pianoforte und Horn op. 70 ein Ventilhorn vorgesehen hatte, auf die moderne Technik und den spieltechnischen Fortschritt setzten, dürften für Brahms ganz andere Aspekte ausschlaggebend gewesen sein.

Die wohl zuerst von Peter Jost[62] aufgestellte, u. a. von Ulrich Krämer[63] aufgegriffene und immer wieder in Konzertprogrammen begegnende Vermutung, Brahms habe sein Opus 40 zunächst für Ventilhorn komponiert und die Hornpartie in einem späteren Schritt für Naturhorn umgearbeitet, lässt sich am Partiturautograph nicht verifizieren. Sicher handelt es sich bei kompositorischen Änderungen in der Hornpartie teils um spielpraktische Erleichterungen, die Brahms im Zuge von Durchspielproben mit einem Waldhornisten vorgenommen haben dürfte.[64] So ergänzte er im Kopfsatz für Takt 220–222 und 234–236 jeweils Ganztaktpausen als Ossia-Lesart:

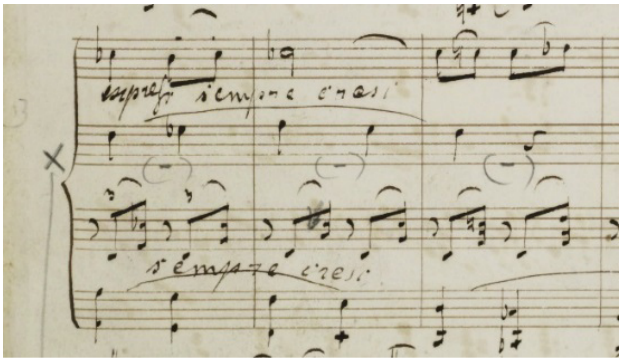


Abbildung 1: Horntrio, Partiturautograph (*US-Wc*), 1. Satz, T. 220–222

dadurch das Horn unleugbar an der Schönheit seines Tones, wie namentlich auch an der Fähigkeit, Töne weich zu binden, verloren hat.« (*Richard Wagner: Sämtliche Werke*, Reihe A, Bd. 8, I, hrsg. von Isolde Vetter und Egon Voss, Mainz 1990, S. XII).

[62] Jost, »Klang, Harmonik und Form in Brahms' Horntrio«, S. 61 ff.

[63] Ulrich Krämer, »Kammermusik mit Bläsern«, in: *Brahms Handbuch*, hrsg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart und Kassel 2009, S. 457–473, hier S. 457.

[64] Sämtliche im Folgenden beschriebenen Änderungen sind im Erstdruck übernommen worden (die Ossia-Pausen im 1. Satz für T. 234−236 fehlen im Erstdruck versehentlich, sind aber in späteren Auflagen der Erstausgabe vorhanden); vgl. Johannes Brahms, Neue Ausgabe sämtlicher Werke: Horntrio und Klarinettentrio, Kritischer Bericht, S. 107.

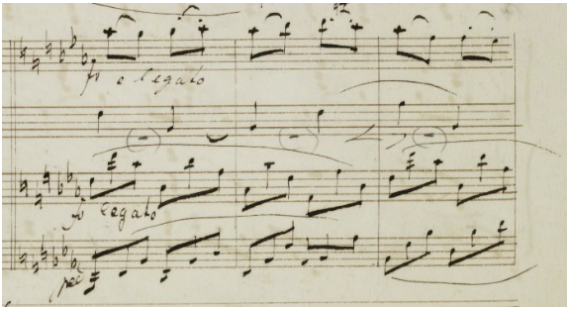


Abbildung 2: Horntrio, Partiturautograph (*US-Wc*), 1. Satz, T. 234–236

Im dritten Satz, Adagio mesto, trug Brahms für Takt 40–42 als Ossia-Variante zu der ursprünglich notierten Tonfolge *as*–*g* [klingend *ces*–*B*] die Oberoktave as^1–g^1 [klingend ces^1–*b*] nach. Zwar lässt sich der Ton *as* [klingend *ces*] auf dem Naturhorn hervorbringen, erfordert jedoch einiges Können[65]:

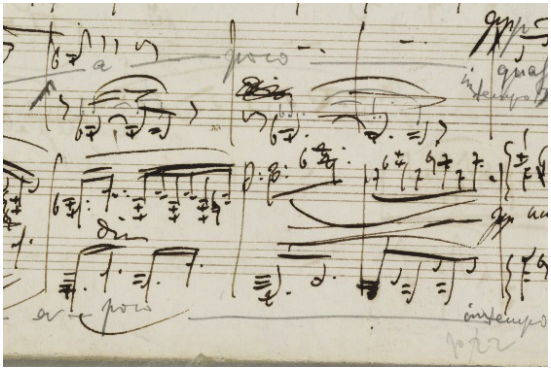


Abbildung 3: Horntrio, Partiturautograph (*US-Wc*), 3. Satz, T. 40–42

Im Finalsatz schließlich vereinfachte Brahms in Takt 95 und 97 die ursprünglich weitgehend im (oktavierten) Unisono mit der Violine notierte, aus lauter gestopften Tönen bestehende Achtelfolge h^1-h^1-cis^2-dis^2-dis^2-h^1 [klingend d^1-d^1-e^1-fis^1-fis^1-d^1] jeweils zur auf dem Ton h^1 [klingend d^1] verweilenden Druckfassung:

[65] Siehe auch die besondere Erwähnung des *as*, »welches man dadurch erhält, daß man das *g* treibt und die Lippen zusammenkneift« in: Hector Berlioz, *Instrumentationslehre*. Ergänzt und revidiert von Richard Strauss, Teil 2, Leipzig o. J. [1905], S. 265.

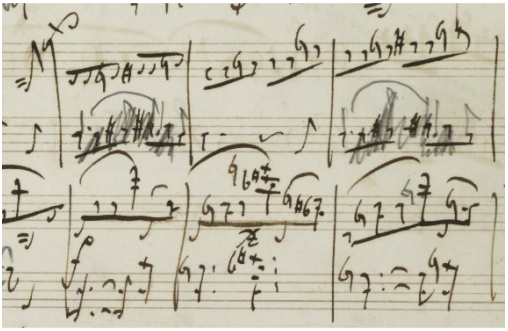


Abbildung 4: Horntrio, Partiturautograph (*US-Wc*), 4. Satz, T. 95b–97b

Alle Partien waren jedoch von vornherein auf dem Naturhorn technisch ausführbar und können daher kaum als Belege für eine spätere Adaption der Hornstimme gelten.[66] Auch geben die spärlichen entstehungsgeschichtlichen Dokumente keinerlei Hinweise auf eine ursprünglich vorgesehene Besetzung mit Ventilhorn, sondern deuten vielmehr auf das Gegenteil hin: Zwar wies Brahms seinen Verleger erst während der Druckkorrektur an, »[…] auf den ersten Seiten […] statt Horn Waldhorn zu setzen. Also Pianoforte, Violine und Waldhorn (oder Violoncello).«[67] Bereits Ende September 1865 jedoch, als er dem Juristen und Musikkritiker Adolf Schubring von der frühen Durchspielprobe des neuen Werkes mit Clara Schumann berichtete, ließ er den Freund unmissverständlich wissen, es handele sich um »ein Trio für Pianoforte, Violine und Waldhorn«.[68]

Josts These, der Begriff »Waldhorn« dürfe in vorliegendem Brief lediglich als »offizielle Bezeichnung des Instrumentes […], also nicht wie später im Erstdruck im Sinne von ›Naturhorn‹ gebraucht worden sein«[69], vermag ebenso wenig zu überzeugen. Auch wenn der Terminus »Waldhorn« heute bisweilen für die gesamte Familie der gebräuchlichen Hörner einschließlich der Ventilhörner verwendet wird, etwa um die Abgrenzung zur Gruppe der Bügelhörner deutlich zu machen,[70] lässt sich der Wortgebrauch nicht für das 19. Jahrhundert generalisieren. In gleicher Weise wie etwa Robert Schumann, der im Erstdruck seiner dritten und vierten Symphonie terminologisch zwischen dem traditionel-

[66] Vgl. dagegen Jost, »Klang, Harmonik und Form in Brahms' Horntrio«, S. 62–65.
[67] Brahms an Peter Joseph Simrock, 15. September 1866 (Brahms, Briefwechsel 9, S. 53 f.). Auf der Titelseite der autographen Partitur, die als Stichvorlage diente, hatte Brahms lediglich unspezifisch notiert: »Trio / für / Violine Horn (oder Violoncello) / und Pianoforte / von / Johannes Brahms. / op. 40.«
[68] Brahms, Briefwechsel 8, S. (208–)209.
[69] Jost, »Klang, Harmonik und Form in Brahms' Horntrio«, S. 62.
[70] Vgl. Ahrens, »Hörner«, Sp. 369.

len ventillosen ›Waldhorn‹ und dem modernen ›Ventilhorn‹ differenzierte, unterschieden auch Brahms und sein Umfeld begriffsmäßig klar, wie sich leicht aus der Korrespondenz des Komponisten ersehen lässt. So bat Brahms Albert Dietrich vor der Oldenburger Aufführung des Horntrios am 10. Januar 1866 explizit: »[...] Dein Hornist thäte mir einen ganz besonderen Gefallen, wenn er, wie der Karlsruher [Ferdinand Segisser], einige Wochen das W a l d h o r n exercirte, um es darauf blasen zu können!«[71] Gleicherweise teilte Clara Schumann dem Komponisten nach der Leipziger Premiere von Dezember 1866 mit, der Hornist sei zwar »vortrefflich« gewesen, doch »freilich hatte er Ventilhorn, zum Waldhorn war er nicht zu bringen.«[72] Und auch der Hornist August Cordes, der die Detmolder Aufführung des Trios op. 40 Ende Dezember 1865 gespielt hatte, erinnerte sich laut Kalbeck später, Brahms habe ihm seinerzeit »auf die Seele« gebunden, dass er das Horntrio »nie auf dem Ventilhorn blasen solle, sondern stets auf dem alten Natur-Waldhorn.«[73] Zahlreiche weitere Beispiele wären zu finden. Dennoch existierte auch im späteren 19. Jahrhundert schon die heute gebräuchliche Terminologie, was sich etwa darin zeigt, dass Richard Strauss sein Konzert für Waldhorn und Orchester op. 11 TrV 117 im Jahr 1882 für Ventilhorn komponierte. Im Folgenden gilt bei direkten oder indirekten Brahms-Zitaten, dass das der Begriff ›Waldhorn‹ stets ein Naturhorn bezeichnet.

Das oft in Programmtexten, aber auch etwa in Christopher Hogwoods Edition des Horntrios ohne Quellenangabe aufgegriffene Bonmot, Brahms habe das Ventilhorn verächtlich als »Blechbratsche« bezeichnet, [74] dürfte im Übrigen auf Alfred von Ehrmann zurückgehen, der Brahms in seiner Komponistenbiographie von 1933 wie folgt zitierte: »Für eure Blechbratschen schreibe ich nichts‹, schnauzte er den vortrefflichen Hornisten [Emil] Wipperich von den Wiener Philharmonikern ab [sic!], als ihm dieser nahelegte, ein Konzert oder eine Sonate für sein Instrument zu schreiben.«[75]

---

[71] Dietrich, Erinnerungen an Johannes Brahms, S. (43–)44, hier irrtümlicherweise datiert auf »Basel 1862«.

[72] Clara Schumann an Brahms, 22. Dezember 1866 (Litzmann, Clara Schumann – Johannes Brahms, Bd. 1, S. 545−547, hier S. 545 f.).

[73] Kalbeck, Johannes Brahms, Bd. II/1, S. 189 f. mit Anmerkung 2. Vgl. ebenda: »Brahms hing mit großer Zärtlichkeit an dem schönen, traurigen Stücke, es war ihm begreiflicherweise innigst ans Herz gewachsen, und die Hornisten, die es auf dem Naturhorn bliesen, erfreuten sich seiner besonderen Gunst. So konnte er gar nicht eindringlich genug dem trefflichen Waldhornisten der Detmolder Hofkapelle Cordes wieder und wieder, wo immer er ihm begegnete, einschärfen, nur ja nicht das Ventilhorn zu nehmen.«

[74] [*Johannes*] *Brahms: Trio für Violine, Horn (Viola oder Violoncello) und Klavier. Urtext*, hrsg. von Christopher Hogwood, Kassel etc. 2012, S. IX.

[75] Alfred v. Ehrmann, *Johannes Brahms. Weg, Werk und Welt*, Leipzig 1933 (Reprint 1981), S. 182 mit Anmerkung 2. Für den Hinweis auf diese Fundstelle danke ich Dr. Michael Struck herzlich.

Seine Vorbehalte gegenüber einer Aufführung von Opus 40 mit Ventilhorn erklärte Brahms in einem Schreiben an den Königsberger Konzertmeister Max Brode recht anschaulich:

> »Ist der Bläser nicht durch die gestopften Töne gezwungen sanft zu blasen, so sind auch Clavier und Geige nicht genöthigt sich nach ihm zu richten. Alle Poesie geht verloren und der Klang ist von Anfang an roh und abscheulich. Ich meine die ersten 16 Takte müßten sofort überzeugen und deutlich zeigen, wie das ganze Stück zu behandeln ist. Das Ensemble verlangt allerdings einige Mühe und Nachgiebigkeit und Vorsicht von den beiden Collegen.«[76]

Verständlicherweise erachtete Brahms das Waldhorn schon insofern als das geeignetere Instrument für die kleine kammermusikalische Besetzung des Horntrios, als dessen Klang sich durch das gedämpfte Timbre der gestopften Töne verglichen mit dem Ventilhorn weit weniger voluminös ausnimmt.[77] Und um allzu große dynamische Unterschiede zu vermeiden, müssen auf dem Naturhorn auch die offenen Töne sanfter geblasen, also den naturgemäß leiseren gestopften Tönen angepasst werden. Sicher nicht ohne Grund bemängelten zeitgenössische Rezensenten schließlich wiederholt die klangliche Dominanz des Horns gegenüber der zarteren Violine, wie das nachfolgende Kapitel zur frühen Rezeption des Werkes zeigen wird. Entgegen Brahms' Wunsch wurde bei frühen Aufführungen indes mehrfach ein Ventilhorn verwendet, so etwa bei der Leipziger Premiere durch Clara Schumann, Ferdinand David und Friedrich Gumpert am 15. Dezember 1866.

Brahms' Bevorzugung des Waldhorns ist jedoch als viel weiter reichendes ästhetisches Signal zu verstehen. So betonte Andreas Dorschel zu Recht, dass Tiecks Magelone-Romanzen »vom Bild des Waldhorns durchzogen« seien und konstatierte, aus »Brahms' Verdikt über das Ventilhorn spricht zugleich ein Moment der Treue zu jener Frühromantik, deren Losung ›Poesie‹ hieß«.[78] Schon Jean Paul bezeichnete die Musik in seiner *Kleinen Nachschule zur ästhetischen Vorschule* als »romantische Poesie durch das Ohr« und führte konkret aus:

> »Keine Farbe ist so romantisch als ein Ton, schon weil man nur bei dem Sterben des letztern, nicht der erstern gegenwärtig ist, und weil ein Ton nie allein, sondern immer dreifaltig tönt, gleichsam die Romantik der Zukunft und der

---

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

[77] Vgl. Krämer, »Kammermusik mit Bläsern«, S. 457 f.

[78] Andreas Dorschel, »Was heißt ›konservativ‹ in der Kunst? Das Horn im 19. Jahrhundert und Brahms' Es-Dur-Trio op. 40: eine ästhetische Fallstudie«, in: *Bruckner – Brahms. Urbanes Milieu als kompositorische Lebenswelt im Wien der Gründerzeit. Symposien zu den Zürcher Festspielen 2003 und 2005* (= *Schweizer Beiträge zur Musikforschung*, Bd. 5), hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Laurenz Lütteken, Kassel 2006, S. 69–77, hier S. 77.

> Vergangenheit mit der Gegenwart verschmelzend. Daher ruft unter den geschlagnen Instrumenten die Glocke am meisten die romantischen Geister herbei, weil ihr Ton am längsten lebt und stirbt; dann kommt die Harmonika unter den gestrichnen, und darauf unter den geblasenen das Waldhorn und die Orgel […].«[79]

Entsprechend bekräftigte die Brahms-Biographin Florence May später, der Komponist habe »den Hornisten seiner Bekanntschaft gegenüber« stets betont, »man könne mit dem Ventilhorn seinen Werken unmöglich eine poetische Wiedergabe sichern.«[80] Durch das Stopfen verändert sich schließlich nicht nur die Höhe der Töne, sondern auch deren Klangfarbe maßgeblich, und so zeichnet sich die eigentümliche Idiomatik des Waldhorns durch die Heterogenität des reinen Klangs der offen zu spielenden Naturtöne und des dunkler abgeschatteten Timbres der gestopften Töne aus. Die nachfolgenden analytischen Betrachtungen sollen zeigen, dass Brahms das farbenreiche Spektrum der gestopften Töne ganz gezielt nutzte, um bestimmte klangliche Effekte zu evozieren. Hector Berlioz wies in seiner *Instrumentationslehre* darauf hin, dass die gestopften Töne »nicht nur gegenüber den offenen Tönen, sondern auch unter sich bemerkenswerte Verschiedenheiten an Charakter und Stärke des Klanges« zeigen, abhängig jeweils von »der mehr oder weniger großen Öffnung, welche die Hand des Bläsers in dem Schalltrichter übrig läßt.«[81] Diese differenzierte Klangpalette wusste Brahms einzusetzen. Eine derart bezeichnende Klangwirkung wie die des düster scheppernden chromatischen Durchgangs *f–fis* [klingend *As–A*][82] und des geradezu markerschütternd stechenden, noch dazu durch *sforzato* verschärften *es*^{2} [klingend *ges*^{1}][83] in plagaler Wendung am desperat anmutenden Schluss des Adagio mesto ist nur durch Stopfen auf dem Naturhorn hervorzubringen.

Über den pointierenden Effekt gestopfter Einzeltöne hinaus entwickelte Brahms idiomatische Klangstrukturen, die mit Echoeffekten bzw. der Suggestion von Nähe und Ferne die ›romantische‹ Semantik des Waldhorns reflektieren. Die von Selmar Bagge betonte träumerische Sphäre des Kopfsatzbeginns, die »alles wie in Duft gehüllt, unbestimmt, in Nebel zerfließend«[84] wirken ließe, büßt ohne die Mischung aus offenen Tönen und dem gedämpften Timbre der gestopften Töne ihren verklärenden Nuancenreichtum zwangsläufig ein Stück weit ein (siehe Notenbeispiel 1). Und zu Beginn der Coda scheint das erste

---

[79] Jean Paul, »Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule«, in: *Jean Paul. Sämtliche Werke*, Abt. I, Bd. 5: *Vorschule der Ästhetik. Levana oder Erziehlehre. Politische Schriften*, hrsg. von Norbert Miller, München 1963 [Lizenzausgabe Zweitausendeins, Frankfurt am Main 1996], S. 457–514, hier S. 466 f.

[80] May, Johannes Brahms, Teil 2, S. 43.

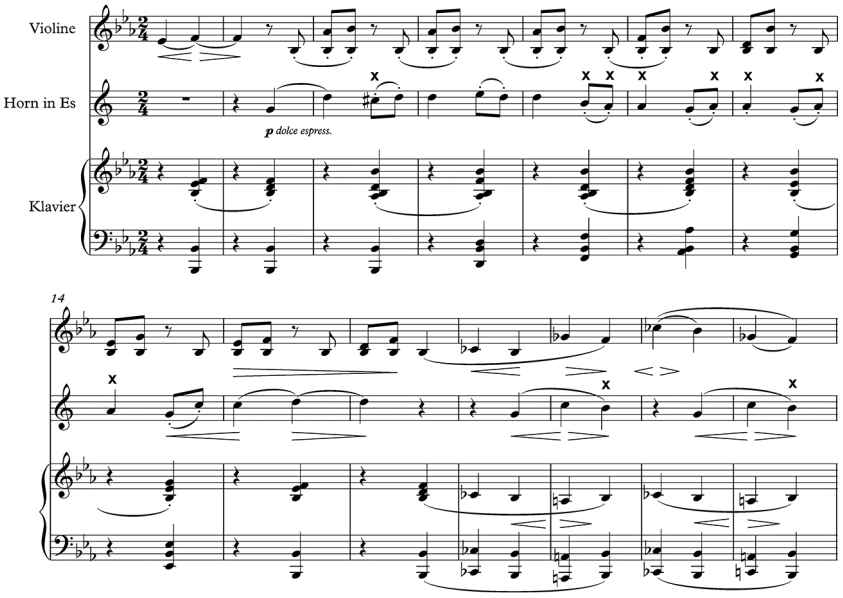
[81] Berlioz, Instrumentationslehre, Teil 2, S. 265.

[82] 3. Satz, T. 76.

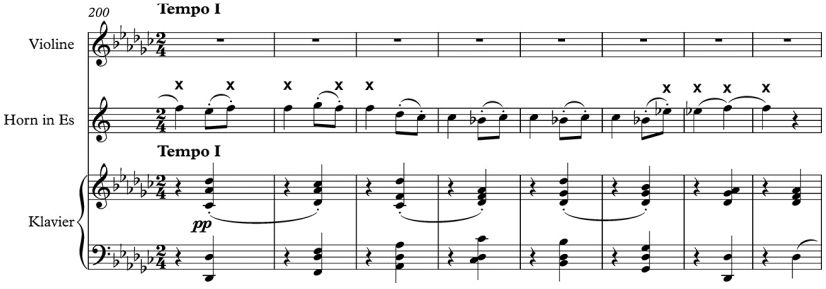
[83] 3. Satz, T. 83.

[84] *AmZ*, Jg. 2, Nr. 2 (9. Januar 1867), S. 15–17, hier S. 16.

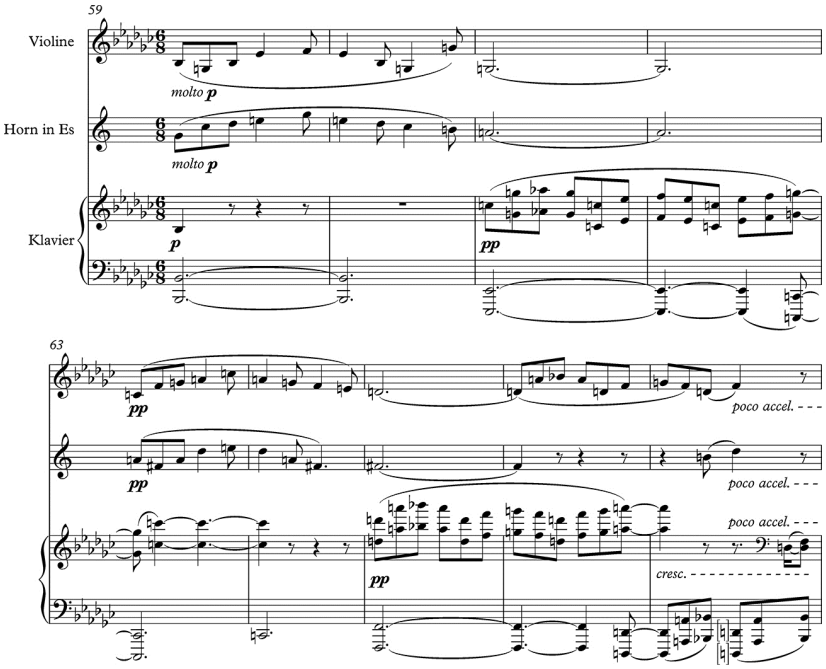
Thema sich bei seinem letzten Auftritt in ursprünglicher Gestalt – in Ges-Dur ohnehin schon dem gewohnten Klangcharakter entrückt – durch Dehnung des gestopften f^2 [klingend as^1] in Takt 206/207 mit einem simulierten Fernklang des Waldhorns zu verabschieden (siehe Notenbeispiel 2).



Notenbeispiel 1: Horntrio, 1. Satz, T. 7–20 (gestopfte Töne mit Kreuzmarkierung)



Notenbeispiel 2: Horntrio, 1. Satz, T. 200–207
(= Beginn der Coda, gestopfte Töne mit Kreuzmarkierung)



Notenbeispiel 3: Horntrio, 3. Satz, T. 59–67

In dem schwermütigen Adagio mesto bricht ein unerwartetes Formereignis, das sich im weiteren Verlauf des Stückes als Antizipation des Finalthemas herausstellt, die zeitliche Struktur des Satzes auf (siehe Notenbeispiel 3): In, abgesehen vom Schluss, ausschließlich offenen Tönen trägt das Horn aufgehellt nach C-Dur [klingend Es-Dur] einen episodenhaft anmutenden ›Naturruf‹ vor (T. 50 ff.), der in den gedehnten und gestopft zu spielenden Schlusstönen h^1–a^1 [klingend d^1–c^1] schließlich sinnbildlich verklingt. Violine und Horn sind dabei vorwiegend in Hornquinten geführt, sodass die Violine hier ersatzweise zum ›zweiten Horn‹ mutiert. Unmittelbar folgend findet ein Rollentausch statt, sodass im *pianissimo* die Violine den nun nach F-Dur gerückten ›Ruf‹ stimmführend wiederholt, während das Horn in überwiegend gestopften Tönen gedämpft die Begleitfunktion übernimmt (T. 63 ff.).

Weitere signifikante Stellen könnten Andreas Dorschels Feststellung, »die vielgerühmte Homogeneität [sic!] des modernen, in allen Lagen und Tonarten ausgeglichen klingenden Ventilhorns erscheint aus dem Blickwinkel« von Brahms' künstlerischer Absicht »als Einebnung erwünschter Differenzen in

Struktur und Ausdruck«[85] nur bekräftigen. Noch im Jahr 1896 beklagte Brahms der Überlieferung Richard Heubergers zufolge, dass die Hornisten nicht mehr »auf dem Naturhorn lernen« würden, denn schließlich sei dies »das Fundament und sehr wichtig für den Bläser« und Joseph Joachim dränge »immer darauf, daß zwei Naturhörner im Orchester sind.«[86]

1.3 Ein Werk »ächter poetischer Abstammung«, doch ohne »die überzeugende Nothwendigkeit des Gedankenganges«: Aspekte der frühen Rezeption

Generell spiegeln die frühen Pressereaktionen eine abwägende Haltung angesichts der schon oben angesprochenen »Eigenartigkeit des in Rede stehenden Trios«[87] wider. Im Zuge seiner Konzerttournee im Herbst und Winter 1865/66 konnte Brahms mehrere eigene Werke mit Erfolg aufführen, dem Horntrio gegenüber verhielten sich Konzertpublikum und Rezensenten indessen stets skeptisch, wenn nicht gar despektierlich. So schilderte Anton von Werner in seinen Jugenderinnerungen die Reaktion des Publikums auf die Karlsruher Aufführung des Horntrios am 4. Dezember 1865 als »kühl ablehnend«.[88] Auch als am 15. Dezember 1866 Clara Schumann und ihre renommierten Mitspieler im Leipziger Gewandhaus alles in allem reüssierten, vermochten sie die Konzertkritiker nicht für das Horntrio zu begeistern. Dem Rezensent der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung zufolge hat das Auditorium »wenigstens herausgefühlt […], dass ihm hier ein Werk voll tiefen seelischen Inhalts, von hoher Selbständigkeit und bedeutender Conception geboten wurde«, was jedoch keineswegs bedeutet habe, »dass der Eindruck des Werks ein durchweg günstiger gewesen« sei.[89]

Auch Selmar Bagge stellte in seiner detaillierten und viel zitierten Besprechung des Erstdrucks vom Januar 1866[90] zunächst einmal fest, Brahms habe ein »Product ächter hoher Kunstbegabung, seltener Durchbildung im Technischen« sowie »ächter poetischer Abstammung« geschaffen. Dass dennoch »dem Eindruck jene Befriedigung fehlte, die das Kunstwerk, auch wenn es düstersten Inhalts ist, gewähren muss«, sei im Wesentlichen auf drei maßgebliche Schwächen des Brahms'schen Kompositionsstils zurückzuführen, die der Komponist künftig »mit aller Entschiedenheit zurückdämmen möchte«[91]:

---

[85] Dorschel, »Was heißt ›konservativ‹ in der Kunst?«, S. 76.
[86] Heuberger, Erinnerungen an Johannes Brahms, S. 118 f.
[87] *AmZ*, Jg. 1, Nr. 52 (27. Dezember 1866), S. 419; vgl. Anmerkung 2.
[88] Werner, Jugenderinnerungen, S. 129.
[89] *AmZ*, Jg. 1, Nr. 52 (27. Dezember 1866), S. 419.
[90] *AmZ*, Jg. 2, Nr. 2 (9. Januar 1867), S. 15–17 und *AmZ*, Jg. 2, Nr. 3 (16. Januar 1867), S. 24 f.
[91] *AmZ*, Jg. 2, Nr. 2 (9. Januar 1867), S. 16.

1. die »Rhythmik des Werkes«. Es mangele an »Klarheit und feste[r] Bestimmtheit der metrischen Gestaltung«, was den Hörer »im Zweifel […] über Arsis und Thesis« lasse, ihn verunsichere und ihn daher nicht zum »rechten Verständniss der Melodie, somit auch nicht zum vollen Genuss derselben gelangen« lasse.

2. die »Klangfarbe des Werks«. Bagge beschrieb die Zusammenstellung der Instrumente als ungünstig: Zum einen dürfe die spezielle Klangfarbe des Horns generell nur sparsam eingesetzt werden, »wenn sie bei längeren Stücken nicht ermüden soll, und diese Sparsamkeit ist natürlich dort unmöglich, wo das Instrument gleichberechtigt neben den andern steht.« Zum anderen sei die Violine dem Horn »an Tonfülle nicht ganz gewachsen« und daher »oft in den Schatten gestellt«. Bagge fügte noch hinzu: »Vielleicht würde besser eine Clarinette verwendet worden sein.«

3. die »Manier, als erste Sätze eines Kammermusik- oder Orchesterwerkes Stücke zu verwenden, deren Charakter träumerisch und weich ist.« Dies spräche womöglich nur einen bestimmten Hörertypus an und verhindere eine »größtmöglich universelle Wirkung seiner Tonsprache«.[92]

Letzterer Kritikpunkt ist indes reichlich pauschalisierend, schließlich ist diese Brahms'sche »Manier« wahrlich nicht sehr ausgeprägt. Bagges Kritik richtet sich hier offensichtlich konkret auf den ungewohnten Umstand, dass Brahms das Horntrio nicht mit einem auf Kunst- und Prozesshöhe der Form arbeitenden Allegro eröffnet. Mehr am Rande erwähnte Bagge zudem die Brahms' Stil charakterisierende »übersättigte Harmonik«. Generell würde am Horntrio auch die »Düsterheit‹ des Inhalts« sowie ein »Mangel an Melodie zu Gunsten rein harmonischer Wirkungen« moniert; beides sehe der Kritiker jedoch nicht als »berechtigten Grund des Tadels«.[93]

Die drei von Bagge bemängelten »bedenklichen Neigungen unseres Componisten«[94] begegnen in frühen Aufführungskritiken und Werkbesprechungen immer wieder. So postulierte auch Leopold Alexander Zellner ein Jahr später in seiner Rezension der Wiener Aufführung vom 29. Dezember 1867, die Binnensätze seien von einer »Accord- und Modulationsmusik, ohne allen leitenden Gedanken, aber voll verrenkter Rhythmen«, die, »abgesehen von ihrer absoluten Melodielosigkeit, das rhythmische Gefühl derart zersetzt, daß man genöthigt ist, bei jedem Tacte sich zu fragen: Wo fängt das erste Viertel an und wo hört das letzte auf; was ist das überhaupt für ein Tact? Diese Sätze

[92] Ebenda.
[93] Ebenda.
[94] Ebenda.

waren [recte: wären] bei strengerer Selbstkritik schwerlich geboren werden [recte: worden].«[95]

Auf den schon von Bagge als ungünstig empfundenen Zusammenklang von Violine und Horn richtete sich nach der Leipziger Aufführung vom 15. Dezember 1866 auch die Kritik des Korrespondenten M.[ühle] in der *Neuen Zeitschrift für Musik*:

> Der »romantische Hornklang« imitiere zwar »mit glücklicher Handhabung der engen technischen Grenzen des Horns die Waldeslyrik – zumeist in düsterer Stimmung –, wie sie uns z. B. in Eichendorff's oder Lenau's betreffenden Gedichten entgegentritt. Ueberhaupt scheint das Werk durch die besondere Vorliebe des Componisten für das Horn angeregt und ausgeführt zu sein. Wenigstens berechtigt zu dieser Annahme die durchgehends primitive Stellung dieses Instruments gegenüber den beiden übrigen Stimmen. Aber gerade dieser Umstand, das soloartige Hervortreten der einen Stimme und die entgegengesetzte Behandlung der anderen Partien, ist das, wodurch der Charakter des Werkes beeinträchtigt wird. Es nimmt dadurch mehr die Stellung eines Solostückes, als die eines Trios ein. An der Pianofortepartie findet das Horn eine volltönende und rührig gehaltene Unterlage. Die Violine dagegen erscheint neben ihm gedrückt und vernachlässigt.«[96]

Übereinstimmend war in der Konzertkritik der *Signale für die musikalische Welt* zu lesen: »Im Ganzen verschmelzen sich die genannten Instrumente schlecht in einander; am meisten leidet dabei die Violine«.[97] Und selbst Max Kalbeck räumte zu Beginn des 20. Jahrhunderts in seiner Brahms-Biographie ein, es sei »ja wahr, daß das Horn, auch wenn es noch so delikat behandelt wird, auf die schwächere Violine drückt und in einem zweiten Blasinstrumente, einer Oboe oder Klarinette, oder einem Duo von Streichinstrumenten ein mächtigeres Gegengewicht erhielte«, relativierte allerdings umgehend, gerade »die von Brahms getroffene Wahl schafft Klangkombinationen von einer so innerlichen poetischen Wirkung, daß jede andere Bearbeitung des Werkes dessen unbeschreiblichen akustischen Zauber zerstören würde.«[98]

Bagges dritter Kritikpunkt wurde dagegen vergleichsweise kontrovers diskutiert. Das Formkonzept des Horntrios mit der überraschenden Satzfolge langsam–schnell–langsam–schnell, d. h. mit dem eröffnenden Andante und dem Adagio mesto an dritter Stelle, kommentierte der Rezensent der *Signale für die musikalische Welt* lakonisch: »[…] die verhältnißmäßig natürlichste Fassung und

---

[95] *Blätter MThK*, Jg. 14, Nr. 1 (1. Januar 1868), S. 2.
[96] *NZfM*, Jg. 34 (Bd. 63), Nr. 2 (4. Januar 1867), S. 12. Diese Klangwirkung mag unter anderem ein Resultat der Ausführung des Stückes mit Ventilhorn gewesen sein, vor der Brahms gewarnt und auf die Clara Schumann bei dieser Aufführung ausdrücklich hingewiesen hatte (vgl. Anmerkung 72).
[97] *Signale*, Jg. 26, Nr. 7 (Januar 1868), S. 103.
[98] Kalbeck, Johannes Brahms, Bd. II/1, S. 189.

Haltung haben noch das Scherzo und der letzte Satz.«[99] Auch Eduard Hanslick monierte einen Mangel an formaler Stringenz und sah in dem Horntrio gar »eine reflectirte, gemüthlose Composition« ohne »Frische und Ursprünglichkeit der Ideen, sowie die überzeugende Nothwendigkeit des Gedankenganges«. Er konkretisierte bildlich:

> »Es fehlt dem Werke, ja jedem einzelnen der Sätze, jene geheimnißvoll schaffende und zusammenhaltende Kraft, welche nicht blos in der Elektro-Therapie, sondern auch in der künstlerischen Production der ›constante Strom‹ heißen darf.«[100]

Dieses Urteil wurde durch die *Signale für die musikalische Welt* noch verschärft, indem der Rezensent geradezu polemisierte, dass manche durchaus vorhandenen »Elemente von Bedeutsamkeit und Interesse« des Werkes »von so viel Verzwicktem, Geschraubtem und selbst Langweiligem überwuchert und paralysirt« würden, »daß man zu einem eigentlichen Vollgenuß nicht kommt.«[101] Immerhin sprach M.[ühle] Brahms in der *Neuen Zeitschrift für Musik* eine »sorgfältige Behandlung und gewandtes Ausarbeiten in Structur und Technik« zu.[102]

Bagge bemängelte im Hinblick auf den Kopfsatz auf der einen Seite das Fehlen von Kontrast:

> »Die poetische Stimmung dieses Satzes leuchtet vollständig ein, und wir könnten uns derselben vollständig hingeben, wäre nur irgendwo der einfachste Gegensatz in dem für ein *Andante* etwas langen Stück deutlich ausgesprochen, namentlich das rhythmische Element irgendwo mehr hervortretend.«[103]

Dahingegen lobte der Rezensent der *Neuen Berliner Musikzeitung* just die Einheitlichkeit der Komposition, indem er betonte, das Horntrio »gehört zu seinen besten Compositionen und ist weit einheitlicher und klarer als das frühere in H-dur.«[104]

---

[99] *Signale*, Jg. 25, Nr. 1 (Januar 1867), S. 8.

[100] *Neue Freie Presse*, *Morgenblatt*, Nr. 1942 (25. Januar 1870), S. 2. Über 20 Jahre später räumte Hanslick in der Kritik einer Wiener Aufführung des Horntrios ein, im gewährte »das Trio, dessen Schönheiten eben nicht auf der Oberfläche liegen, einen seltenen Genuß.« (*Neue Freie Presse, Morgenblatt*, Nr. 9849 [26. Januar 1892], S. [1]).

[101] *Signale*, Jg. 25, Nr. 1 (Januar 1867), S. 8. Doch folgte sogleich die Einschränkung, dass das Werk gleichwohl »keinen tieferen Eindruck hinterläßt.«

[102] *NZfM*, Jg. 34 (Bd. 63), Nr. 2 (4. Januar 1867), S. 12.

[103] *AmZ*, Jg. 2, Nr. 2 (9. Januar 1867), S. 17.

[104] *Neue Berliner Musikzeitung*, Jg. 23, Nr. 9 (3. März 1869), S. 67. Vgl. hierzu Eduard Hanslicks Schreiben an Brahms vom 20. Februar 1890 in Bezug auf die spätere Umarbeitung des Trios op. 8: »Was für ein prachtvolles, reifes, einheitliches Stück ist dieses Trio geworden!« (Christiane Wiesenfeldt, »Johannes Brahms im Briefwechsel mit Eduard Hanslick«, in: *Musik und*

Leopold Alexander Zellner erkannte in dem »serenadenartige[n] Charakter« des Kopfsatzes und dem Jagd-Topos des Finalsatzes schließlich die bezeichnende Werkidee. Für ihn begründeten bzw. legitimierten die Rahmensätze sozusagen ob ihrer semantischen Implikationen den Einsatz des Waldhorns, während die beiden Binnensätze solch eine substantiierende Konnotation vermissen ließen:

> »Von einem denkenden Künstler wie Brahms ist anzunehmen, daß er zu einer so ungewöhnlichen Instrumenten=Combination nicht ohne eine bestimmte künstlerische Intention geleitet wurde. […] Die Brahms'sche Intention ist wirklich aus dem ersten und letzten Satze seines Trios als eine bestimmte ersichtlich. Dort ist es der serenadenartige Charakter, hier die auf ein Fanfarenmotiv gebaute Anlage zu einem Jagdstücke, welche die Wahl des Horns rechtfertigt. […] In den beiden mittleren Sätzen, welche schon vom rein musikalischen Gesichtspuncte zu vertreten den wärmsten Verehrern der [sic!] Componisten schwer fallen dürfte, vermißt man auch jene innerliche Berechtigung, welche die Wahl des Horns in den vorerwähnten Stücken plausibel macht. So gern mir [recte: wir] den frischen Zug und die klare Periodisierung im Schlußsatze – unstreitig der Beste im Werke – und eben so die hübsche Stimmung und interessante Arbeit im ersten Satze anerkennen, so unerquicklich sind die beiden mittleren Stücke.«[105]

Die folgenden analytischen Betrachtungen sollen Form und Klangstrukturen des Horntrios auch im diskursiven Bezug zu frühen Rezeptionstendenzen untersuchen. Dem Horn wurde, wie gezeigt, seit der literarischen Romantik per se eine melancholische Stimmung attestiert, und diesem poetischen Topos korrespondiert die etwa bei Bagge und Kalbeck als »düster« und »schwermütig« beschriebene Charaktersphäre des Trios. Wie generiert sich diese Ästhetik kompositorisch? Wie wird dabei das Horn eingesetzt? Wie verhält es sich satztechnisch zu Violine und Klavier? Hanslicks Metapher vom fehlenden »constanten Strom« in jedem einzelnen Satz betrifft das Werkkonzept des Horntrios. Worin bestünde »jene geheimnißvoll schaffende und zusammenhaltende Kraft«, an der es nach Auffassung Hanslicks hapert – oder: Was unterscheidet das Werk etwa von Brahms' frühem Klaviertrio H-Dur op. 8, dem Hanslick dagegen eine »strotzende Kraft« zusprach?[106]

Musikforschung. Johannes Brahms im Dialog mit der Geschichte, hrsg. von Wolfgang Sandberger und Christiane Wiesenfeldt, Kassel 2007, S. 275–348, hier S. 328).

[105] *Blätter MThK*, Jg. 14, Nr. 1 (1. Januar 1868), S. 2.

[106] Eduard Hanslick, *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870–1885. Kritiken von Eduard Hanslick*, Berlin [2]1886, S. 23.

1.4 Zum Forschungsstand

Tiefergehende wissenschaftliche Beiträge zum Horntrio aus jüngerer Zeit sind rar. Insbesondere fehlen Publikationen, die jenseits rein biographischer Ausdeutungen die unkonventionelle Faktur des Werkes im Ganzen reflektieren, die Individualität der einzelnen Sätze aufeinander beziehen und dabei formale, klangliche und ästhetische Perspektiven verbinden. Immerhin liegen einige Aufsätze vor, die jeweils Einzelaspekte in den Fokus rücken. Diejenigen Beiträge, die für die Fragestellungen vorliegender Arbeit größere Relevanz besitzen und daher in den Satzanalysen wiederholt kritisch diskutiert werden, sind im Folgenden überblicksartig zusammengestellt.

Im Brahms-Jahr 1997 widmeten sich gleich mehrere Beiträge dem Horntrio. Im Rahmen der Wiener Tagung »Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation« beleuchtete Peter Revers ausgewählte Passagen des Horntrios im Spannungsfeld dieses musikhistoriographisch elementaren Begriffspaares analytisch.[107] Revers stellt die Besetzung des Werkes generell als »Signum eines neuen, mit der Aura des Romantischen eng verknüpften Klangbewußtseins« heraus und thematisiert strukturelle Besonderheiten des Werkes, namentlich die labile tonale Disposition und metrische Gestaltung im ersten Thema des Kopfsatzes. Er kommt zu dem Schluss, dass Brahms »traditionelle Muster der Periodenbildung« suggeriere, um »deren innovative Verwendung«, deren Folge wiederum ein »Auseinanderdriften von Thematik und Harmonieverlauf« sei, umso stärker herauszustellen.[108] Hieraus resultiere letztlich auch die ungewöhnliche formale Gestaltung des Kopfsatzes, denn wo »auf die Etablierung der Tonika über weite Strecken verzichtet wird«, ließe sich eine Sonatenform kaum realisieren.[109]

Mit Blick auf das Scherzo sucht Revers zu zeigen, dass Brahms zwar auf eine traditionsreiche Hörnermusik, d. h. Jagdmusik als »Paradigma einer dem Naturtoninstrument angemessenen Setzweise«[110], zurückgreift, diese jedoch dadurch bricht, dass er die ursprüngliche Bindung der Naturtonreihe an den Grundton auflöst.[111] Für das Adagio mesto nennt Revers die »Vorbildwirkung«[112] von Beethovens Klaviersonate op. 10, Nr. 3, ohne dies jedoch in irgendeiner Weise auszuführen.[113] Bezüglich der Gestaltung des ersten Themas des langsamen Satzes bestünde Brahms' Anknüpfung an die Tradition in der

---

[107] Peter Revers, »Tradition und Innovation im Trio für Violine, Horn und Klavier in Es-Dur op. 40 von Johannes Brahms«, in: *Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation. Bericht über die Tagung Wien 1997*, hrsg. von Gernot Gruber (= *Schriften zur musikalischen Hermeneutik*, Bd. 8), Laaber 2001, S. 195–212.
[108] Ebenda, S. 201.
[109] Ebenda.
[110] Ebenda, S. 205.
[111] Ebenda, S. 206.
[112] Ebenda, S. 208.
[113] Diesem Konnex wird in Kapitel 2.4 der vorliegenden Arbeit detailliert nachgegangen.

»Korrespondenz und häufig auch Symmetrie der Taktgruppen«[114], die jedoch unterminiert würden durch »Prinzipien musikalischer Tektonik wie Aufstellen – Schließen, Frage – Antwort, Analogie – Kontrast«[115]. Dabei bleibt Revers gemäß seinem analytischen Ansatz stets streng am Notentext und vermeidet etwa Topoi wie ›Melancholie‹ oder ›Erinnerung‹. So untersucht er auch die Finalthemenantizipation im Adagio mesto ausschließlich aus satztechnischer Perspektive und erläutert hier konzis das Zusammenspiel von linearem und flächigem Satz.[116] Dort, wo sich Tradition dem »gefährlichen Bereich des Konventionellen und Schematischen nähert«, resümiert Revers abschließend, komponiere Brahms Brechungen durch das »instabile und jeglicher Erwartungshaltung Widersprechende.«[117]

Beim *Internationalen Brahms-Kongreß Gmunden* nahm Peter Jost »Klang, Harmonik und Form in Brahms' Horntrio op. 40« in den Blick. Jost beginnt mit einem konzisen Überblick über die Geschichte der Entwicklung und allmählichen Etablierung des Ventilhorns und die damit einhergehenden spielpraktischen wie klanglichen Veränderungen. Hieran schließt er die bereits in Kapitel 2.1 kritisch diskutierte These, Brahms habe sein Opus 40 ursprünglich für Ventilhorn komponiert und erst später für Waldhorn umgearbeitet, was sich durch Korrekturen im Partiturautograph belegen lasse. Überlieferte frühe Äußerungen des Komponisten, in denen bereits ausdrücklich das »Waldhorn« genannt wird, sucht Jost zu relativieren, indem er die Bezeichnung als nicht spezifisch auf das »Naturhorn« bezogen deutet, sondern vielmehr als allgemeingültige Bezeichnung des Horns, sodass also ebenso ein Ventilhorn hätte gemeint sein können. Beide Thesen vermögen indes kaum zu überzeugen, da einerseits die Hornpartie im Autograph von vornherein auf dem Naturhorn ausführbar war und andererseits aus Brahms' Korrespondenz durchgehend eine unmissverständliche Unterscheidung zwischen Waldhorn (= Naturhorn) und Ventilhorn hervorgeht.[118] Es folgen erhellende Erläuterungen zur Charakteristik von offenen und gestopften Tönen, zu Klangstrukturen des Kopfsatzes und ästhetische Überlegungen zur romantischen Semantik des Hornklangs. Abschließend verweist Jost auf strukturelle Parallelen des Kopfsatzes mit dem Kopfsatz aus Beethovens Klaviersonate op. 54, worauf an späterer Stelle ausführlicher zurückzukommen sein wird.[119]

Andreas Dorschel publizierte seinen Aufsatz »Was heißt ›konservativ‹ in der Kunst? Das Horn im 19. Jahrhundert und Brahms' Es-Dur-Trio op. 40: eine ästhetische Fallstudie« gleich drei Mal, zuerst im Jahr 2005 in den *Brahms-*

---

114 Revers, »Tradition und Innovation«, S. 208.
115 Ebenda, S. 209.
116 Ebenda, S. 210 f.
117 Ebenda, S. 211.
118 Ausführlicher wurden Josts Thesen bereits in Kapitel 1.2 behandelt.
119 Siehe hierzu Kapitel 2.1.2.

Studien.[120] Dorschel geht dem Begriff des Konservativismus allgemein wie auch spezifisch ästhetisch nach, um ihn exemplarisch an Brahms' Horntrio zu prüfen. Aus welcher ideellen Motivation heraus zog Brahms in Zeiten des technischen Fortschritts, der »Epoche der Weltausstellungen«[121] und der Instrumentenentwicklung das Waldhorn dem Ventilhorn vor, hatte doch die Komponistengeneration vor Brahms mit Schubert, Schumann und Johann Strauß Vater die Neuerung mit Enthusiasmus aufgenommen? Stichhaltig stellt Dorschel fest, dass Brahms gerade an den differenzierten Klangfarben von offenen und gestopften Waldhorntönen gelegen war und weniger an dem homogenen Klang des Ventilhorns mit seiner Tendenz »zum Lauten, das so durchaus im Zug der technisch aufgerüsteten Welt liegt.«[122] Für die Ästhetik des Werkes seien gleichzeitig die spieltechnischen Grenzen des Waldhorns bedeutsam, woraus sich ein metaphorisches ›In-Ketten-Tanzen‹ im Sinne Nietzsches ergebe. Brahms' Wahl des Waldhorns zeuge schließlich von einer Treue zur Frühromantik Tiecks, Arnims und Brentanos. Und zumal »das Waldhorn gleichsam im Zeitalter der Kultur seinen Naturzustand bewahrt« habe, resümiert Dorschel knapp, evoziere »es eine frühromantische Utopie der Versöhnung beider.«[123]

In seiner 2015 erschienenen Dissertation über »Aspekte der Melancholie bei Johannes Brahms«[124] thematisierte Andreas Ickstadt auch das Horntrio, wobei er dem Adagio mesto besondere Aufmerksamkeit widmete. Ausgehend von Kalbecks These, äußerer Anlass der Horntriokomposition sei der Tod von Brahms' Mutter gewesen, verfolgt Ickstadt kompositorische Mittel der Melancholie-Darstellung und kommt zu dem Schluss, dass sowohl individuell-biographische als auch ästhetische Gründe Brahms zu der außergewöhnlichen Instrumentenkombination bewogen haben müssten. Insbesondere im Zusammenhang mit der Finalthemenantizipation im Adagio mesto werden Ickstadts Ausführungen in vorliegender Studie zu berücksichtigen sein.

---

[120] Dorschel, »Was heißt ›konservativ‹ in der Kunst?«.
[121] Ebenda, S. 71.
[122] Ebenda, S. 76.
[123] Ebenda, S. 77.
[124] Andreas Ickstadt, *Aspekte der Melancholie bei Johannes Brahms*, Würzburg 2015.

2 Zur Satzstruktur

2.1 Reflexive Werkeröffnung: Das Andante

2.1.1 Zur formalen Anlage des Satzes

In der Rezeptionsgeschichte des Horntrios kam dem Kopfsatz gemeinhin die größte Aufmerksamkeit zu, was angesichts seiner unkonventionellen Gestaltung, die denn auch zum Gegenstand kontroverser Darstellung und Bewertung wurde, wenig verwundert. Anders als all seine übrigen mehrsätzigen Instrumentalwerke eröffnete Brahms das Horntrio nicht mit einem Sonatensatz, sondern mit einem Andante in fünfteiliger ABA'B'A"-Form. Zu verstehen ist dies freilich nur im Zusammenhang mit der spezifischen Besetzung des Werkes und den daran geknüpften idiomatischen und semantischen Konnotationen. So beginnt das Werk nicht mit einem Allegro, ist vordergründig nicht von Arbeit und teleologischer Entwicklung bestimmt, sondern vielmehr von einer introvertierten Selbstbezüglichkeit, die in dem verhaltenen ersten Thema begründet ist.

Zeitgenössische Rezensenten wie Selmar Bagge vermochten die »poetische Stimmung dieses Satzes«[125] durchaus einzuordnen. Für Leopold Alexander Zellner ließen der »serenadenartige Charakter« und die »hübsche Stimmung« des Kopfsatzes schließlich überhaupt erst die »Brahms'sche Intention« erkennen und die »Wahl des Horns« rechtfertigen.[126] Doch beäugte Bagge Brahms' »Manier«, als Kopfsatz »Stücke zu verwenden, deren Charakter träumerisch und weich ist« gleichzeitig auch mit Skepsis.[127] Insbesondere das Fehlen von Kontrasten innerhalb des Satzes, führte er im Einzelnen aus, hindere ihn, sich dem Genuss dieser poetischen Charaktersphäre hinzugeben: »[…] wäre nur irgendwo der einfachste Gegensatz in dem für ein Andante etwas langen Stück deutlich ausgesprochen, namentlich das rhythmische Element irgendwo mehr hervortretend.«[128] In dieselbe strukturale Kerbe schlug im Übrigen auch Hanslick mit seiner bereits oben in Kapitel 1.3 angeführten Kritik, es fehle jedem einzelnen der Sätze eine zusammenhaltende Kraft.[129]

Der Korrespondent der *Signale für die musikalische Welt* befand Form und Ausdruck des langsamen ersten und dritten Satzes implizit gar für ›unnatürlich‹, in-

---

125 *AmZ*, Jg. 2, Nr. 2 (9. Januar 1867), S. 17.

126 *Blätter MThK*, Jg. 14, Nr. 1 (1. Januar 1868), S. 2. Vgl. Anmerkung 105.

127 Es läge die Gefahr nahe, dass sich Brahms' »Production nur jene mit Enthusiasmus zuwenden, die selber nach dieser Seite hinneigen«, was einer »grösstmöglich[en] universelle[n] Wirkung seiner Tonsprache« freilich entgegenstünde (*AmZ*, Jg. 2, Nr. 2 [9. Januar 1867], S. 16).

128 Ebenda.

129 *Neue Freie Presse*, *Morgenblatt*, Nr. 1942 (25. Januar 1870), S. 2. Siehe Anmerkung 100.

dem er mit unverhohlener Reserve feststellte, »die verhältnißmäßig natürlichste Fassung und Haltung haben noch das Scherzo und der letzte Satz.«[130]

Hatte Zellner bereits die Serenade als historischen Bezugsrahmen erwähnt, so nahm Walter Niemann diesen gattungsgeschichtlichen Faden auf und führte aus, das Horntrio zeige »noch den alten Zusammenhang aller Hornmusiken mit der klassischen und nachklassischen Zeit in der Form.« Speziell der Kopfsatz sei

> »nach Art der alten Divertimenti mehrteilig gebaut, mischt einen mehrfach wiederkehrenden schönen, gesangvoll und ruhig dahinschreitenden Hauptsatz (Andante) mit einem gleichfalls wiederholten unruhig und leidenschaftlich drängenden Seitensatz (Poco più animato) in Moll-Dur und verzichtet dabei auf jede Durchführung.«[131]

Auch Henry S. Drinker bekräftigte, der erste Satz sei nicht, »as usual, in sonata form, but in that of the old *divertimenti*, with no development section.«[132] Auf die Schwierigkeit, den Sammelbegriff ›Divertimento‹ angesichts seines vielfältigen Gebrauchs für in Form und Besetzung teils weit auseinanderstrebende Werke präzise zu definieren bzw. auf die Problematik der gattungsmäßigen Abgrenzung von Serenade, Divertimento oder auch der generell von Bläsern im Freien aufzuführenden ›Feldparthie‹ haben unter anderem Ludwig Finscher und Hubert Unverricht hingewiesen.[133] Dass der in jedem Fall bezeichnende Unterhaltungscharakter und die hiermit verbundene Leichtigkeit dieser Musik, etwa bei Haydn oder Mozart, von der tiefgründigen ›romantischen Poesie‹ des Horntrios weit entfernt sind, dass der Kopfsatz »völlig über jene verklungene, vornehmlich leicht und anmutig unterhaltende Gesellschaftsmusik des Divertimento« hinausgeht, indem er »in die weiche und versonnene Schwärmerei des Hauptsatzes sofort die dunklen und schmerzlichen Elemente des Seitensatzes« mische,[134] räumte Niemann indes selbst ein.

Später wurde das Fehlen einer Durchführung im Kopfsatz in der Literatur vielfach auf die klanglichen Eigenschaften des Naturhorns sowie auf dessen begrenzte Möglichkeiten zur Modulation zurückgeführt. So etwa bei Tomas-San-Galli, der betonte, Brahms habe den Kopfsatz »auf eigentümliche Weise« gestaltet, »um eine Durchführung zu vermeiden, in der die Ungleichartigkeit der benutzten Instrumente – Geige, Klavier und Waldhorn – der einheitlichen Wirkung des Stückes durch ungenügende Verschmelzung der Klänge hätte

---

130 *Signale*, Jg. 25, Nr. 1 (Januar 1867), S. 8.
131 Walter Niemann, *Brahms*, Berlin 1920, S. 228 f.
132 Henry S. Drinker Jr., *The Chamber Music of Johannes Brahms*, Philadelphia 1932, S. 113.
133 Ludwig Finscher, *Das klassische Streichquartett und seine Grundlegung durch Joseph Haydn* (= *Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 3), Kassel 1974, S. 25 f.; Hubert Unverricht, Art. »Divertimento«, in: *MGG*², Sachteil, Bd. 2, Kassel 1995, Sp. 1301–1310, hier Sp. 1302 f.
134 Niemann, Brahms, S. 229.

hinderlich werden können.«[135] Und David G. Elliott erklärte: »With a rather limited possibility for modulation Brahms forgoes his usual first movement ›sonata-form‹ for a five-part episodic structure […].«[136] Beidem wäre zunächst einmal die funktionierende Durchführung des Scherzos und des Finales entgegenzuhalten, wenngleich einschränkend vorweggenommen werden muss, dass einerseits der Scherzo-Hauptteil als Sonatensatz en miniature nur begrenzte Durchführungsarbeit leisten kann und andererseits die Anlage des Finalsatzes und insbesondere dessen Durchführung, wie noch zu zeigen sein wird, ganz eigenen formlogischen Prinzipien folgt. Elliotts These, der zufolge die spieltechnischen Grenzen des Waldhorns einer ausgreifenden Modulation im Wege stünden, lässt sich jedoch mit Blick in die Partitur des Horntrios rasch widerlegen. Weist der Kopfsatz auch keine explizite Durchführung auf, so werden doch, wie auch Ulrich Krämer betonte, »hohe Anforderungen an die Stopftechnik des Hornisten«[137] gestellt. Zu Recht wies Peter Jost in diesem Zusammenhang auf die Takte 90 ff. (»Durchführung«) des Scherzos hin, die mit ihrem chromatischen Übergang von Es-Dur nach H-Dur anschaulich exemplifizieren, dass das Waldhorn zumindest in hoher und mittlerer Lage durchaus zu weitreichender Modulation in schnellem Tempo fähig ist.[138]

Daniel Gregory Mason und Karl Geiringer sahen das Vermeiden einer Sonatenform im Kopfsatz daher auch weniger akustischer oder spieltechnischer Rücksichtnahme geschuldet, sondern vielmehr ideell in Brahms' Intention begründet, mittels Waldhornidiomatik eine lyrisch-naturhafte Charaktersphäre zu generieren. So stellte Mason fest, »the character of the instrument affects even the form of the richly romantic first movement. The sonata-form is not used, because its opposition and development of two equal themes would be too dramatic and too complex«[139], und Geiringer hob entsprechend hervor, Brahms verzichte »sogar auf die Sonatenform«, um »den naturhaften einfachen Charakter des Werkes besonders zu betonen […].«[140]

Schon Faktur und Ausdruck des ersten Themas schlössen eine Sonatenform aus, da das harmonisch-klangliche Gefüge nicht als Ausgangspunkt thematisch-motivischer Arbeit geeignet sei, konstatierte schließlich auch Peter Jost:

---

135 W.[olfgang] A.[lexander] Thomas-San-Galli, *Johannes Brahms*, München ^{5}1922, S. 108.

136 David G. Elliott, »The Brahms Horn Trio and Hand Horn Idiom«, in: *Horn Call* 10/1 (Oktober 1979), S. 61–73, hier S. 65.

137 Krämer, »Kammermusik mit Bläsern«, S. 458.

138 Jost, »Klang, Harmonik und Form in Brahms' Horntrio«, S. 65. Jost präzisierte hier treffend: »Schwierigkeiten bereiten ja ohnehin nur die Naturtonlücken in der tiefen Lage.«

139 Daniel Gregory Mason, *The chamber music of Brahms*, New York 1933, S. 83.

140 Geiringer, Johannes Brahms, S. 245.

»Die ungewöhnliche Form des ersten Satzes von Opus 40 erscheint geradezu als Konsequenz der besonderen Gestalt des ›Themas‹, zu dessen Exposition in entscheidender Weise auch Harmonik und Klang gehören. Eine Entwicklung dieses Themas im Sinne motivisch-thematischer Arbeit ist kaum möglich, ohne daß Charakter und Ausdruck verloren gehen. […] Der Verzicht auf eine Durchführung läßt sich insofern unmittelbar aus dieser Themengestalt selbst ableiten.«[141]

Übereinstimmend bemerkte Peter Revers:

»Wo auf die Etablierung der Tonika über weite Strecken verzichtet wird (wie dies im 1. Satz der Fall ist), läßt sich die für Eingangssätze typische Sonatenform kaum realisieren. Brahms' formale Strategie zielt denn auch weniger auf Schlüssigkeit der tonalen Dramaturgie und thematische Entwicklung ab.«[142]

Dieser Auffassung schloss sich Ulrich Krämer an, wenn er »das gewählte Formmodell« des Kopfsatzes als »dem besonderen, in der Gestaltung des Hauptthemas angelegten Satzcharakter« geschuldet beschrieb.[143]

Die kompositionsästhetische Idee des Werkes wird sich kaum durch den Versuch ergründen lassen, das Andante mit seiner so oft betonten eigenwilligen Hauptthemengestaltung, die fraglos Konsequenzen für Struktur und Satzcharakter hat, auf traditionelle Kopfsatzmodelle festzulegen. Weit aufschlussreicher ist ein ›close reading‹ des Satzes unter besonderer Berücksichtigung seiner höchst individuellen Faktur. Die Orientierung mag hierbei ein vorangestelltes Formmodell erleichtern:

[141] Jost, »Klang, Harmonik und Form in Brahms' Horntrio«, S. 69 f.
[142] Revers, »Tradition und Innovation«, S. 201.
[143] Krämer, »Kammermusik mit Bläsern«, S. 458.

Großabschnitt	Kleinabschnitt	Tonart
A T. 1–76 (76 Takte)	**a** (T. 1–28) **b** (T. 29–55) **a'** (T. 56–76)	B^7/Es Es–es–Ges B^7–Es–as–Es
B T. 77–130 (54 Takte)	**c** (T. 77–95) **d**/Expansion (T. 95–103) **c'** (T. 104–130)	g g
A' T. 131–166 (36 Takte)	Synthese aus **a** und **a'** (T. 131–166)	B^7/Es
B' T. 166–199 (33 Takte)	**c** (T. 167–177) **c'** (T. 178–199)	b es
A" T. 200–266 (67 Takte)	**a** (T. 200–233) **a"** (T. 234–266)	Ges B^7–Es

Tabelle 1: Formübersicht Kopfsatz op. 40

Andante (A)

Die Ursache des viel beschriebenen »schwebenden, instabilen Tonfall[s] dieses Satzes«[144] liegt schon in der Faktur des scheinbar simplen ersten Themas mit seiner pendelnden Bewegung in ostinater Rhythmik. *Piano* und *dolce espressivo* entspinnt sich ein acht Takte umfassendes vordersatzartiges Gebilde, dessen auftaktiger Beginn durch einen Legatobogen unmittelbar relativiert wird. In engem Ambitus von gerade einmal einer Sexte umspielt die Violine zunächst den Quintton der Dominante f^1, dann die Dissonanz c^1, bevor sie mit Takt 7 zurück auf das f^1 zielt. Der eigentümliche Eindruck eines ›Schwebens‹ ergibt sich maßgeblich dadurch, dass der auf schwerer Zählzeit erklingende Melodieton jeweils im vorangehenden Takt auf leichter Zählzeit antizipiert wird. Die nachschlagende akkordische Klavierbegleitung – schon Kalbeck bestätigte die-

[144] Ebenda, S. 459.

sem Satz einen »mit Vorliebe die Thesis vermeidende[n] Rhythmus der Begleitung«[145] – verstärkt die metrische Unbestimmtheit und lässt leichte und schwere Taktzeiten subtil verschwimmen. Anschaulich beschrieb Kalbeck, »es ist, als wäre nirgend ein sicherer Halt zu gewinnen, als sollte alles im Ungewissen, Verschobenen, Dämmerhaften befangen bleiben.«[146] Noch dazu wird eine harmonische Orientierung dadurch erschwert, dass die Tonika zu Beginn des Satzes vermieden wird und die von der Violine exponierte Melodik stattdessen um den Quintton der dominantischen B^7-Sphäre pendelt; erst mit Takt 5 wendet sich der Satz vorübergehend zur Tonika Es-Dur. In dem Melodieton es^1 (Violine) auf erster Zählzeit in Takt 7 könnte der Hörer nun den tonikalen Abschluss des Achttakters vermuten – schon in der zweiten Takthälfte rückt die Violine allerdings mit knappem Crescendo einen Ganzton nach f^1 und forciert kurzerhand eine erneute Öffnung ins dominantische B-Dur. Verschärft durch den Quartvorhalt im oberen Klaviersystem (T. 7–8) wird so eine nahezu wörtliche Wiederholung der achttaktigen Satzeröffnung initiiert, die sich satztechnisch allerdings insofern komplementär ausnimmt, als diesmal das Horn solistisch die Melodielinie spielt und die Violine unter orgelpunktartigem Beharren auf dem Grundton der Dominante *b* kontrapunktiert.

Mit dem Hinzutreten des Hornes in Takt 9 gewinnt das Thema eine ganz entscheidende idiomatische Klangkomponente. Peter Jost hat die »klanglich als geradezu ideal geltende Mischung von offenen und gestopften Tönen«[147] der Takte 9–16 hervorgehoben und damit offenkundig das abgestimmte Zusammenspiel des inhomogenen Timbres und der unvermeidbar leicht divergierenden Dynamik der Einzeltöne gemeint. Brahms selbst brachte zudem gegenüber Max Brode den bereits in Kapitel 1.2 angesprochenen spieltechnischen Aspekt ein: Gleich zu Beginn des Stückes gedachte er den Waldhornisten durch die gestopften Töne dazu zu zwingen »sanft zu blasen«, wodurch »auch Clavier und Geige« genötigt seien, sich »nach ihm zu richten.« Gemäß Brahms' expliziter Erklärung, die nahelegt, dass die ersten 16 Takte den Spielern eine Art Handweiser für das gesamte Werk sein sollen, [148] scheinen die zu stopfenden Töne des Satzbeginns also mit geradezu didaktischer Absicht platziert worden zu sein. So muss nicht nur der Hornist die offenen Töne den leiseren gestopften Tönen angleichen, um übermäßige dynamische Schwankungen zu vermeiden, sondern ebenso müssen Klavier und Violine mit entsprechender Dezenz spielen.

Erst die Wiederholung des achttaktigen Hauptgedankens im Horn lässt im Übrigen dessen gedehnte Schlusswendung als idiomatischen, im Decrescendo

---

145 Kalbeck, Johannes Brahms, Bd. II/1, S. 188.
146 Ebenda.
147 Jost, »Klang, Harmonik und Form in Brahms' Horntrio«, S. 67.
148 Brahms' undatiertes Schreiben an Max Brode (Heuberger, »Briefe von Johannes Brahms«, S. 3).

verklingenden Hornruf hervortreten und öffnet damit Raum für klanglich-semantische Konnotationen. So charakterisierte Selmar Bagge den Hauptgedanken des Horntrios überaus bildlich:

> »Die Melodie des Hauptsatzes ist von sehr eigenthümlicher Haltung dadurch, daß sie mehr die Dominante als die Tonika zum Mittelpunkt macht; sie erhält durch dieses schwebende Wesen den Ausdruck ungestillter Sehnsucht, eines Träumens und Hangens ›in Liebe und Leid‹: durch den Hornklang wird diese Wirkung noch verstärkt, es ist alles wie in Duft gehüllt, unbestimmt, in Nebel zerfließend.«[149]

Der sich gleichsam wiegend aussingende Hauptgedanke formt trotz seines »schwebende[n] Wesen[s]« eine abgeschlossene Gestalt aus, die vorderhand wenig Ansatzmöglichkeiten für Weiterentwicklung zu bieten und daher einen Kontrast zu provozieren scheint. Dieser folgt in Form eines satztechnisch divergierenden Einschubs (T. 16–20) und bringt die flüchtige Ahnung einer dunkleren Charaktersphäre mit sich, die sich freilich erst im Adagio mesto nachhaltig Bahn brechen soll. Während das Horn an dieser Stelle nur sparsam eingesetzt ist und bekräftigend Akzente platziert, entfalten Violine und Klavier homorhythmisch ganz ostentativ eine Seufzermotivik, die bereits in der sekundweise fortschreitenden Pendelbewegung des Hauptthemas angelegt ist: Die beiden durch Legatobögen und Schweller akzentuierten Anläufe (T. 16–18 und 19–20) bringen eine drängende Chromatik in den Satz, die jedoch gleichzeitig die sanft dahinfließende Bewegung des Satzbeginns retardieren lässt. Auch harmonisch schafft der Einschub keine Progression, sondern tritt sinnbildlich auf der Stelle, indem er die B-Dur-Sphäre per zweifacher Kadenz mit der Doppeldominante F^{v} bekräftigt. Durch die Septe *as* wird B-Dur in Takt 21 indes kurzerhand dominantisch umgedeutet. Im *piano* schließt sich mit dieser Wendung ein achttaktiger Nachsatz (T. 21–28) an, der die pendelnde melodische Linie im Horn um eine Terz nach oben versetzt aufgreift. Ausgehend von Es-Dur (T. 24) trübt sich der Satz nun gar in die Moll-Variante ein und forciert so die Verunsicherung des Hörers hinsichtlich der zu Grunde liegenden Tonalität. Mit dem ausgedehnten Quartvorhalt $B^{4\rightarrow3}$ in Takt 27 f. kadenziert der Nachsatz zuletzt in die Grundtonart Es-Dur; allerdings verschwimmt sein ganzschlüssiger Ausklang per Phrasenverschränkung mit dem Beginn des im Folgenden mit dem Kleinbuchstaben *b* benannten Mittelteils. Durch den geschickt platzierten gestopften Ton f^1 [klingend *as*] scheint der Nachsatz, unterstützt durch ein Decrescendo im Horn und ein Diminuendo im Klavier, gedämpft zu verklingen, in immer weitere Ferne zu rücken.

Dieses für den Kopfsatz eines Klaviertrios in der Tat ungewöhnliche erste Thema prägt die Form des Kopfsatzes maßgeblich. Trotz des grundverschiedenen Ausdruckscharakters korrespondiert es eher mit der regelmäßigen peri-

[149] *AmZ*, Jg. 2, Nr. 2 (9. Januar 1867), S. 15–17, hier S. 16.

odischen Struktur des schwärmerischen Hauptthemas aus dem frühen Klaviertrio op. 8 als mit dem ungleich spröderen komplexen Hauptsatzkonstrukt des zweiten Klaviertrios C-Dur op. 87, das weniger auf konventioneller thematischer als vielmehr auf motivischer Basis mit der Sequenz als maßgeblichem Entwicklungsmuster agiert. Doch offenbart das Horntrio einen ganz eigenen ästhetischen Anspruch. Mittels des »disparaten Verhältnisses von Melodie und Begleitung«[150] konterkariert Brahms die scheinbar simple Struktur von Vordersatz und Nachsatz,[151] um den weithin als nebulös rezipierten Klangeffekt zu verstärken. Von entscheidender Wirkungskraft ist zudem das Zusammenspiel von unsteter Harmonik und durch die Naturhornidiomatik geprägter Klanglichkeit.

In Takt 29 repetiert das obere Klaviersystem die zuvor im Horn erklungenen Halbenoten g^1–f^1 [klingend *b–as*] und entwickelt aus dem Seufzermotiv *espressivo* ein Viertaktmodell, das durch seine Bewegung in Sekundschritten motivisch zwar assoziativ mit dem a-Teil verbunden ist, sich in Faktur und Ausdruckscharakter jedoch ungleich beschwingter präsentiert. Nicht zuletzt liegt dies an der triolischen Achtelbegleitung im unteren Klaviersystem, die sich als Konstante durch den Mittelteil b zieht. Ähnlich wie am Satzbeginn sind auch hier Melodik und Begleitung durch das synkopische Klavierfundament rhythmisch gegeneinander verschoben. Quasi imitatorisch greift die Violine den Viertakter enggeführt im Quartabstand auf, variiert dabei die Intervalle und weitet melodisch ausgreifender den vorgegebenen Ambitus (T. 31). Per Crescendo folgt in Takt 37/39 ein zweites Einsatzpaar mit dem Horn wiederum auf g^2 [klingend b^1] und der Violine auf des^3, wobei der Satz harmonisch ausgehend von der Es-Dur-Sphäre über die ambivalente verminderte Doppeldominante (T. 36) und die Stationen B-as-Ges nach Ces-Dur rückt, um schließlich in Korrespondenz zu Takt 25 f. erneut in der Molltonika zu kadenzieren (T. 45). Das Viertaktmodell wird fortgesponnen, modifiziert, bis ins *forte* gesteigert (T. 47), wieder verkürzt und schließlich *diminuendo* über Ges-Dur (T. 52) in B-Dur abgeschlossen.

Der bereits aus Takt 16–20 bekannte Einschub initiiert eine Wiederkehr des a-Teils, nun allerdings mit minutiös vertauschten Rollen von Violine und Horn: Während das Horn in Takt 56 ff. die zuvor von der Violine gespielte chromatische Seufzermotivik in ursprünglicher Tonlage (klingend) intoniert, beschränkt sich die Violine auf die emphatischen Einwürfe, die zuvor dem Horn zufielen. Der Klavierpart hingegen ist merklich variiert. So bleibt zwar die chromatische Basslinie erhalten, sie wird von der rechten Hand jedoch nicht mehr simultan, sondern nachschlagend in der im vorangehenden b-Teil entwickelten triolischen Rhythmik oktaviert. Eher subtil avanciert die Triole somit zum Bestandteil des ursprünglich homophonen Einschubs wie des gesamten Satzes.

---

150 Krämer, »Kammermusik mit Bläsern«, S. 459.
151 Ebenda.

Direkt anschließend setzt das Horn zu einer Wiederaufnahme des Nachsatzes entsprechend Takt 21 an, trägt jedoch nicht mehr solistisch vor, sondern wird von der Violine kontrapunktiert. Das Klavier behält die vom Satzbeginn bekannten akkordischen Viertelschläge auf leichter Taktzeit bei; gleichzeitig führt die rechte Hand statt der ursprünglichen Portatobegleitung die nachschlagende triolische Achtelbewegung fort und verleiht dem in sich geschlossenen Hauptthema so einen ganz neuen tänzerischen Impetus. Erst *poco a poco crescendo*, dann wieder *diminuendo* wird der Nachsatz von 8 auf 14 Takte erweitert und beschreibt dabei auf harmonischer Ebene ausgehend von B^7 in Takt 61 eine ausgedehnte Kadenz in der Grundtonart Es-Dur mit Moll-Subdominante (T. 63: Es, T. 66: as, T. 71–72: $B^{4\rightarrow3}$ B^7, T. 73: Es) – nicht ohne Wiederholung der »romantisch ausklingenden Vorhaltswendung b–as–g«[152] im Horn analog der Parallelstelle T. 27–29.

Poco più animato (B)

Der mit Poco più animato überschriebene zweite Themenkomplex, der sich in seinen Sequenzfortschreitungen und Fortspinnungspassagen quasi assoziativ zu entwickeln scheint, entfaltet gegenüber dem vergleichsweise fest gefügten Hauptsatz mit seinem periodischen geschlossenen Thema eine lockerer gefügte bewegtere Charaktersphäre. Motivisch ist diese gleichwohl im Hauptsatz angelegt: Jene knappe Vorhaltswendung, die praktisch den gesamten motivischen Materialvorrat des Seitensatzes bildet (Violine, T. 76–77), suggeriert diastematisch wie metrisch allemal eine Nähe zum pendelnden Hauptthema des Satzes. Die im b-Teil des Hauptsatzes angebahnte und in der Wiederholung des a-Teils subtil als Begleitmuster im Klavier fortgeführte nachschlagende Triole bereitet den tänzerischen 9/8-Takt mit seiner synkopischen Melodik progressiv vor. Genau diese strukturelle Kontinuität stellte Selmar Bagge als für den zeitgenössischen Hörer irritierenden, jedoch »positiven Fehler« heraus:

> »Hat nun in diesem Stück die Begleitung und namentlich der Bass immer eine nachschlagende Rolle gespielt und dadurch das Verlangen nach festerer Gestaltung auf den höchsten Punkt gesteigert, so müsste unserem Gefühl nach in dem jetzt folgenden Seitensatze der Bass entschieden in den Vordergrund treten. Dass dies nicht geschieht, dass Harmonie und Rhythmus, ungeachtet der Veränderung der Melodie in [sic!] 9/8-Takt, in jener scheuen Zurückstellung verharren, möchten wir für einen positiven Fehler halten.«[153]

---

[152] Veronika Giglberger, »Trio für Klavier, Violine und Waldhorn Es-Dur. Op. 40«, in: *Johannes Brahms. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 2, hrsg. von Claus Bockmaier und Siegfried Mauser, Laaber 2013, S. 269–274, hier S. 270.
[153] *AmZ*, Jg. 2, Nr. 2 (9. Januar 1867), S. (15−)17.

In drei durch Pausen getrennten Anläufen stellt die Violine eine charakteristische Vorhaltsphrase auf, erweitert deren Ambitus von einer verminderten Terz auf eine verminderte Quarte (T. 77–78: *fis*[1]-*b*[1]) und spinnt sie in trochäischer Diktion fort. Unterdessen behält das Klavier die im Verlauf des Hauptthemas entwickelte Begleitung aus Viertelschlägen auf schwerer und nachschlagenden Sechzehnteln auf leichter Taktzeit bei. Diese synkopische Melodik des Seitensatzes betrachtete Bagge wiederum mit Vorbehalt, sei dies doch »eine Erbschaft Schumann's, welche anzutreten ihre sehr bedenkliche Seite« habe. »Das nebelhafte, verschwommene der neueren Kunst«, fuhr Bagge fort, liege »hauptsächlich in dieser Behandlung der musikalischen Metrik, die wir zwar als Kunstmittel nicht verschmähen oder verachten, deren Gebrauch wir aber eben möglichst eingeschränkt wissen möchten, damit die Kunst nicht der K r a f t verlustig gehe.« [154]

Eine abwärts gerichtete Dreiklangsbrechung in punktierten Viertelnoten auf betonten Taktzeiten wirkt vorübergehend wie eine Art Schlussfloskel (T. 84–85), unmittelbar danach wird die Terzenfolge in der Violine jedoch zu einer duolischen Achtelbewegung beschleunigt und als dynamische Triebkraft umgemünzt: Fast improvisatorisch anmutend schließt sich an die wörtliche Wiederholung der Achtelfigur eine terzversetzte Sequenz an, die in einen wellenartigen Achtellauf übergeht. Nach ähnlichem Prinzip prägt hiernach das Klavier die melodische Textur, indem die rechte Hand über der kontinuierlichen Sequenzkette der linken Hand eine kaskadenhafte halbtaktige Achtelphrase einwirft (T. 89–90), die sich motivisch aus dem Fortspinnungspassus der Violine (T. 79 f.) ableitet. Diese wird ebenso wiederholt, dann im Terzabstand sequenziert und ab Takt 92 im *forte* zur durchgehenden Achtelkette erweitert, womit das Klavier sich immer mehr über die reine Begleitfunktion hinauswachsend von den Melodieinstrumenten emanzipiert. Dagegen kommt das Horn seinem Charakter und seinen spieltechnischen Möglichkeiten gemäß in dem tänzerisch-bewegten Seitensatz geradezu sporadisch, zumeist begleitend zum Einsatz.

Mit den Takten 95–104 folgt ein Expansionsabschnitt, in dem kurze seufzerartige Einwürfe des Horns als abwärts geführte Varianten des synkopischen Vorhaltsmotivs aus Takt 76–77 und gegenläufige Erwiderungen der Violine im Wechsel aufeinanderfolgen. Die Einsätze werden in Takt 99 f. enggeführt, woraufhin – ähnlich wie bereits in den Takten 92 ff. – maßgeblich das Klavier eine kurze mit *forte* und *legato* bezeichnete Überleitungspartie formuliert. Motivisch angelehnt an die auf Oktaven basierende Klavierbegleitung zu Beginn des Seitensatzes setzt die Violine in Takt 104 ff. zu einer oktavierten Begleitfigur an, während das Klavier in Takt 105 ff. *piano dolce* das synkopische Vorhaltsmotiv in Erinnerung ruft. Mit vertauschten Rollen beginnt so eine Wie-

[154] Ebenda, S. 16 f. Siehe auch ebenda., S. 17: »Die Melodie [des Seitensatzes] ist von Schumann'schem Zuschnitt durch seltsames syncopirtes Wesen«.

deraufnahme des Seitenthemas – und die vorausgegangenen Takte 95–104 werden im Nachhinein als kontrastierender Mittelteil des Seitensatzkomplexes evident. Mit Takt 109 greift die Violine die melodische Linie auf und führt den Satz *sempre crescendo* in eine Steigerungsphase, deren per Ganztonleiter absteigende Seufzerschritte Andreas Ickstadt programmatisch als »schmerzvollen Ausruf« kulminieren sah, »bei dem sich Violine und Horn durch den synchronisierten Rhythmus in der Intensität verstärken.«[155]

Emphatisch bringt das Klavier in Takt 117 ff. eine epilogartige vollgriffige Schlusswendung aus aufsteigender Dreiklangsbrechung und ausgedehnt absteigenden Seufzern, die in Takt 121 paarig von Violine und Horn übernommen und vom Klavier simultan gespiegelt wird. Ausgehend von g-Moll mündet der Seitensatz nach dem Orgelpunkt auf $_1D/D$ (T. 123–126) *poco a poco rit.* in überleitende B^7-Akkordbrechungen des Klaviers (T. 127–130), während die Violine mit dem charakteristischen Quintauftakt zu Takt 129 bereits leise das Hauptthema des Satzes antizipiert.

Das Partiturautograph zeigt an dieser Stelle ein werkgenetisch aufschlussreiches Detail. Augenscheinlich hatte Brahms die Antizipation des Hauptthemenkopfes ursprünglich dem Horn zugedacht, das schließlich bei der folgenden Wiederaufnahme des A-Teils ab Takt 131 auch die melodische Linie vorträgt. Erst zu einem späteren Zeitpunkt verlagerte der Komponist den Einwurf in originaler (klingender) Tonhöhe mit Bleistift in die Violine und ließ das Horn stattdessen pausieren:

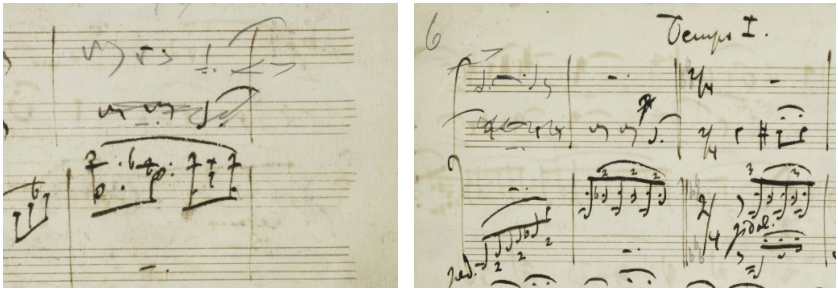


Abbildung 5: Horntrio, Partiturautograph (*US-Wc*),
1. Satz, T. 128–131 mit Seitenumbruch nach T. 128

Eine analoge kompositorische Änderung ist auch an der Parallelstelle, direkt vor der zweiten Rekapitulation des A-Teils in Takt 197–199, zu beobachten. Gemäß T. 128–130 hatte Brahms vor dem Hauptthemeneinsatz des Horns in Takt 200 ursprünglich eine Antizipation des Quintauftakts im Horn vorgese-

[155] Ickstadt, Aspekte der Melancholie, S. 292.

hen. Später notierte er mit Bleistift zunächst eine missverständliche Zwischenfassung mit dem Hinweis »ad lib.[itum] Violine«, der zufolge die Violine nach Belieben entweder das Horn im (klingenden) Unisono hätte verstärken oder pausieren können (siehe Abbildung 6). Vermutlich war jedoch gar kein unterstützendes Spiel der Violine je nach Wunsch der Interpreten gemeint, sondern vielmehr ein ›entweder oder‹, d. h. entweder sollte an dieser Stelle die Violine spielen oder das Horn. In einem letzten Schritt änderte Brahms die Passage schließlich zur eindeutigen Druckfassung und nahm den Spielern die vermeintliche Entscheidung ab, indem er einerseits für die Hornpartie Pausen notierte und andererseits den Vermerk »ad lib.[itum] Violine« tilgte bzw. mit der dynamischen Anweisung »p[iano]« überschrieb.

Natürlich kann nicht kategorisch ausgeschlossen werden, dass Brahms zuerst die Hornpartie tilgte, dafür die nach Belieben zu spielende Violinstimme ergänzte und erst zu einem späteren Zeitpunkt den Hinweis »ad lib.[itum] Violine« gemäß der Druckfassung durchstrich. So hätte das Horn pausiert und die Violine entweder spielen oder alternativ pausieren dürfen. Das ›Locken zum Thema‹ wäre im letzteren Fall freilich gänzlich entfallen, wodurch diese Variante als die wesentlich unwahrscheinlichere gelten kann.

Brahms' missverständliche Verwendung der Bezeichnung ›ad libitum‹ lässt sich im Übrigen auch an seinen Korrekturen auf dem Titelblatt des Partiturautographs exemplifizieren. Erst nachträglich hatte er hier das alternativ statt des Horns zu verwendende Cello angegeben und dabei zuerst den irreführenden Wortlaut »ad lib. Violoncello« verwendet. Später änderte er die Formulierung zur Fassung des Erstdruckes »oder Violoncello« (siehe Abbildung 7).

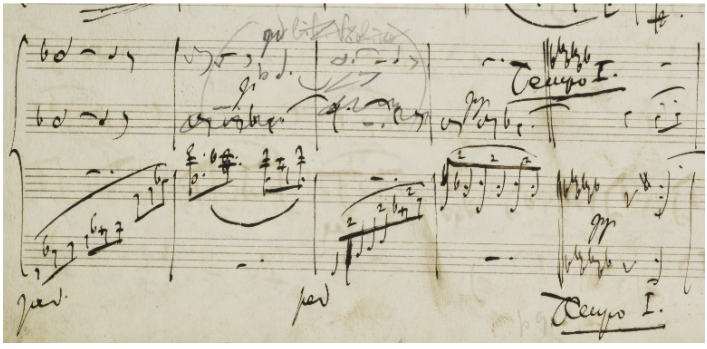


Abbildung 6: Horntrio, Partiturautograph (*US-Wc*), 1. Satz, T. 196–200

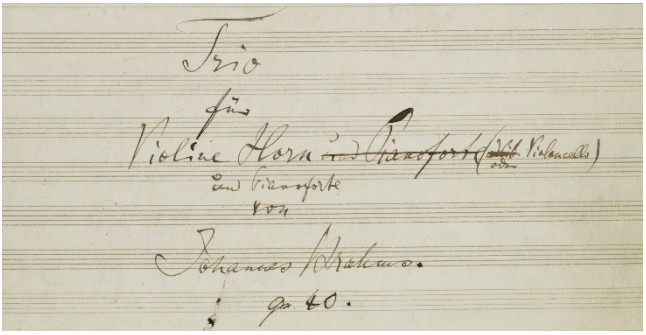


Abbildung 7: Horntrio, Partiturautograph (*US-Wc*), Titelblatt

Schlussendlich verlagerte Brahms sowohl für die Überleitungstakte 128–130 als auch für Takt 197–199 das kurze Anspielen des Hauptthemenkopfes vom Horn in die Violine. Dies mag zum einen spielpraktische Gründe haben. So geben die Pausentakte dem Hornisten die Möglichkeit, vor seinen solistischen Einsätzen der Takte 131 ff. und 200 ff. noch einmal Luft zu holen. Zum anderen erzielen die vom Horn deklamierten Wiedereinsätze des Hauptthemas fraglos eine ungleich größere Emphase, wenn das Horn in den vorangehenden Takten pausiert und stattdessen die Violine die kurze Antizipation leichtfüßig einwirft. In beiden Beispielen verfeinerte Brahms auch die Dynamik im Nachhinein, indem er für die Violinpartie jeweils kurze Crescendo-/Decrescendogabeln mit Maximum auf der Mittelnote ergänzte.

Tempo I (A')

Der A-Teil ist bei seiner Wiederkehr um mehr als die Hälfte seiner ursprünglichen Takte gekürzt. Er beginnt mit der Wiederholung des Vordersatzes, wobei zunächst das Horn harmonisch wie melodisch analog Takt 9 solistisch vorträgt. Hieran schließt sich ab Takt 139 eine Variante des Vordersatzes, bei der die melodieführende Violine vom Horn zumeist in Sextparallelen begleitet wird. Die rhythmisch in stete Achtelnoten (alternierend mit Legato- und Portato-Artikulation) aufgelöste melodische Linie erscheint dabei als Konsequenz der weitgehend parallel laufenden Violin- und Hornpartie: Kommentierte die Violine in Takt 9 ff. die daktylisch auf zweiter Takthälfte erklingenden Achtelpaare des Horns mit zwei korrespondierenden Achteln auf der ersten Takthälfte, so sind beide Stimmen nun rhythmisch gewissermaßen verschmolzen. Der viertaktige Einschub (T. 147–150) ertönt darauf in Gestalt seines zweiten Auftretens (siehe Takt 57–60, nach dem Mittelteil b), lediglich mit vertauschten

Stimmen von Violine und Horn, und leitet entsprechend zum Nachsatz in praktisch wörtlicher Übereinstimmung mit den Takten 61–76 über.

Auf diese Weise bildet der Formteil A' eine Synthese aus dem leicht variierten, auf 16 Takte verkürzten Unterabschnitt a und dem vollständig und verbaliter[156] wiederholten Abschnitt a'. Der Mittelteil b wird gänzlich ausgelassen. In Anbetracht der Funktion dieses Abschnitts im musikalischen Prozess des Kopfsatzes erscheint dies nur allzu einleuchtend: Nach dem zwar metrisch ›schwebenden‹, aber doch duolisch angelegten Abschnitt a (T. 1–28) entwickelte der Mittelteil b (T. 29–54) mit der Triole das rhythmische Verbindungsglied zwischen dem Andante und dem im 9/8-Takt komponierten Poco più animato. Im Folgenden etablierte sich die Triole als ein konstitutives rhythmisches Element des Satzes, indem sie sich zunächst subtil als Begleitmuster durch die Rekapitulation des Hauptthemas in A (= a', T. 56–76) zog, darauf das Metrum von B bestimmte und sich ebenso in der Klavierbegleitung zu Beginn von A' (T. 131 ff.) wiederfand. Damit wird eine Wiederholung des Mittelteils b analog dem A-Teil nach Takt 166 geradezu überflüssig – er wird schlicht und einfach ausgelassen.

Poco più animato (B')

Die Wiederkehr des Poco più animato-Teils in Des-Dur ist mit 33 statt 54 Takten gegenüber seinem erstmaligen Erklingen ebenfalls deutlich gestrafft. Auch hier werden die rahmenden Außenteile zusammengezogen, während die ursprünglich zwischengeschaltete Expansionspassage entfällt. So entsprechen die ersten 9 Takte (T. 167–175) terzversetzt dem Beginn des Formteils B. Statt hiernach jedoch die abwärts gerichtete Dreiklangsbrechung analog Takt 85 ff. abzuspalten und duolisch in Achtelnoten zu diminuieren, sequenziert und erweitert die Violine in einer emphatischen Geste die vorangegangene Dreiklangsbrechung samt Aufschwung in Ges-Dur über es-Moll nach F-Dur. Hieran schließt sich anstelle des Mittelteils d nun direkt eine Wiederholung des epilogartigen Ausklangs der ersten Poco più animato-Episode ab Takt 109 ff. an. Über Ges-Dur führt jetzt das Horn – statt wie in Takt 109 ff. die Violine – den B'-Teil in ausgedehnte Seufzer (T. 181 ff.).

Da dieser Abschnitt gegenüber seinem Pendant harmonisch von Es-Dur nach Ges-Dur, also um eine Terz nach oben versetzt beginnt und die melodieführende Hornstimme dabei um eine Sexte tiefer erklingt als die Violine an der Parallelstelle, stimmen die notierten Tonhöhen von Violine in Takt 109, Zählzeit 6 ff., und transponierendem Horn in Takt 178, Zählzeit 6 ff., überein.

[156] Abgesehen von marginalen Abweichungen, die einzelne Töne und leicht abweichende Dynamik- oder Vortragsbezeichnungen betreffen.

Brahms konnte die Hornpassage bei der Komposition folglich geradezu wörtlich von der Violine des A-Teils abschreiben und so verwundert es nicht, dass er im Partiturautograph bei den Seufzern der Takte 181–183 im verminderten Dominantseptnonakkord Cis^{v} zunächst versehentlich die Töne *as*^{2} [klingend *ces*^{2}] gemäß Takt 112–113 (dort B^{v}) notierte und diese erst später per Tintenkorrektur enharmonisch zu *gis*^{2} [klingend *b*^{1}] verwechselte. Bei den entsprechenden Korrekturen im Partiturautograph handelt es sich also weniger um kompositorische als vielmehr um redaktionelle Änderungen (siehe Abbildung 8).

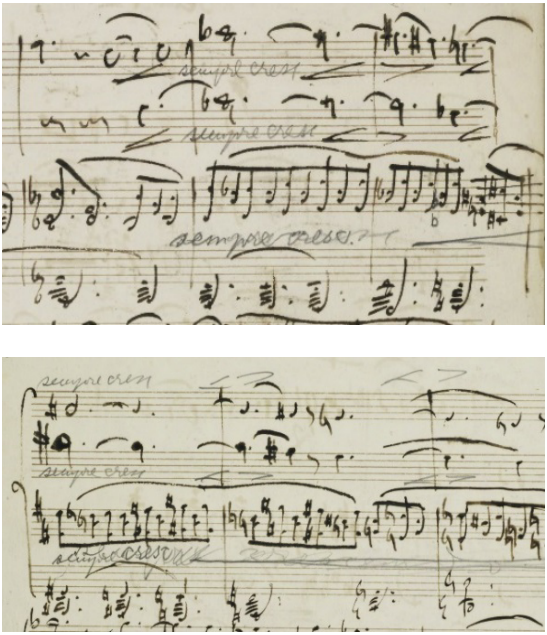


Abbildung 8: Horntrio, Partiturautograph (*US-Wc*), 1. Satz,
oben: T. 111 f., unten: Parallelstelle T. 181 f.

Tempo I (A")

Die zweite Wiederaufnahme des Andante ist als ausladende Steigerungspartie mit breitem Schlussritardando angelegt. In bereits mit den überleitenden Takten 196–199 angebahnter Des^{7}-Sphäre beginnt eine Hauptthemenwiederholung, die in Ges-Dur wie eine eigentümlich entrückte Reminiszenz an den Satzbeginn anmutet.

Das im Laufe des Satzes entwickelte triolische Begleitmodell scheint zunächst vergessen; stattdessen erklingen im Klavier die anfänglichen Portato-Akkorde auf leichter Taktzeit, während das Horn *pianissimo* die pendelnde Melodik des achttaktigen Vordersatzes anstimmt. Anstelle einer direkten anschließenden Wiederholung des Vordersatzes folgt schon jetzt der ursprünglich viertaktige, nun jedoch auf 12 Takte ausgedehnte Einschub (T. 208–219). Dabei führt die linke Hand im Klavier den chromatischen Gang in seiner anfänglichen Gestalt aus; die rechte Hand löst unterdessen das starre Unisono auf, indem sie synkopisch nachschlagend oktaviert. *Poco crescendo* werden die beiden letzten Takte abgespalten und sequenziert, bis nur noch der letzte Takt mit seinem aufsteigenden Seufzermotiv erhalten bleibt. Die fast ausschließlich in klingenden Terzparallelen komponierten Melodieinstrumente Violine und Horn kontrapunktieren derweil durch gegenläufige Bewegungen. Per Quintschrittsequenz C-F-B-Es-As (T. 217–219) erreicht der Einschub am Ende wieder seine Ausgangstonart Des-Dur.

Mit Ergänzung der Septime *ces*^{2} beginnt in Takt 220 *sempre crescendo* ein erneuter, allerdings um seinen Auftakt gekürzter Anlauf des Vordersatzes in der Violine über Des^7, der nicht nur die gegensätzlichen Ausdruckscharaktere von Andante und Animato-Abschnitten verbindet,[157] sondern auch eine motivische Kulmination bildet: Die triolisch-synkopisch geprägte Achtelfiguration in der rechten Hand des Klaviers ist aus dem B-Teil übernommen, während die sekundweise absteigenden Oktaven in der linken Hand des Klaviers aus dem Einschub des A-Teils herrühren. Dieser ambigue Kontrapunkt scheint für die sukzessive Auflösung der Vordersatzstruktur verantwortlich zu sein. Unmittelbar geht der Satz in eine assoziativ anmutende Fortspinnung des Hauptthemenkopfes über, wobei sich die Violine *un poco animato poi a poi* allmählich in die Höhe schraubt und die Passage eindringlich zuspitzt.

Nach Wechsel der Generalvorzeichnung zurück in die Grundtonart beginnt im *forte* und in B^7-Sphäre ein *espressivo* vorzutragender, gänzlich in Achtelketten aufgelöster letzter Themenansatz (T. 234), der sich mit seinem emphatischen Ausdruckscharakter geradezu als finale Hauptthemenapotheose gebärdet. Dabei wirkt die »angestrebte Wiedereinsetzung der Grundtonart«, wie Andreas Ickstadt treffend bemerkte, allerdings »undeutlich, weil Es-Dur in Takt 234 nach einem unvermittelten harmonischen Ruck von E-Dur aus herbeigeführt[,] aber nicht vermittelt und kadenziell bestätigt wird.«[158] Geradezu schroff wird die elanvolle Bewegungsenergie von Takt 245 an jäh eingedämmt, mit einem ausgedehnten *sempre diminuendo e ritardando poco a poco* greift sich der fast bis zur Unkenntlichkeit variierte chromatische Einschub Raum. Während das Klavier die charakteristischen Sekundpendel im Bass samt nachschlagender Oktaven im Diskant intoniert, wirft die Violine grell-dissonante und mit je-

[157] Vgl. auch Ickstadt, Aspekte der Melancholie, S. 292.
[158] Ebenda.

weils kurzem Decrescendo dynamisch prononcierte Achtelvorhalte auf der zweiten Takthälfte ein, die einerseits die Chromatik des Einschubs reflektieren, andererseits, nicht zuletzt durch die Platzierung auf der zweiten Zählzeit, deren Ursprung in der 3. und 4. Note des Hauptthemenkopfes in Erinnerung rufen. Die letztere Verbindung wird schließlich in den Takten 257 f., 259 f. und 261 ff. ganz offenkundig, indem das Horn das seufzerartige Vorhaltsmotiv um die auf erster Zählzeit als Viertelnote repetierte Note g^2 [klingend b^1] erweitert.

Mit einer Kadenz in Es-Dur hellt sich der Satz dabei auf und nach der unversehens abgebrochenen Schlussapotheose des Hauptthemas in den Takten 234 ff. beendet der auf das Wesentliche reduzierte Hornruf den Kopfsatz: Das Horn behält, metaphorisch gesprochen, das letzte Wort, führt das Seufzermotiv abwärts zum Grundton c^2 [klingend es^1] und lässt es auf diese Weise zur dreifachen Schlusswendung avancieren.

2.1.2 »Beethoven hat in seiner F-dur-Sonate op. 54 das Vorbild dafür gegeben« – Formkonzept und Rezeptionsästhetik

Der erste Autor, der eine Beethoven'sche Klaviersonate als Vergleichswerk zu Brahms' Horntrio heranzog, war Selmar Bagge. In seiner Werkbesprechung hatte er zunächst bemängelt, dass im Finalsatz des Horntrios »gegen den Schluss hin das dämonische Element gänzlich weichen und einem höheren Zug Platz machen musste [recte: müsste], der den Hörer endlich aller stofflichen Last« entbinde. Demgegenüber sei Beethoven, so Bagge weiter, den »wir in jedem Sinne als Muster zu betrachten uns nicht entwöhnen können, gerade darin so gross« gewesen, »dass er auch in seinen düstersten Tongemälden uns am Schluss in die Höhe reisst, und uns ganz vergessen macht, in welche Tiefen des Leids er uns vorher geführt hatte«. Das einzige Werk Beethovens, in dem »das dämonische Element bis zum Schluss anhält«, sei indessen die »grosse F moll-Sonate Op. 54 [sic!]«.[159]

Die Vermutung, Bagge habe hier angesichts der Dämonenhaftigkeit nicht die humoristische Klaviersonate F-Dur op. 54, sondern vielmehr das düstere Finale der Klaviersonate f-Moll op. 57 gemeint, sich also nicht in der Tonart, sondern in der Opuszahl geirrt, wird zur Gewissheit, wenn er weiter ausführt, das folgende »Motiv« verdränge schließlich »alles vorhergehende«[160]:

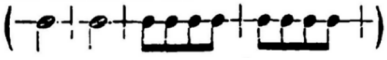


Abbildung 9: Abbildung aus Selmar Bagges Besprechung des Horntrios, in: *AmZ*, Jg. 2, Nr. 3 (16. Januar 1867), S. 25

[159] *AmZ*, Jg. 2, Nr. 3 (16. Januar 1867), S. 25.
[160] Ebenda.

Ganz offensichtlich bezog Bagge sich hier auf die Coda des Beethoven'schen Finalsatzes op. 57, die den Hörer »wenn nicht in die Sonnenhöhe der Freude, so doch auf die Spitze und an den Abgrund der höchsten Leidenschaften und des Triumphs« reiße. In dieser Hinsicht möge Brahms sich Beethoven künftig »besonders zum Muster« nehmen.[161]

In seiner Brahms-Monographie griff Kalbeck den Beethovenbezug auf, nannte dabei aber ausdrücklich die Klaviersonate F-Dur op. 54 als »Vorbild« und verwies konkret auf strukturelle Übereinstimmungen zwischen den Formkonzepten von Brahms' Andante aus Opus 40 und der Werkeröffnung (In Tempo d'un Menuetto) in Beethovens Opus 54:

> »Es [= das Finale op. 40] ist das energische Gegenstück zu dem träumerisch hindämmernden, in Weichheit zerfließenden Introitus, der ganz wider das Herkommen das Allegro mit einem Andante vertauscht und an Stelle der gewöhnlichen Sonatenform einen zweiteiligen, durch den regelmäßigen Wechsel des Andantes im Zweiviertel- mit einem Poco più animato im Neunachteltakte gebildeten Satz bringt. Beethoven hat in seiner F-dur-Sonate op. 54 das Vorbild dafür gegeben.«[162]

Während Bagge also wünschte, Brahms hätte sich hinsichtlich der Dramaturgie seines Finalsatzes grundsätzlich mehr an Beethovens Kompositionsästhetik orientiert, sah Kalbeck das Modell für den Kopfsatz des Horntrios faktisch in Beethovens humoristischer und in ihrer unkonventionellen zweisätzigen Gestaltung von den Zeitgenossen eher mit Vorbehalt rezipierten Klaviersonate op. 54.

Fraglos bestehen Parallelen in der formalen Anlage beider Kopfsätze, die in dem Umgehen eines Sonatensatzes zugunsten einer fünfteiligen ABABA-Form evident werden, und da die Verbindung mit Beethovens Klaviersonate op. 54 in der Fachliteratur zum Horntrio immer wieder begegnet, soll sie an dieser Stelle konzis verhandelt werden. Michael Musgrave etwa bekräftigte Kalbecks These und betonte:

> »Such a relation cannot be ignored, since the parallels are close in the retention of tonal identity and slight, yet intensifying variation of the returns of the two ideas, with particularly broad extension of the final statements of A. The plan could well have given Brahms the outline he needed.«[163]

---

[161] *AmZ*, Jg. 2, Nr. 3 (16. Januar 1867), S. 25.
[162] Kalbeck, Johannes Brahms, Bd. II/1, S. 188.
[163] Michael Musgrave, *The Music of Brahms*, Oxford 1985, S. 110.

Irrtümlich davon ausgehend, dass bereits Bagge die Klaviersonate F-Dur op. 54 als Referenzwerk des Horntrios angeführt hatte, betonte auch Peter Jost, die Formparallelen der Kopfsätze seien »unverkennbar« und stellte beide Satzstrukturen schematisch gegenüber.[164]

Dass gerade die Klaviersonate op. 54, die, so formulierte es Erwin Ratz in seiner gründlichen Betrachtung des Werkes, durch das »Vermeiden alles Konventionellen und Subjektiv-Ausdrucksmäßigen« ihre Bedeutsamkeit erlangt und klar Beethovens Bestreben erkennen lässt, »die musikalische Sprache dem Bereich des Sinnlichen zu entziehen und die geistige Bedeutung der formalen Vorgänge um so deutlicher in Erscheinung treten zu lassen«[165], die also »nichts bedeuten zu wollen« scheint »als reine Musik«[166], als Vergleichswerk zu Brahms' semantisch aufgeladenem und von Naturhornidiomatik strukturell bestimmten Horntrio herangezogen wurde, mag indes verwundern. Sicher fallen beide Werkeröffnungen durch ihre unerwartete Formgestaltung in mäßigem Tempo auf. Doch müssen sowohl Musgrave als auch Jost selbst einräumen, dass ebenso große Divergenzen zu verzeichnen sind,[167] angefangen etwa mit dem unterschiedlichen Bau des B-Teils, der bei Brahms anders als bei Beethoven zwar in Tempo, Metrum und Tonart, nicht aber im Ausdruck mit dem A-Teil kontrastiert, bis hin zu nicht vergleichbaren Tonartenplänen der beiden Sätze.[168]

So scheint die Verbindung beider Werke doch weniger in konkreten formalen Analogien zu liegen, sondern eher ideell in einem gemeinsamen Bestreben, Gattungsnormen im Spiel mit Konventionen bewusst zu machen und tradierte Modelle auszudehnen,[169] was bei den zeitgenössischen Hörern gleichermaßen auf Irritationen stieß.[170] Ein mechanischer Vergleich beider Formanlagen führt ins Leere, noch dazu sind die Satzcharaktere fraglos verschieden. Ein ungleich konkreterer Beethoven-Bezug wird sich später mit dem Adagio mesto des Horntrios auftun, wie noch zu zeigen ist. Die überraschend verbreitete Auffassung, Brahms vermeide im Kopfsatz die Sonatenform aufgrund der eingeschränkten spieltechnischen Möglichkeiten oder um einer möglichen klanglichen Dominanz des Horns vorzubeugen, setzt ebenso am falschen Punkt an.

---

164 Jost, »Klang, Harmonik und Form in Brahms' Horntrio«, S. 70.

165 Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens.* Dritte, erweiterte und neugestaltete Ausgabe, Wien 1973, S. 160.

166 Hans-Joachim Hinrichsen, *Beethoven. Die Klaviersonaten*, Kassel 2013, S. 249.

167 Musgrave, The Music of Brahms, S. 110.

168 Jost, »Klang, Harmonik und Form in Brahms' Horntrio«, S. 70.

169 Siehe hierzu etwa die analytischen Betrachtungen von Erwin Ratz (Ratz, Musikalische Formenlehre, S. 160 ff.) und Hans-Joachim Hinrichsen (Hinrichsen, Beethoven. Die Klaviersonaten, S. 249 ff.).

170 Beethovens Klaviersonate op. 54 steht freilich bis heute im Schatten der expressiven *Waldstein*-Sonate op. 53 und der *Appassionata* op. 57.

Auch entspricht der Satz an keiner Stelle dem leichten Konversationston des mehrfach als Referenz genannten Divertimentos oder der Serenade.

Vielmehr gibt die spezifische Besetzung eine Charaktersphäre vor, die sich gleich zu Beginn im lyrisch-selbstversunkenen ersten Thema spiegelt. In seiner Faktur und Idiomatik entspricht es nicht der Sonatenzeit. Mit Recht wies Andreas Ickstadt darauf hin, dass im Kopfsatz »nicht nur das Tempo, sondern auch die musikalische Geschwindigkeit, die ein Produkt des Zusammenwirkens mehrerer musikalischer Parameter darstellt, langsamer« ist.[171]

Das Horntrio setzt eben nicht mit einem sonatenmäßig prozessual arbeitenden Allegro ein, sondern klanglich gedämpft, melodisch selbstbezogen in sich ruhend und rhythmisch-metrisch wie harmonisch unbestimmt. So beginnt der Kopfsatz in diametralem Gegensatz zur ›klassischen‹ Eröffnung eines mehrsätzigen Instrumentalwerkes nicht vorwärts-, sondern rückwärtsgerichtet. Genau dies ist es, was Selmar Bagge kritisch als das »nebelhafte, verschwommene der neueren Kunst«[172] herausstellte und von dem er befürchtete, durch dessen Übermaß könne die Musik »der K r a f t verlustig« gehen.[173] Nichts anderes bemängelten Eduard Schelle, der das Horntrio als »ascetische Musik«[174] abtat, und Eduard Hanslick, der den »constante[n] Strom« im Horntrio vermisste.[175]

Brahms' frühes Klaviertrio H-Dur op. 8 wurde diesem Anspruch durch einen Überreichtum an thematischem Material gerecht, und so imponierte Hanslick denn auch der »stürmische Jugenddrang, die strotzende Kraft dieser Composition (namentlich in den beiden ersten Sätzen)«, die »unmittelbar mit sich fortreiße« sowie die »Fülle schöner Gedanken und hauptsächlich der eigenthümliche energische Musikgeist, welcher das Ganze durchströmt.«[176] Zu Beginn des Horntrios dominiert dagegen das grüblerisch-reflexive Moment, das Verhaltene, das Ganz-bei-sich-selbst-Sein. Es eröffnet nicht etwa ein signalhafter Hornruf das Werk und suggeriert ein naturhaftes ›Außen‹ – das Horn spielt noch nicht einmal von Anfang an mit, sondern tritt erst nach der Themenexposition der Violine in den Satz. Wie sich im Folgenden zeigen wird, ist die Formidee des Kopfsatzes Teil eines übergeordneten, alle Sätze umfassenden ästhetischen Konzepts.

---

171 Ickstadt, Aspekte der Melancholie, S. 290 mit Anmerkung 65.
172 *AmZ*, Jg. 2, Nr. 2 (9. Januar 1867), S. 16.
173 Ebenda, S. 16 f.
174 *Die Presse*, Jg. 23, Nr. 24 (25. Januar 1870), S. [1].
175 *Neue Freie Presse*, *Morgenblatt*, Nr. 1942 (25. Januar 1870), S. 2.
176 Hanslick, Concerte, Componisten und Virtuosen, S. 23.

2.2 Nachgelieferter Sonatensatz ›in a nutshell‹: Das Scherzo

Der dreiteilige Scherzo-Hauptteil widerlegt mit seinem ambivalenten Formkonzept all diejenigen Autoren, die das Vermeiden einer Sonatenhauptsatzform im Kopfsatz auf die begrenzten spieltechnischen Möglichkeiten des Naturhorns zurückführen.[177] So lassen sich die großformalen Abschnitte ABA' ihrer Dramaturgie nach ohne Weiteres als durch Themendualismus ausgezeichnete Exposition, Durchführung und Reprise verstehen: Der A-Teil stellt ein maßgeblich vom Klavier geprägtes Sequenzthema in Es-Dur auf, es folgen der Ansatz einer Geigenkantilene sowie ein signalartiges Hornthema in B-Dur. Nach dieser knappen »Exposition«, die geradezu plakativ die einzelnen Instrumente in ihrer jeweiligen Klangcharakteristik vorzuführen scheint, findet im Mittelteil B konkrete motivisch-thematische Arbeit statt, wobei der Satz ausgreifend in harmonisch entlegene Regionen moduliert. Eine vollständige Reprise in der Grundtonart inszeniert in einer codaartigen Erweiterung schließlich eine komprimierte ›Apotheose‹ des sukzessiv durch die Instrumente geführten Hornsignals.

Auf gedrängtem Raum spielt das Scherzo so in humoristischer Manier auf den Sonatensatz an, den das Andante als Kopfsatz vermissen ließ. Eine schematische Formübersicht bietet Tabelle 2.

[177] So etwa Elliott, »The Brahms Horn Trio and Hand Horn Idiom«, S. 65.

A / »Exposition«	a	Einleitung, T. 1–12	Es
		Kadenz T. 13–16	G–C–F–B^7
	a'	Hauptsatz (»Klavieroktaven«), T. 17–41	Es
		Überleitung, T. 42–48	
	b	Seitensatz (»Geigenkantilene«), T. 49–60	F–B/b-Orgelpunkt
	c	Schlussgruppe (»Hornsignal«), T. 61–80	Ges–B–F
B / »Durchführung«	a''	Einleitung + Fortspinnung, T. 81–100	Es–fis/H (Ces)
		Kadenz, T. 101–120	Cis–Fis–H (Ces)–E
	a	Hauptthema (augmentiert) + Fortspinnung, T. 121–166	H–A–G–Fis
A'/ »Reprise«		Kadenz , T. 167–170	G–C–F–B^7
	a	Hauptsatz (»Klavieroktaven«), T. 171–191	Es
		Überleitung, T. 192–198	
	b	Seitensatz (»Geigenkantilene«), T. 199–226	B-Es/es-Orgelpunkt
	c'	Schlussgruppe (»Hornsignal«), T. 227–277	Es
		Überleitung zum Scherzo-Trio, T. 278–86	Es^7

Tabelle 2: Formübersicht zweiter Satz op. 40

A / Exposition

Impulsiv eröffnet das Klavier den Scherzoteil in breit gesetztem staccatierten Unisono, das in seinem rhythmischen Impetus augenzwinkernd an die symphonischen Scherzi Beethovens erinnern mag – man denke etwa an den dritten Satz der Eroica.[178] Nach dem harmonisch-metrischen Schwebezustand des Andante scheinen die durchgehenden, drei übereinanderliegende Oktaven um-

[178] Vgl. auch Arno Mitschka, *Der Sonatensatz in den Werken von Johannes Brahms*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Johannes-Gutenberg-Universität zu Mainz, Typoskript, Gütersloh 1961, S. 234. An späterer Stelle hebt Mitschka das antagonistische Zusammenspiel von jener Beethoven'schen »zielstrebige[n] Beweglichkeit« und neuer »romantische[r] Kantabilität« als innovative Spezifik des Brahms'schen Scherzos heraus (S. 235).

fassenden Viertelnoten den Wechsel zum ¾-Takt sowie die beibehaltene Grundtonart Es-Dur mit Nachdruck festklopfen zu wollen.

In drei jeweils viertaktigen Einheiten wird ein auf Wechselnoten basierendes Sequenzmodell exponiert, sequenziert und zuletzt motivisch verkürzt. Ein akkordischer Tutti-Einwurf (T. 13–16), dessen zentrale motivisch-thematische Bedeutung für den weiteren Satzverlauf freilich zunächst noch nicht zu erahnen ist, fängt die treppenartig absteigenden Klavieroktaven auf und bildet als vollgriffig-homophoner Viertakter nicht nur satztechnisch, sondern auch dynamisch durch die Vortragsbezeichnung *forte* und metrisch durch seine duolische Textur einen denkbar starken Kontrast zu der eiligen Staccato-Bewegung des Satzbeginns.

Die Änderung der Bewegungsart geht einher mit einer historisierenden Färbung, die in einer melodischen Schlussfloskel aus Synkope und Triller der Oberstimme auf d^2 samt Auflösung den eröffnenden Gestus einer französischen Ouvertüre in Erinnerung ruft. Per Quintfallsequenz wird dabei von D-Dur nach F-Dur (T. 12–15) moduliert, um sogleich über B^7 zurück zum tonikalen Es-Dur (T. 17) zu kadenzieren. Mit fast gravitätisch anmutender Emphase initiiert der Viertakter so einen zweiten Themenanlauf im *forte* (T. 17 ff.) und verleiht ihm durch die exponierte Geste eine solch unmittelbare Präsenz, dass die zwölf Anfangstakte im Nachhinein als etwas Vorläufiges erscheinen müssen.[179] Gleichzeitig potenziert sich allerdings der einleitende Charakter des Satzbeginns. Denn während das Klavier in Takt 17 zu einer Wiederholung des staccatierten Sequenzmodells ansetzt, repetieren Violine und Horn im oktavierten Unisono (zumeist) den Ton e^2/e^1 und führen dabei in den langen punktierten Liegetönen rhythmisch die viertaktige Kadenz fort.

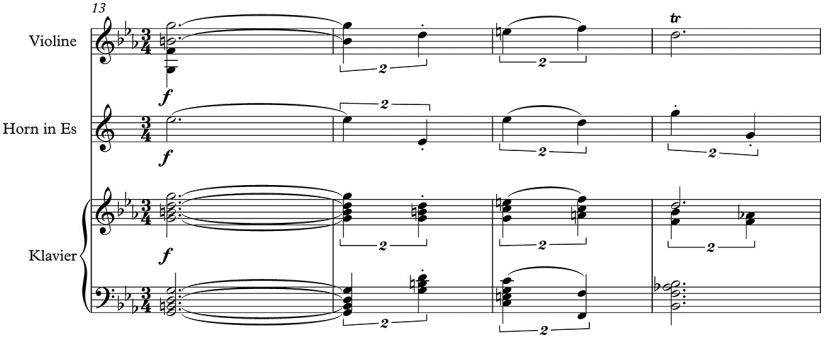
So findet mit den Takten 14–17 gewissermaßen eine resolute Rückführung an den Satzbeginn statt, die indes instrumentatorisch, dynamisch und in ihrer semantischen Aufladung um ein Vielfaches gesteigert ist. Die pointiert daktylisch rhythmisierten Tonwiederholungen, die maßgeblich vom dominierenden Hornklang geprägt sind, spielen mit den Konnotationen von Fanfare und Jagdsignal wie auch mit dem historischen Genre der Intrada und bringen in der mehrschichtigen und überdeutlichen Betonung ihres Ankündigungscharakters zweifellos ein scherzos-humoristisches Moment in den Satz.

Das erste Thema des Scherzo-Hauptteils präsentiert sich somit als ein recht disparates Gebilde. Aus sehr begrenztem motivisch-melodischen Materialvorrat entwickelt sich rasant ein flächiges, über weite Strecken homophones Hauptthemenfeld, dessen ohnehin schon hohe motorische Bewegungsenergie

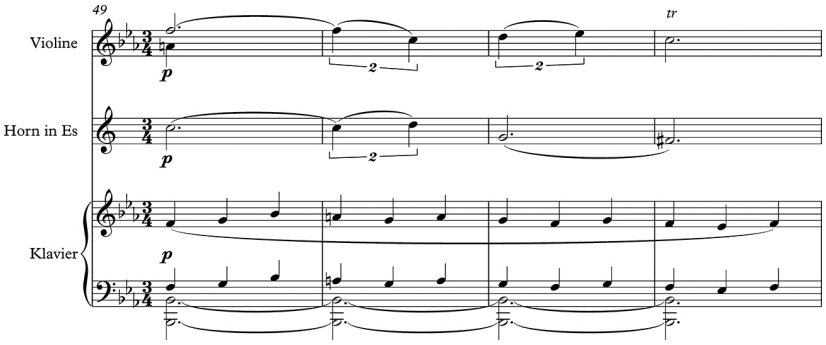
[179] In der Reprise fallen die ersten 12 Takte denn auch weg. Der bei Giglberger beschriebene Höreindruck einer entfernten Eröffnung (»Das Thema kommt aus der Ferne heran […]«) lässt sich angesichts der weitgreifenden Klavieroktaven, die selbst im *piano* bereits eine enorme Präsenz erzeugen, allerdings schwer nachvollziehen (Giglberger, »Trio für Klavier, Violine und Waldhorn Es-Dur«, S. 271).

durch die impulsgebende viertaktige Kadenz der Takte 17 ff. noch größeren Antrieb gewinnt und eine energetische Eigendynamik entfaltet. Wie sich im weiteren Satzverlauf zeigen wird, ist der motivische Materialvorrat des Scherzo-Hauptteils nach den ersten 16 Takten nahezu vollständig aufgestellt. In der paradigmatischen Ausprägung jenes Verfahrens, das Arnold Schönberg als »entwickelnde Variation« bezeichnet hat, mag das Scherzo etwa an den Beginn des Brahms'schen Klavierquartetts op. 25 erinnern. Schon Selmar Bagge bemerkte in seiner Werkbesprechung treffend, das Thema sei »nicht sehr reichhaltig; umso mehr darf man erstaunt sein darüber, was Brahms daraus entwickelt, wie er die verschiedenen Motive verwendet oder combinirt.«[180]

Mit den Takten 42–48 folgt eine kurze Überleitung, in der die Septime *es* zu F[7] ergänzt und gleichzeitig spielerisch der Hauptthemenkopf aufgegriffen wird. Elegant verwob Brahms dabei die Rhythmik der Melodieinstrumente und die Diastematik des Klaviers der Takte 17 ff., indem er den Sekund-Terz-Aufstieg in Vierteln per übergebundener punktierter Halbenote dehnte. In Takt 49 erklingt *piano* in der Geige erstmals der Ansatz eines greifbaren, noch dazu kantablen Themas, das in Sonatenterminologie als Seitensatz zu bezeichnen wäre. Es darf wohl als Ausdruck von Brahms' musikalischem Humor verstanden werden, dass gerade die viertaktige Kadenz der Takte 13–16 in ihrer duolischen Gestalt das melodische Ausgangsmaterial dieses Themas bildet. In gänzlich gewan-deltem Ausdruckscharakter tritt die zuvor geradezu zeremoniell inszenierte Kadenz nun als ihr eigenes beseeltes Pendant auf:



[180] *AmZ*, Jg. 2, Nr. 3 (16. Januar 1867), S. 24.



Notenbeispiel 4: Horntrio, 2. Satz, oben: »Einwurf«, T. 13–16, unten: »Seitensatz«, T. 49–52

Das Klavier führt über dem Orgelpunkt *b* unterdessen unbeirrt die Hauptthementhematik fort, als »wäre der Satz in doppeltem Contrapunkt entworfen.«[181] Dabei wird erst allmählich von F-Dur ins dominantische B-Dur (T. 54 ff.) moduliert. Schon ab Takt 52 läuft der Themenansatz mit langen absteigenden Liegetönen in den Melodieinstrumenten bzw. skalarem Anstieg, gefolgt von ge-brochenen abwärtsführenden Dreiklängen im Klavier aus und steuert auf einen Epilog in Ges-Dur zu.

Die als Schlussgruppe zu beschreibenden Takte 61–80 lassen erstmalig im Scherzo das Horn solistisch hervortreten. Nachdem das Klavier das Hauptthema exponiert und die Violine den kantilenenhaften Seitenthemenansatz ausgeprägt hat, entwickelt nun zuletzt das Horn mit einem Crescendo sein signalartiges Thema. Periodisch gliedert es sich in einen achttaktigen Vordersatz und einen praktisch identischen, jedoch durch eine Schlussfloskel auf neun Takte erweiterten Nachsatz. Während der Vordersatz von Ges-Dur nach F^7 moduliert, wendet sich der Nachsatz denn auch über Ges-Dur und F^7 nach B-Dur (T. 77). Im *forte* lässt das Klavier hier die Schlussgruppe kurzerhand in absteigender Dreiklangsbrechung über vier Takte in B^7 auslaufen und leitet gleichzeitig zum Mittelteil B des Scherzos über, der unmissverständlich als Durchführungsteil des gerafften Sonatensatzes konzipiert ist.

[181] Ebenda.

B / Durchführung

Die Durchführung mutet zunächst wie eine Wiederholung des Satzbeginns an: Analog Takt 1–8 greift das Horn *piano* das Sequenzthema in der Originaltonart Es-Dur auf. Die Violine terzt die melodische Linie aus, während das Klavier die Passage mit staccatierten Oktavschlägen auf erster und (zumeist auch) dritter Taktzeit akzentuiert. Ab Takt 89 allerdings löst das Klavier die Melodieinstrumente ab und führt das Hauptthema in Oktaven weiter; Violine und Horn kontrapunktieren unterdessen mit einem chromatischen Viertakter, dessen punktierte Halbenoten inzwischen nur noch entfernt an die Hauptthemenfortsetzung der Takte 25 ff. erinnern. Die beiden gekoppelten Melodieinstrumente und das Klavier wechseln ihre Rollen ab Takt 93 und wiederholen den vorangegangenen Viertakter so im doppelten Kontrapunkt (T. 93–96).

Eine dynamisch durch ein Crescendo und melodisch durch gegenläufige Stimmführung von Klavierbass und -diskant verschärfte zweite Wiederholung kehrt das Verhältnis wieder um (T. 97–100). Dabei führen diese drei Viertaktepisoden den Satz rasant in harmonisch entlegenere Sphären: Ausgehend von Es-Dur in Takt 89 wird durch chromatische Rückungen über die Zwischenstationen Fis-Dur (T. 92 f.) und fis-Moll (T. 97) schließlich in Takt 100 in die per Generalvorzeichenwechsel in Takt 97 explizit vorgeschriebene Tonart H-Dur moduliert. Schwer lässt sich Peter Jost widersprechen, wenn er bemerkt:

> »Man kann sich nicht des Eindrucks erwehren, daß Brahms mit der ungewöhnlichen modulatorischen Spannweite des Es-Dur-*Scherzos*, insbesondere im H-Dur-Teil mit seinen variativen Umbildungen des Eingangsthemas, gewissermaßen einen Ersatz für die im Eingangssatz ausgesparte Durchführung schuf.«[182]

Im *forte* setzt das Klavier mit der viertaktigen Quintfallsequenz nun erstmals in Moll ein (cis-Moll, T. 101). Direkt daran schließt sich eine Wiederholung im Tutti an (T. 105–108), gefolgt von einer Abspaltung der beiden letzten Takte (T. 109 ff.), die im Klavier in den *piano* zu spielenden akkordischen Takten 113 ff. einen nahezu choralartigen Charakter annimmt (siehe die entsprechende Passage im Erstdruck, Abbildung 10). Gerade an dieser Stelle bemängelte Bagge im Übrigen, ihm scheine

> »die Accordfolge S. 13 Zeile 3 etwas gezwungen – die Melodie, welche hier an sich ganz logisch aus dem vorhergehenden weiter entwickelt wird, konnte [sic!] in einer andern dem Ohr zusagenderen Weise harmonisirt werden.«[183]

---

[182] Jost, »Klang, Harmonik und Form in Brahms' Horntrio«, S. 70.
[183] *AmZ*, Jg. 2, Nr. 3 (16. Januar 1867), S. 24.

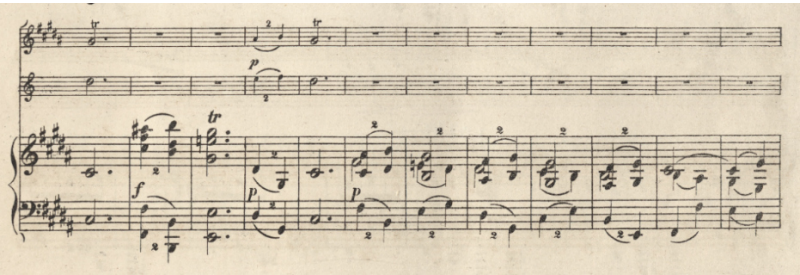


Abbildung 10: Horntrio, Erstdruck, 2. Satz, »Durchführung«, T. 108–119 (= »S. 13 Zeile 3«)

Piano dolce beginnt ab Takt 121 eine Wiederaufnahme des Hauptthemas in völlig gewandelter, kantabler Charaktersphäre. Freilich ist die Legato-Artikulation des ursprünglich staccatierten Sequenzmodells weniger exponiert bereits in der originären Klavierpartie des Seitenthemas angelegt. Die ersten acht Takte des Themas sind durch Augmentierung in Violine und Horn nun auf die doppelte Länge ausgedehnt (T. 121–136) und dabei rhythmisch von der Abspaltung des Hauptthemenkopfes in der Überleitung zum Seitensatz (T. 42 ff.) abgeleitet.

Die recht ausgreifend modulierende Weiterführung ab Takt 137 entfernt sich indes schnell wieder von dem *dolce*-Charakter der vorangegangenen Takte. Das Klavier behält im oberen System noch die Wechselnote als charakteristisches Motiv bei, was die Violine quasi nachschlagend mit einer in den Takten 122 ff. im Klavier aufgestellten aufsteigenden Dreiklangsbrechung in gebundenen Achteln kommentiert. Eine finale Steigerungspartie (T. 159 ff.) mit bis ins *forte* hinaufgeschraubter Dynamik verdichtet das Wechselnotenmotiv ganz plakativ in verschiedensten simultan übereinander geschichteten Rhythmisierungen und leitet, ähnlich wie bereits in den Takten 97 ff., mit einer kaskadenhaft absteigenden Geste zur Wiederaufnahme der viertaktigen Kadenz über (T. 167–170).

A' / Reprise

An dieser Stelle beginnt die Rekapitulation des großformalen Teils A, der auch sonatenterminologisch als Reprise bezeichnet werden darf. Per Quintfallsequenz rückt der kadenzierende Viertakter den Satz gemäß Takt 13–16 von G nach B^7 und bereitet so den Hauptthemeneinsatz in der Grundtonart Es-Dur vor. Die einleitenden Takte 1–8 fallen in der Reprise begreiflicherweise fort.

Die modulierende Fortspinnung ab Takt 179 ist gegenüber der Exposition um einen Viertakter verkürzt – da der Seitensatz in der Reprise in B-Dur/Es-Dur

statt wie in der Exposition in F-Dur/B-Dur steht, entfällt folglich auch der nach F-Dur hinleitende Modulationsschritt (siehe Exposition, T. 33–36 sowie 37–41 mit der zweifachen Rückung: b-As-$C_{5>}{}^{7}$-F). Der Seitensatz (T. 199 ff.) dagegen ist wesentlich erweitert und kann sein kantables Potential entfalten: In Takt 207 tauschen Klavier und Violine die Rollen, das Klavier übernimmt die melodische Linie des Seitenthemas, während die Violine die assimilierte Legato-Variante des Hauptthemas anklingen lässt.

Nach einer dynamisch exponierten Steigerungspassage (T. 215 ff.: *poco a poco crescendo – f*) beenden abwärts laufende Oktaven die Seitensatzsphäre jedoch kurzerhand und münden schwungvoll in die codaartig variierte Schlussgruppe (T. 227 ff.). Diese bildet gewissermaßen den Höhe- und Endpunkt der Hauptthemenverarbeitung. Nur noch in Gestalt des aus der Überleitung (T. 42 ff./ 192 ff.) bzw. der Durchführung (T. 121 ff.) bekannten abgespaltenen Kopfmotivs versucht das Hauptthema, sich in zwei Anläufen (T. 227–228 und 243–250) Bahn zu brechen, wird allerdings jeweils als synkopischer Katalysator für die Wiederkehr des Hornthemas aus der Schlussgruppe umfunktioniert: In Takt 235 stimmt zunächst die Violine ausgehend von Ces-Dur das Hornsignal an, lässt das Thema jedoch nach 5 Takten in einem staccatierten, abwärts fallenden gebrochenen $B^{6/4\rightarrow 7/5/3}$-Dreiklang auslaufen. Zwar ergänzt das Horn in Takt 240 in einem Ansatz von durchbrochener Arbeit noch den Melodieton c^1 [klingend es^1] sowie das nun auf eine Oktave erweiterte Echo im darauffolgenden Takt, doch wird der Ansatz in Takt 243 von einem erneuten *forte*-Einsatz des Hauptthemenkopfes unterbrochen. Ein Themenanlauf des Horns über Ges^7 (T. 215) wird von einem dritten Neuansatz im Klavier über Ces^7 (T. 255) abgelöst. Ausgehend von Fes intoniert die Violine schließlich einen letzten Einsatz des Hornsignals (T. 259), der ab Takt 262 mit einem Horneinsatz in B enggeführt wird und über die Quintfallsequenz C_7-f_3-$F_3{}^7$-$B^{6/4\rightarrow 7/5/3}$ schließlich triumphierend Es-Dur erreicht.

Der Prozess der Hauptthemenverarbeitung bzw. des spielerischen Ineinandergreifens der thematischen Gestalten endet somit in der Schlussgruppe – programmatisch leicht überspitzt ließe sich von einer sukzessiven Assimilierung der Hauptthemensubstanz sprechen, die den finalen ›Triumph‹ des Hornthemas begünstigt.

2.3 »Das ist ächt Brahms'sches süßes Singen!« Das Scherzo-Trio und das wiederentdeckte Albumblatt für Arnold Wehner

Werkgenetische Quellen, die detaillierte Einblicke in den Schaffensprozess des Komponisten ermöglichen, sind in der Brahms-Forschung bekanntlich vergleichsweise rar. Während andere Komponisten des langen 19. Jahrhunderts wie Beethoven, Schubert oder auch Schumann zahlreiche Skizzen und frühe Niederschriften hinterließen, hat Brahms seinen Schaffensprozess ganz »ausdrücklich vor seiner Mit- und Nachwelt zu verbergen gesucht.«[184] Richard Heuberger erinnerte sich etwa, Brahms habe die Editionspläne der von Eusebius Mandyczewski betreuten Schubert-Ausgabe mit ihrer »Maxime, alles zu drucken« stark kritisiert: »So viel schwaches Zeug würde durch Abschriften, die von Hand zu Hand gehen, bekannt genug. Schade, daß die Meister nicht mehr von ihren schwachen Sachen vertilgt haben!«[185] Brahms verfuhr mit eigenen Handschriften freilich weit kritischer und bat noch in seinem Testament den Verleger Simrock darum, dass alles, was er »Handschriftliches (Ungedrucktes) hinterlasse, verbrannt werde.« Insbesondere für die Vernichtung von handschriftlichem Notenmaterial sorge er bereits selbst und so pointierte er: »Sie werden wenig finden, an dem Sie meinen Wunsch erfüllen können.«[186]

Die Wiederentdeckung von Brahms' Albumblatt für den Göttinger Universitätsmusikdirektor Arnold Wehner im Jahr 2011 zog dementsprechend nicht nur innerhalb des Faches, sondern auch seitens der internationalen Medien einige Aufmerksamkeit auf sich.[187] Tatsächlich bietet das eine Seite umfassende Notat, das eine frühe, nach a-Moll transponierte und im Klaviersatz notierte Variante des Scherzo-Trios op. 40 zeigt, außergewöhnlich tiefe werkgenetische Einsichten und ermöglicht Rückschlüsse auf Brahms' kompositorisches Denken.

---

[184] Michael Struck, »Vom Einfall zum Werk – Produktionsprozesse, Notate, Werkgestalt(en)«, in: *Brahms Handbuch*, hrsg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart und Kassel 2009, S. 171–198, hier S. 171.

[185] Heuberger, Erinnerungen an Johannes Brahms, S. 60. Hiernach habe Brahms noch angemerkt: »Freilich war seinerzeit die erst in den fünfziger Jahren entstandene Editions- und Sammelwut nicht sehr groß.« (ebenda). Letztlich gab Brahms die frühen Sinfonien Schuberts trotz mehrfach bekundeten Widerwillens im Übrigen doch heraus; siehe u. a. Brahms, Briefwechsel 14, S. 353 (Brief an Breitkopf & Härtel vom [26.] März 1884).

[186] Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. IV, 1. Halbband, Berlin ²1915 (Reprint Tutzing 1976), S. 230.

[187] Siehe etwa Printmedien wie *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14. Januar 2012, S. 31, *The Guardian*, Online-Ausgabe vom 13. Januar 2012 (http://www.guardian.co.uk/music/2012/jan/13/brahms-piano-piece-premiere?INTCMP=SRCH), den Rundfunk-Beitrag von BBC Radio 3 am 21. Januar 2012 mit Christopher Hogwood und András Schiff (http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-16542190) oder die Diskussionen in verschiedenen Internet-Foren wie http://www.pianostreet.com/blog/piano-news/new-piano-score-brahms-albumblatt-in-a-minor-4546 (alles zuletzt abgerufen am 10. August 2017).

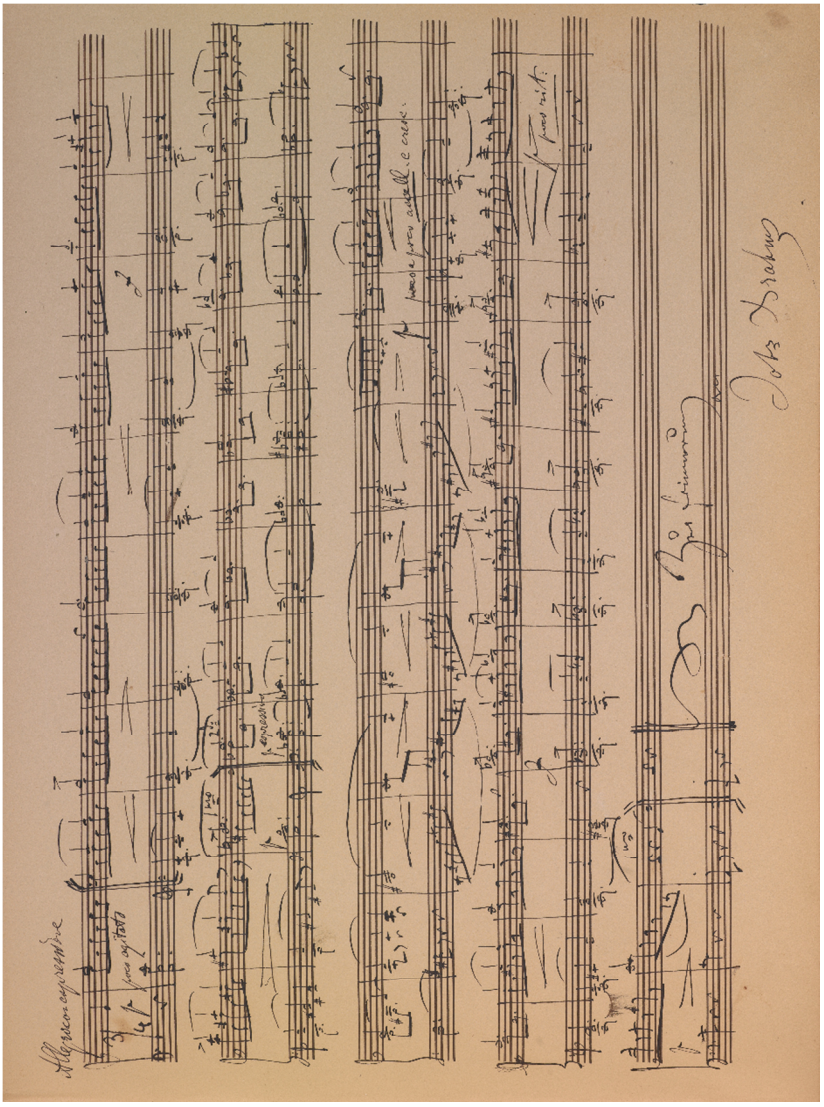


Abbildung 11: Brahms, Albumblatt a-Moll für Arnold Wehner (vermutlich vom Juni 1853), Autograph (Privatbesitz Judith Scheide, Princeton/USA)

Brahms schrieb sich vermutlich im Zuge seiner gemeinsam mit dem Geiger Eduard Reményi unternommenen Konzertreise des Jahres 1853 in Wehners

Album Amicorum ein,[188] schließlich führte die Reise die beiden jungen Musiker Anfang Juni 1853 nach Göttingen und darüber hinaus sogar in das Haus des dortigen Universitätsmusikdirektors.[189] Wenn Brahms' Eintrag auch undatiert ist, so weist doch einerseits der Schreibduktus auf ein frühes Entstehungsdatum hin, andererseits lässt die unmittelbare Aufeinanderfolge der Einträge von Brahms und Reményi eine zeitliche Nähe beider Niederschriften vermuten. Zudem stammen die umgebenden, mit Datum versehenen Notate, auch wenn sie nicht immer streng chronologisch aufeinander folgen, sämtlich aus den 1840er und 1850er Jahren.[190]

Liegt mit dem Albumblatt nun die Niederschrift eines eigenständigen kleinen Klavierstückes vor, wie George Bozarth, Christopher Hogwood und Siegfried Mauser einhellig annehmen[191] – oder handelt es sich lediglich um einen Auszug aus einem größeren Werk? Wie verhalten sich das frühe Albumblatt und das etwa zwölf Jahre später komponierte Scherzo-Trio op. 40? Lassen sich Tendenzen der kompositorischen Entwicklung festmachen?

Mit seinem ¾-Taktmaß und seiner monothematischen Gestaltung in dreiteiliger ABA'-Form entspricht das mit Allegro con espressione überschriebene Albumblatt dem Scherzo-Trio op. 40. Allerdings ist der eröffnende A-Teil des Albumblattes in Wiederholungszeichen gesetzt, während diese Wiederholung im Scherzo-Trio op. 40 als satztechnische Variante auskomponiert ist. Erklang die »in Terzen geführte sehr ausdrucksvolle Melodie zuerst des Horns und der Violine mit einfacher, akustisch trefflich wirkender Clavierbegleitung«[192], so übernimmt ab T. 299 das Klavier die Melodieführung. Zudem werden im Albumblatt die folgenden Abschnitte B und A' wörtlich wiederholt, das Scherzo-Trio op. 40 dagegen endet mit einem gegenüber dem Albumblatt deutlich extensiveren A'-Teil und nimmt die Abschnitte B und A' nicht wieder auf (siehe Tabelle 3).

---

188 Brahms und Reményi brachen im April 1853 in Hamburg auf und trennten sich Ende Juni 1853 in Weimar bei Franz Liszt (siehe Hofmann, Johannes Brahms. Zeittafel zu Leben und Werk, S. 14; Kalbeck, Johannes Brahms, Bd. I/1, S. 90 f.).

189 Hofmann, Johannes Brahms. Zeittafel zu Leben und Werk, S. 14; Kalbeck, Johannes Brahms, Bd. I/1, S. 73 mit Anm. 1 sowie Joachims Schreiben an Brahms von Anfang Juni 1853 (Brahms, Briefwechsel 5, S. 1).

190 Siehe auch Loose, »Kompositorisches Erinnern im Horntrio« mit farbiger Abbildung des autographen Albumblattes auf S. 182. Der edierte Notentext findet sich als Anhang in Johannes Brahms, Neue Ausgabe sämtlicher Werke: Horntrio und Klarinettentrio, S. 78 (dort auch eine schwarz-weiße Abbildung des Autographs als Frontispiz).

191 George Bozarth, »Brahms's Waltz in A Minor«, in: *American Brahms Society Newsletter*, Bd. 29, Nr. 1 (Frühjahr 2011), S. 9; [*Johannes*] *Brahms: Albumblatt für Klavier. Urtext*, hrsg. von Christopher Hogwood, Kassel u. a. 2012; Siegfried Mauser, »Albumblatt für Klavier a-Moll, ohne Werkverzeichnis-Nr.«, in: *Johannes Brahms. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Claus Bockmaier und Siegfried Mauser, Bd. 2, Laaber 2013, S. 1040–1042. Mauser betont zudem den »Gelegenheitscharakter des Stücks« (S. 1041).

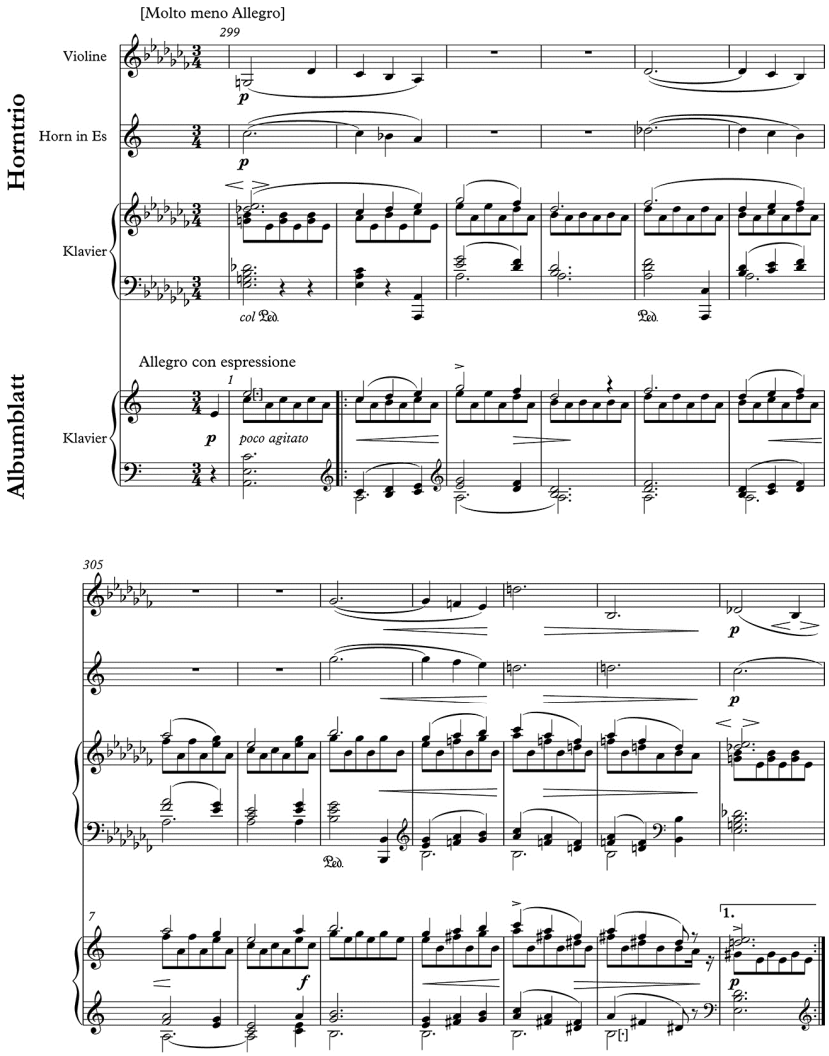
192 Selmar Bagges Werkbesprechung, in: *AmZ*, Jg. 2, Nr. 3 (16. Januar 1867), S. 24.

	Albumblatt	Scherzo-Trio op. 40
A	‖: **a** (T. 1–13 [2.]) :‖ *25 Takte*	**a** (T. 286–299) **a** (T. 299–311) *25 Takte*
B	‖: **b** (T. 13 [2.]–30) *18 Takte*	**b** (T. 311–326) *16 Takte*
A'	**a'** (T. 31–46) **+ »Coda«** (T. 47–50) :‖ *20 Takte*	**a'** (T. 327–342) **+ »Coda«** (T. 343–358) + Rückleitung zum Scherzo (T. 359–362) *36 Takte*

Tabelle 3: Vergleichende Formübersicht von Brahms' Albumblatt für Arnold Wehner und dem Scherzo-Trio op. 40

Themenexpositionen (A)

Die A-Teile beider Varianten weisen eine überraschende Kongruenz auf. So ist die harmonisch-melodische Entwicklung wie die satztechnische Faktur analog, sofern man beim Scherzo-Trio nicht die Themenaufstellung ab Takt 286, sondern die auskomponierte Wiederholung des a-Teils ab Takt 299 betrachtet, in der die melodische Linie dem Klavier zufällt. Nur sporadisch weichen Phrasierung und Dynamik ab (siehe Notenbeispiel 5).



Notenbeispiel 5: Synopse der A-Teile von Scherzo-Trio op. 40 (T. 299–311) und Albumblatt (T. 1–13 [1.])

Beide Varianten exponieren *piano espressivo* ein 13-taktiges Thema, das sich aus einem Viertakter, dessen Sequenz und einer fünftaktigen Fortspinnung des Themenkopfes zusammensetzt. Die harmonische Divergenz zwischen dem tonikalen a-Moll zu Beginn des Albumblattes (T. 1) und dem dominantischen Es^7-Klang zu Beginn des obigen Ausschnitts aus dem Scherzo-Trio op. 40

(T. 299) ist darauf zurückzuführen, dass nicht der Beginn des Scherzo-Trios in as-Moll vorliegt, sondern die auskomponierte, satztechnisch variierte Wiederholung des Themas.

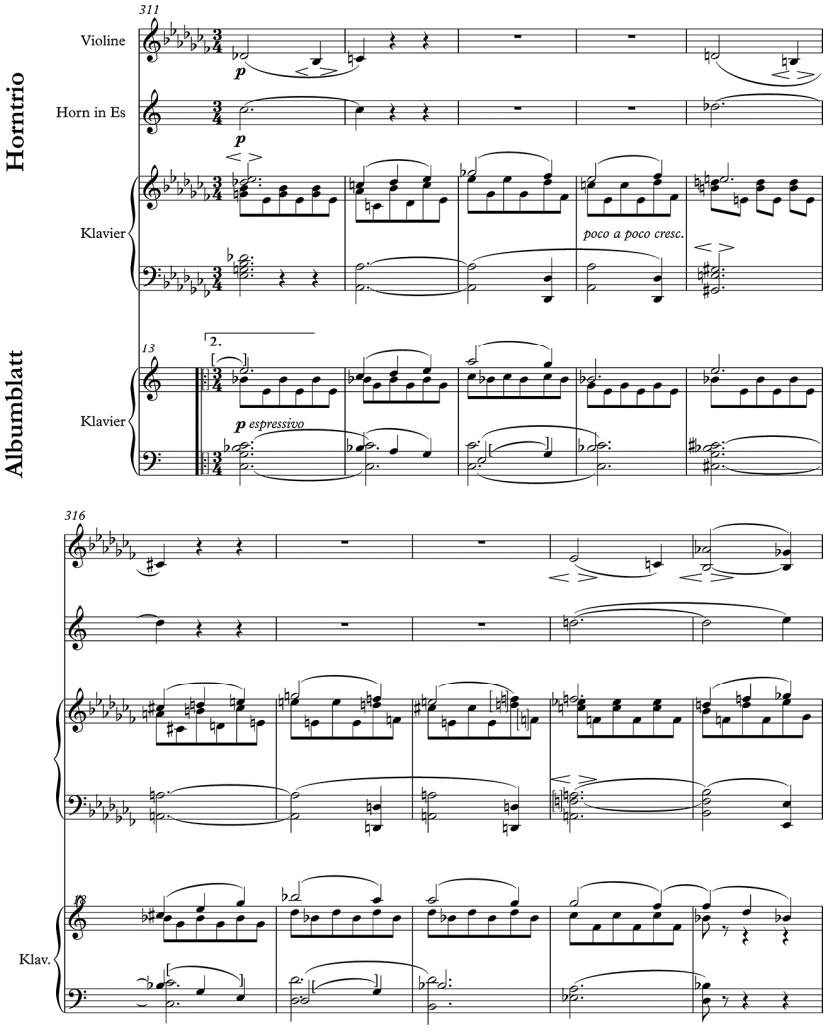
Analog dem Albumblatt endet auch im Scherzo-Trio die erste, von Horn und Violine (T. 286–299) exponierte Themenvorstellung halbschlüssig, während gleichzeitig per Taktverschränkung die melodisch vom Klavier getragene Themenwiederholung beginnt. Takt 299 des Scherzo-Trios entspricht somit genaugenommen der seconda volta (T. 13 [2.]) des Albumblattes.

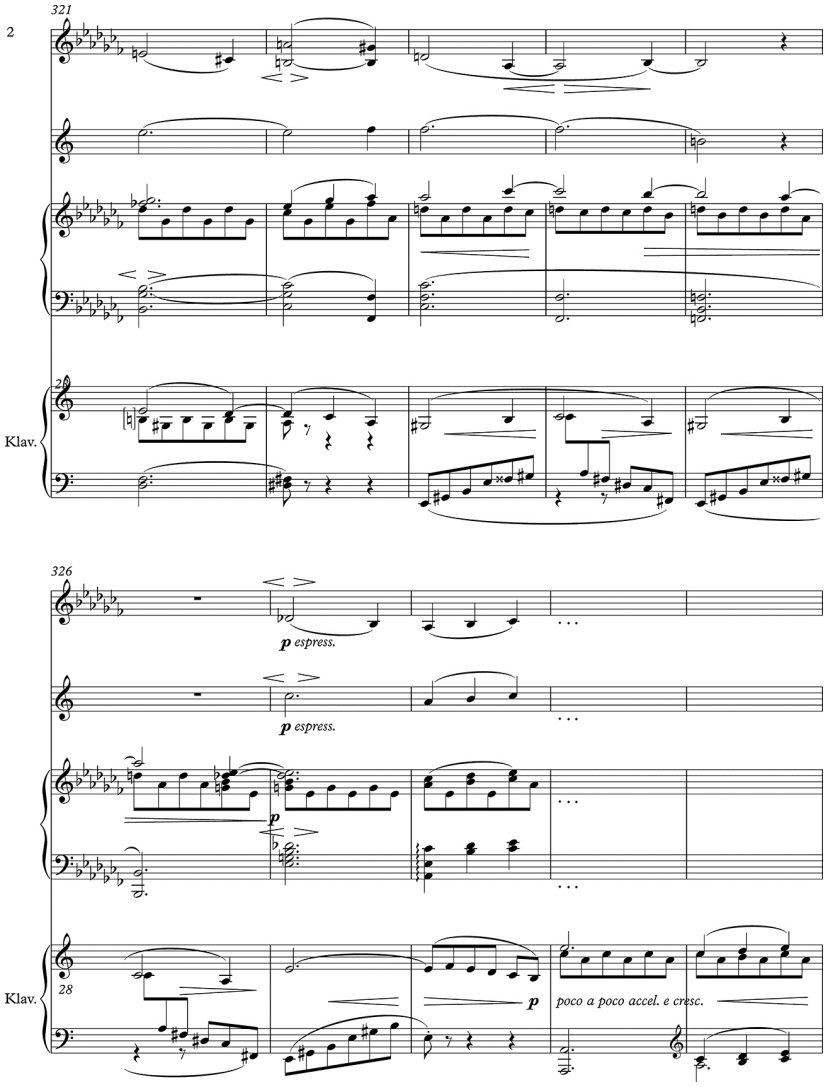
Verarbeitende Mittelteile (B)

Die B-Teile beider Varianten unterscheiden sich dagegen deutlich (siehe Notenbeispiel 6). Nachdem im Albumblatt die gebrochenen doppeldominantischen H^7-Akkorde der Takte 11–12 in der prima volta auf E^7 zulaufen und so die Themenwiederholung in der Grundtonart anbahnen, rückt die seconda volta trugschlüssig anmutend nach C^7.

Mit diesem mediantischen Wechsel endet der A-Teil; dabei beginnt gleichzeitig qua Taktverschränkung der Ansatz einer nach Dur aufgehellten Wiederholung des Themas und damit der B-Teil des Albumblattes. Das Klavier bringt nun den ersten Viertakter in C^7 (T. 13 [2.] ff.), durch den Sextsprung von g^2 (T. 15) auf die Septime b^1 (T. 16) in diastematischer Variante. Die Sequenz des Viertakters (T. 17 ff.) rückt chromatisch nach A^v und bricht mit einer Abspaltung des dritten Thementaktes aus den Strukturen des A-Teils aus (T. 20 ff.).

Wieder um eine Terz nach unten versetzt beginnt mit Takt 21 in $F^{7/9<}$ eine Sequenzstrecke, die schließlich in eine fast improvisatorisch anmutende Kadenz nach a-Moll in satztechnisch neuer Konstellation führt (T. 25 ff.): Über Achtelketten aus gebrochenen Akkorden in der linken Hand pendelt die rechte Hand in rhythmischer Anlehnung an den dritten Thementakt zwischen *gis* und c^1, während die Harmonik taktweise zwischen der Dominante E und der Doppeldominate H^v wechselt. Eine kurze Überleitung in E-Dur (T. 29 f.) führt zurück zum A'-Teil in a-Moll.


Horntrio
Albumblatt
311
Violine
Horn in Es
Klavier
poco a poco cresc.
13
2.
Klavier
p espressivo
316
Klav.



Notenbeispiel 6: Synopse der B-Teile von Scherzo-Trio op. 40 (T. 311–326) und Albumblatt (13 [2.]–30).

Für das spätere Scherzo-Trio arbeitete Brahms den B-Teil des Albumblattes nach einem anderen Konzept um. Zwar überschneiden sich auch hier A-Teil und B-Teil per Taktverschränkung und das Hauptthema klingt in Takt 311 im Klavier nach Dur aufgehellt an, doch überrascht keine plötzliche Rückung in die Mediante. Stattdessen erfolgt mit dem Übergang vom A-Teil zum B-Teil analog dem Übergang zur Themenwiederholung in Takt 298/299 der Quintschritt B^7-Es^7. Die ersten vier Takte des Hauptthemas schwenken sogleich in die Dur-Variante der Grundtonart (T. 211–314: Es^7-As-As^7-As) und ziehen *poco a poco crescendo* eine viertaktige Sequenz nach sich, die um einen Halbton versetzt von E^7 nach A leitet (T. 315–318: E^7-A-A^7-A). Statt des dritten Thementaktes (wie an der entsprechenden Stelle des Albumblattes) werden die ersten beiden Takte abgespalten und sequenziert (T. 319 f. und 321 f.).[193] Zur dynamischen Forcierung des Satzes tritt somit eine metrische Beschleunigung. Umgehend wird beides wieder zurückgenommen, indem eine durch Synkopen und Augmentierung auf vier Takte ausgedehnte und daher rhythmisch verfremdete ungenaue Umkehrung des abgespaltenen Zweitakters im Klavierdiskant den B-Teil im Decrescendo bremst und mit einem B^7-Klang zur Wiederaufnahme des A-Teils überleitet.

Das Prinzip der harmonischen Fortschreitung im Albumblatt beruht, wie oben beschrieben, auf den absteigenden Terzschritten C^7–A^v–$F^{7/9<}$,[194] woran sich eine Kadenz über die Doppeldominante nach a-Moll anschließt. Im Scherzo-Trio op. 40 findet dagegen eine Rückung über die Septakkorde $\mathbf{Es^7}$→$As^{(7)}$–$\mathbf{E_3^7}$→$A^{(7)}$–$\mathbf{F_3^7}$→B^7–$\mathbf{Ges_3^7}$→Ces^7 statt, bevor per doppeldominantischem B^v/B^7 (T. 323–326) und dominantischem Es^7 (T. 327) die Grundtonart as-Moll (T. 328) im A'-Teil erreicht wird. Dabei markieren die hier fett gedruckten chromatisch aufsteigenden Akkorde $\mathbf{Es^7}$–$\mathbf{E_3^7}$–$\mathbf{F_3^7}$–$\mathbf{Ges_3^7}$ jeweils den Beginn der zuerst viertaktigen, dann auf zwei Takte verkürzten metrischen Einheiten (T. 311, 315, 319 und 321). Die anschließenden tonikalen Auflösungen bringen durch die Hinzufügung der dissonanten kleinen Septime indes weniger eine Entschärfung als vielmehr ein zusätzliches Spannungsmoment in den Satz. Gleichzeitig vermitteln sie freilich mediantisch die harmonischen Übergänge (T. 318/319: $A^{(7)}$–$\mathbf{F_3^7}$, T. 320/321: B^7–$\mathbf{Ges_3^7}$).

Unterdessen antizipiert die Melodie im Klavierdiskant in Takt 314 mit dem Halbtonschritt es^2–fes^2 als diastematische Variante des Themenkopfes (die im Übrigen als freie Umkehrung des vorausgegangenen Taktes gehört werden kann) in enharmonischer Verwechslung subtil die harmonische Rückung von Es^7 nach E^7 mit Takt 315. Dies wiederholt sich – ohne harmonische Umdeutung – in Takt 318/319, indem der melodische Halbtonschritt e^2–f^2 den harmonischen Schritt von E^7 nach F^7 vorwegnimmt.

---

[193] Nach demselben Prinzip ist im Albumblatt der A'-Teil angelegt, worauf später zurückzukommen sein wird.

[194] Die beiden g-Moll-Takte 19/20 können nur als labiles harmonisches Zwischenziel gelten.

Gegenüber der mediantischen Modulation des Albumblattes mit seinem zunächst zwar verarbeitend wirkenden, durch assoziativ anmutende Abspaltung und pendelnde Kadenzfloskel sich jedoch immer mehr improvisatorisch ausnehmenden Charakter legt Brahms mit dem Scherzo-Trio op. 40 einen komplexeren, harmonisch wie hinsichtlich seiner motivisch-thematischen Progression stringenter ausgearbeiteten Entwurf vor. Eine so kühne Wendung wie die unvermittelte Rückung von H^7 nach C^7 im Übergang vom A-Teil zum B-Teil des Albumblattes (T. 12/13 [2.]) findet sich im späteren Scherzo-Trio nicht mehr. Freilich ist in dem B-Teil des Albumblattes mit seiner harmonischen Erweiterung, der Abspaltung und Neuformierung ab Takt 21 und dem nur in den Takten 25–30 begegnenden Wechsel der satztechnischen Faktur eine Entwicklungsarbeit mit latent durchführungsartigen Zügen bereits angelegt.[195] Im späteren Scherzo-Trio sind diese Ansätze nachdrücklicher auskomponiert. Auch verleihen die hinzugefügte Tempoangabe *poco a poco crescendo* in Takt 314 und die dynamische Akzentuierung der chromatisch vorrückenden Akkorde jeweils zu Beginn der viertaktigen bzw. zweitaktigen metrischen Einheiten dem B-Teil des Scherzo-Trios op. 40 eine stärkere Emphase.

Eine Streichung im Partiturautograph des Scherzo-Trios lässt erkennen, dass Brahms den B-Teil ursprünglich mit einem Themeneinsatz von Horn und in Terzen geführter Violine beginnen lassen wollte. Nachdem im A-Teil erst Horn mit Violine und dann das Klavier die Melodie vortragen, wäre so ein Alternieren zwischen den Melodieinstrumenten und Klavier fortgesetzt worden. Wie auf Abbildung 12 zu erkennen ist, wäre die Hornpartie mit Takt 326/327 jedoch ohne Pause direkt in die reprisenhafte Wiederaufnahme des A-Teils und damit in einen weiteren Themenvortrag des Horns übergegangen.

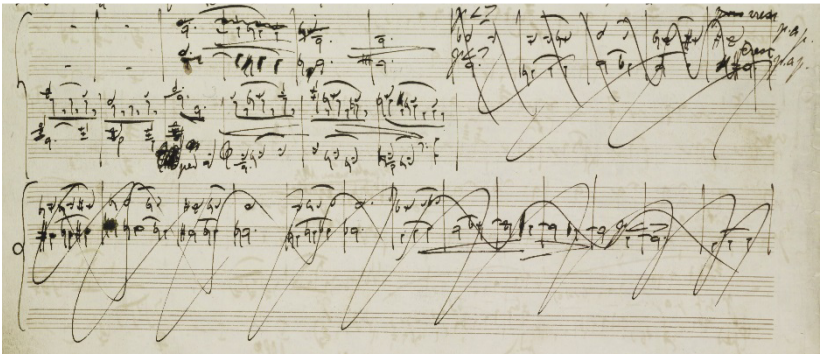


Abbildung 12: Horntrio, Partiturautograph (*US-Wd*), 2. Satz, Scherzo-Trio, mit verworfener Fassung der Takte 311–328

[195] Vgl. hierzu Mauser, »Albumblatt«, S. 1041.

Brahms tilgte diese ohnehin nur für die Melodieinstrumente notierte Fassung sogleich und verlagerte die ursprüngliche Horn- und Violinstimme – zwar um eine Oktave nach oben transponiert, ansonsten aber en détail – ins obere Klaviersystem. Ähnlich wie bei den oben beschriebenen autographen Änderungen jeweils unmittelbar vor Beginn der Wiederholungen des Andante im Kopfsatz[196] gibt Brahms auch hier in der zweiten Fassung nicht nur dem Hornisten Zeit, vor einem längeren und exponierten Einsatz Luft zu holen. Auch verleiht es dem Horneinsatz freilich eine unmittelbare klangliche Präsenz, wenn das Instrument in den Takten vor seinem Einsatz pausiert.

Reprisenhafte Wiederholungen (A')

Mit der abschließenden Wiederkehr des A-Teils nähert sich das Scherzo-Trio op. 40 harmonisch, melodisch und metrisch zunächst wieder stärker dem entsprechenden Abschnitt des Albumblattes an. Beide Varianten beginnen mit einer Wiederaufnahme der ersten acht Thementakte in anfänglicher melodischer und harmonischer Gestalt. Dabei zieht das Scherzo-Trio op. 40 die beiden satztechnisch divergierenden Themendurchläufe seines eröffnenden A-Teils (T. 287 ff. und 299 ff.) simultan als finale Synthese zusammen und bringt die Melodie somit im Tutti.[197]

Mit den Takten 36 ff. (Albumblatt) bzw. 332 ff. (Scherzo-Trio op. 40) hellt sich der Satz indessen nach A-Dur bzw. As-Dur auf und ein Abspaltungsprozess setzt sich in Gang, der zwar aus dem Satzverlauf des Scherzo-Trios op. 40, nicht aber aus dem Albumblatt bekannt ist: Abgetrennt, wiederholt und sequenziert werden mit Takt 39 bzw. 335 die ersten beiden Takte des Themas, genau wie im B-Teil des Scherzo-Trios op. 40 ab Takt 319. Damit komponiert Brahms in der Reprise des A-Teils des Scherzo-Trios op. 40 eine direkte motivische Bezugnahme auf dessen verarbeitenden Mittelteil; er führt diesen in einer zweiten, analog Takt 314 mit einem Crescendo (hier T. 335) dynamisch exponierten Steigerungspassage gewissermaßen fort. Nach dem vorangehenden (und folgenden) Scherzo mit seinem an der Sonatenhauptsatzform orientierten Formkonzept erscheint im Scherzo-Trio eine reprisenhafte Wiederholung des eröffnenden A-Teils, in der die Entwicklungen des ohnedies schon verarbeitenden Mittelteils aufgenommen werden, geradezu konsequent.

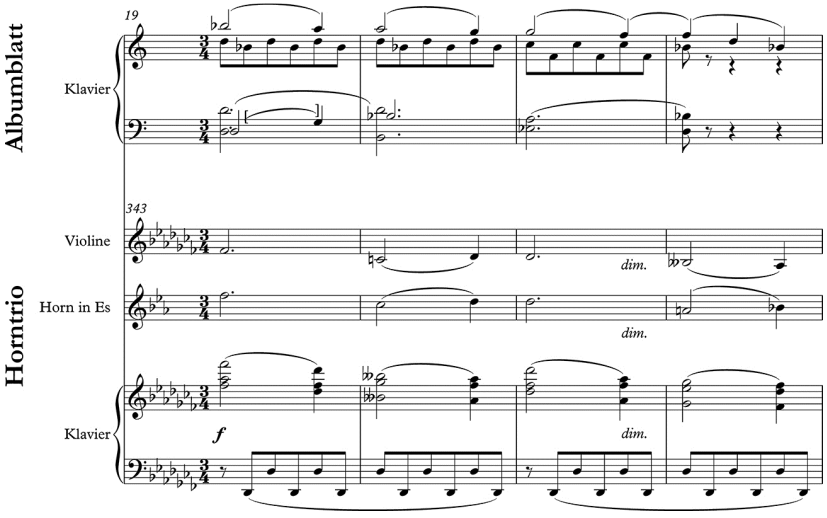
Zwar ist der A'-Teil des Albumblattes ebenfalls von verarbeitenden Momenten geprägt, die aus dem Mittelteil herrühren und nicht nur in der Abspaltung zweier Thementakte, sondern auch in der harmonischen Verschärfung des Satzes über $A^{79>}$ (T. 39 ff.) und E^{v} (T. 43) evident werden. Während es sich

[196] Siehe Kapitel 2.1.
[197] Die Violine wird dabei im Terzabstand geführt.

hierbei indes um das subtile Aufgreifen eines ähnlichen Gestaltungsprinzips handelt, sind im Scherzo-Trio op. 40 ganz konkrete motivische Rückbezüge komponiert.

In beiden Fassungen geht die beschriebene Sequenzstrecke in eine codaartige Erweiterung über, die sich jedoch ungleich gestaltet. Nachdem sich der Klavierdiskant im Albumblatt mit einem Crescendo bis zum *forte* zu spielenden Spitzenton f^3 heraufgeschraubt hat (T. 47), bricht der Spannungsbogen abrupt ab, indem die rechte Hand über 4 Takte kurzerhand in gebrochenen, abwärts führenden Akkorden mit einem Decrescendo und *ritardando* nach a-Moll kadenziert (T. 47–50).

Im Scherzo-Trio dagegen lässt Brahms in der Coda, die gleichzeitig eine Überleitung zur Wiederholung des Scherzos bildet, nach der Abspaltung der ersten beiden Takte des Themas nun den dritten Thementakt folgen (T. 343 ff.). Die hier beginnende Sequenzkette greift in überraschender Übereinstimmung das Schema des verarbeitenden B-Teils des Albumblattes (!) auf. Sämtliche Komponenten werden beibehalten, lediglich die Stimmverteilung ist gegenüber dem ursprünglichen Klaviersatz neu arrangiert. So ist die Seufzermotivik des Klavierdiskants im Scherzo-Trio op. 40 in der rechten Hand akkordisch aufgefüllt, die ursprünglich von der rechten Hand gespielte gebrochene Achtelbegleitung findet sich im unteren Klaviersystem und die ursprünglich der linken Hand zugeschriebenen langen Liegetöne übernehmen Violine und Horn (siehe Notenbeispiel 7).



Notenbeispiel 7: Synopse von Albumblatt, B-Teil, T. 19–22
und Horntrio, Scherzo-Trio, A'-Teil, T. 343–346

Der Blick in das Partiturautograph zeigt, dass Brahms diese exakte Übereinstimmung mit dem Albumblatt keineswegs von Anfang an intendiert hatte. Eine größere Tintenstreichung im A'-Teil lässt eine verworfene, nur für Klavier notierte Fassung der Takte 335–341 erkennen. Nach der achttaktigen Themenwiederholung in der Grundtonart folgten zwar ebenfalls die ersten beiden abgespaltenen Thementakte in Ces^7 sowie deren Sequenz (T. 335–338, siehe Abbildung 13). Hieran schlossen sich jedoch nicht, wie in der späteren Druckfassung, noch zwei weitere sequenzierte Wiederholungen an, sondern der Satz rückte schon mit dem gestrichenen Takt 339 von Ces^7 (= H^7) nach des-Moll und damit in die Sequenzstrecke über den ersten Thementakt.

In der späteren Variante wird des-Moll dagegen im Übergang von Takt 342 nach 343 dominantisch über As^7 erreicht. Die Steigerungs- und Modulationspassage war somit in der verworfenen Fassung gegenüber der Druckfassung – und freilich auch gegenüber dem Albumblatt – deutlich verkürzt; die späteren Takte 338–344 entfielen. Anschaulich zeigt sich also, dass Brahms zunächst mit einer strukturell vom Albumblatt abweichenden Variante experimentierte, sich letztlich jedoch wieder dem Vorläufer annäherte.

Im Hinblick auf die satztechnische Faktur verfuhr Brahms gerade umgekehrt. Während die oktavierte Achtelbegleitung ab Takt 335 in der verworfenen Fassung noch gemäß dem Albumblatt im oberen Klaviersystem notiert war, ist sie in der späteren Fassung als Bassfundament ins untere Klaviersystem verlagert. So tritt die melodische Kontur in den Oktav-Terz-Klängen der rechten Hand in der Druckfassung deutlich massiver hervor als in den Obernoten der früheren Variante. Mit der dynamischen Angabe *crescendo* statt dem *poco crescendo* der Zwischenfassung intensivierte Brahms die klangliche Wirkung zudem noch (siehe Abbildung 13).

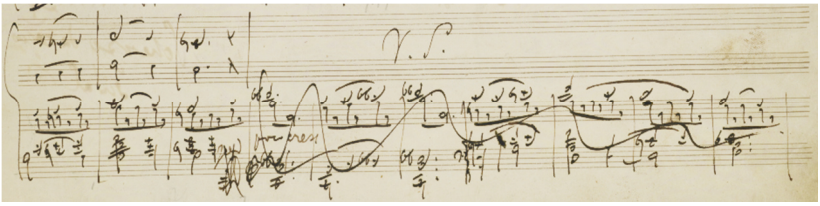


Abbildung 13: Horntrio, Partiturautograph (*US-Wc*), 2. Satz, Scherzo-Trio, mit verworfener Fassung der Takte 335–341

Anschließend wird das eintaktige Sequenzmodell augmentiert und auf zwei Takte ausgedehnt (T. 347 ff.), bis der Satz schließlich mit übergebundenen Liegetönen und einem *ritardando* über eine langgezogene Kadenz nach as-Moll gelangt.

Eine konventionelle Wiederholung der Teile B und A', wie sie noch im Albumblatt vorgeschrieben ist, stünde dem prozesshaften Charakter des Scherzo-Trios freilich entgegen, und so findet mit Takt 359 eine rasche Rückung nach B-Dur statt, um die Wiederholung des Scherzos in Es-Dur vorzubereiten. Bagge kommentierte knapp: »Nach diesem Trio nimmt sich die Reprise des Hauptsatzes recht dämonisch aus«[198] und traf damit den Antagonismus der Ausdruckscharaktere von Trio und Beginn des Scherzo-Hauptteils wohl ganz adäquat.

Welche Konsequenzen hat nun das blockhafte Umrangieren des frühen Albumblattes? Zum einen erreichte Brahms im Scherzo-Trio op. 40 durch die motivische Verknüpfung des Mittelteils B mit der Fortführung des A'-Teils ab Takt 335 ein Korrespondieren der beiden verarbeitenden Satzteile und damit eine ganz explizite formlogische Entsprechung. Lief die Abspaltung und Sequenzierung der beiden ersten Thementakte im B-Teil in einer viertaktigen synkopischen Augmentierung aus (T. 323–326), so geht sie im A'-Teil in eine viermal so lange Sequenzstrecke über, die sich analog dem B-Teil des Albumblattes dem Seufzermotiv des dritten Thementaktes widmet (T. 343–358). Geradezu ökonomisch verwendete Brahms im Scherzo-Trio op. 40 sämtliches Material des Albumblattes – er ließ nichts fort, sondern ordnete die Satzteile lediglich neu an.

Der Beziehungsreichtum dieses Neuarrangements erstreckt sich sogar noch weiter. Nicht plakativ, aber doch motivisch konkret ableitbar deutet das Scherzo-Trio in seiner codaartigen Erweiterung über den zweiten Satz hinaus bereits auf das folgende Adagio mesto hin. Mit ungleich düstererem Ausdruckscharakter in der Moll-Variante der Grundtonart bringt der dritte Satz ein erstes Thema, das substanziell von schwermütiger Seufzermotivik geprägt ist (siehe Notenbeispiel 8). In der Coda des Scherzo-Trios scheint es seinen Schatten bereits vorauszuwerfen: Die Wechselnote im Klavier zu Beginn des Adagios sowie der Achtelduktus der in Takt 5 einsetzenden Violin- und Hornlinie zieht greifbare Verbindungen zum Scherzo-Trio. Anders als die akkordische Begleitung in der kleinen und eingestrichenen Oktave der verworfenen Fassung von Takt 335–341 unterstreichen die tiefen Klavierbässe der Druckfassung die Nähe der Coda zur finsteren Sphäre des Adagio mesto noch suggestiv.

So bietet das Scherzo-Trio op. 40 auf eindrückliche Weise Einblicke in Brahms' ›Kompositionswerkstatt‹, in der mit musikalischen Themen und Strukturen langfristig gearbeitet wurde. Ob es sich bei dem Vorläufer des Scherzo-Trios um ein eigenständiges Klavierstück oder um einen Ausschnitt aus einer größeren Komposition handelt, ist freilich nur zu mutmaßen. Die unvermittelte Schlussfindung in fallenden Dreiklangsbrechungen ab Takt 46 legt immerhin die Annahme nahe, dass Brahms im Wehner-Album nur die ge-

[198] Selmar Bagges Werkbesprechung, in: *AmZ*, Jg. 2, Nr. 3 (16. Januar 1867), S. 24 (f.).

kürzte Fassung eines größeren Werkes notierte.[199] Auch lässt die Quellenlage offen, ob überhaupt ein originäres Klavierstück vorliegt. Angesichts der Brahms'schen Schaffensweise, seiner ausdauernden Arbeit mit musikalischen Ideen und Strukturen, die er bisweilen sogar in unterschiedlichen Gattungen bzw. Besetzungen erprobte,[200] reizt die Spekulation, dass der Klaviersatz lediglich ein Arrangement für das Wehner-Album zeige und ursprünglich einem anderen Gattungsbereich entstamme. Beispiele für derlei Modifikationen lassen sich in Brahms' Œuvre mehrfach finden – so etwa das Klavierquintett op. 34, das ursprünglich als (heute verschollenes) Streichquintett konzipiert war und später zunächst zur Sonate für zwei Klaviere op. 34*bis* umgearbeitet wurde, bevor es in einer dritten Form und Besetzung noch vor der Sonate erschien oder die zweiten Sätze des Streichsextetts op. 36 und des Streichquintetts op. 88, die jeweils auf früheren Kompositionen basieren.[201]

Ob mit dem Albumblatt eine Gelegenheitskomposition vorliegt, die Brahms spontan in Wehners Album schrieb, ob es sich um die gekürzte Fassung eines präexistenten Klavierstückes oder gar um einen Auszug aus einem noch größeren, vielleicht auch größer besetzten verschollenen Werk handelt, muss offen bleiben. Die auffallende satztechnische Ähnlichkeit des Albumblattes mit dem Klavierpart im Scherzo-Trio der Klaviersonate Nr. 1 C-Dur op. 1 lässt an eine verworfene frühe Klaviersonate denken. Der Entstehungskontext des Albumblattes erlaubt indes noch andere Spekulationen: Auf die gemeinsam mit Reményi unternommene Konzertreise des Jahres 1853 hatte Brahms offenbar seine heute verschollene Violinsonate a-Moll Anh. IIa Nr. 8 mitgenommen.[202] Ein an Brahms gerichtetes Schreiben Joseph Joachims lässt sogar annehmen, dass Brahms das Stück gemeinsam mit (oder zumindest im Beisein von) Reményi im Hause Wehners aufführte.[203] Womöglich notierte Brahms in dem Wehner-Album ein Klavierarrangement des Trio-Teils aus dem Scherzo-Satz dieser Violinsonate. Der direkte Bezug zu Wehner und Reményi lässt diese Idee jedenfalls attraktiv und plausibel erscheinen. Auch tonartlich passt ein Trioteil in a-Moll gut in eine Violinsonate derselben Tonart – der Scherzoteil könnte in C-Dur, F-Dur oder auch A-Dur gestanden haben. Eine zunächst geplante Veröffentlichung der Violinsonate schob Brahms immer wieder auf,

---

199 Siehe auch die Einleitung zu Johannes Brahms, Neue Ausgabe sämtlicher Werke: Horntrio und Klarinettentrio, S. XII f.

200 Vgl. Struck, »Vom Einfall zum Werk«, S. 175 f.

201 Das 1. Thema des 2. Satzes aus dem Streichsextett Nr. 2 G-Dur op. 36 basiert auf der Gavotte a-Moll WoO posth. 3 Nr. 1; der 2. Satz des Streichquintetts Nr. 1 F-Dur op. 88 ging aus der Sarabande a-Moll/A-Dur WoO posth. 5 Nr. 1 sowie der Gavotte A-Dur WoO posth. 3 Nr. *2* hervor (siehe *Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie III, Bd. 6: *Klavierstücke*, hrsg. von Katrin Eich, München 2011, S. XXIV f.).

202 Siehe Kalbeck, Johannes Brahms, Bd. I/1, S. 69; May, Johannes Brahms, Teil 1, S. 92; Hofmann, Zeittafel, S. 12.

203 Brahms, Briefwechsel 5, S. 1; vgl. Kalbeck, Johannes Brahms, Bd. I/1, S. 73 mit Anmerkung 1.

letztlich vernichtete er das Manuskript vermutlich. Solange keine neuen Quellenfunde auftauchen, muss der musikalische Ursprung des Albumblattes ein ungelöstes Rätsel der Brahms-Philologie bleiben.[204]

2.4 »… nur dass das ganze Stück eben, wie man zu sagen pflegt, grau in grau gemalt ist …«: Das Adagio mesto

Die Rezeption des Adagio mesto als Trauergesang liegt schon in der ungewöhnlichen und daher auffallenden Satzbezeichnung begründet, die sich offenkundig an Beethovens Klaviersonate D-Dur op. 10, Nr. 3 mit dem langsamen zweiten Satz Largo e mesto orientiert.[205] Dass die Vortragsanweisung musikhistorisch belangvoll und seit Mitte des 18. Jahrhunderts durch die Werke C. P. E. Bachs und anderer mit einer Tradition der Melancholie-Darstellung verbunden ist, hat Melanie Wald-Fuhrmann nachgewiesen.[206] Beinahe ebenso selten wie die Satzbezeichnung ist die düstere Grundtonart des Satzes es-Moll, über die Christian Friedrich Daniel Schubart in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* schrieb:

> »*Es moll. Empfindungen der Bangigkeit des aller tiefsten Seelendrangs; der hinbrütenden Verzweiflung; der schwärzesten Schwermuth, der düstersten Seelenverfassung.* Jede Angst, jedes Zagen des schaudernden Herzens, athmet aus dem grässlichen *Es moll.* Wenn Geister sprechen könnten; so sprächen sie ungefähr aus diesem Tone.«[207]

Wohl nicht zufällig wählte Brahms diese Tonart auch für seine lugubre Vertonung des von Todessehnsucht erzählenden Candidus-Gedichtes *Schwermut* op. 58, Nr. 5, für das von Friedrich Halm stammende *Steig auf, geliebter Schatten* op. 94, Nr. 2 oder für das späte Intermezzo op. 118, Nr. 6. Letzteres zieht noch dazu durch die Vortragsbezeichnung Andante, largo e mesto eine Parallele zum Adagio mesto und artikuliert seine düster-expressive Grundstimmung gleich in den ersten Takten durch eine *Dies irae*-Anspielung.[208]

---

[204] Siehe hierzu ausführlicher Loose, »Kompositorisches Erinnern im Horntrio«, außerdem Johannes Brahms, Neue Ausgabe sämtlicher Werke: Horntrio und Klarinettentrio, S. XII f. Für das Anregen und Diskutieren dieser Thesen danke ich Michael Struck herzlich.

[205] Vgl. Floros, Johannes Brahms, S. 81 ff.

[206] Melanie Wald-Fuhrmann, *»Ein Mittel wider sich selbst«. Melancholie in der Instrumentalmusik um 1800*, Kassel 2010, insbesondere S. 294 f. und 326 ff. Hans-Joachim Hinrichsen zieht denn auch »kaum zu überhören[de]« Parallelen zwischen Beethovens *Largo e mesto* und dem *Cantabile e mesto* aus C. P. E. Bachs zweiter Sonate aus der Dritten Sammlung »Für Kenner und Liebhaber« in d-Moll (Hinrichsen, Beethoven. Die Klaviersonaten, S. 95 f.).

[207] Ludwig Schubart (Hrsg.), *Christ.*[*ian*] *Fried.*[*rich*] *Dan.*[*iel*] *Schubarts Ideen zur Ästhetik der Tonkunst*, Nachdruck der Originalausgabe Wien 1806, Darmstadt 1969, S. 378 (Kursivierung original).

[208] Vgl. Kalbeck, Johannes Brahms, Bd. II/1, S. 186: »Nicht nur in der Tonart (*es-moll*) berührt sich das Adagio mit der Heldenklage des letzten Intermezzos aus den Klavierstücken op. 118, es sind dieselben schauerlichen, mit dem Geisterreich kommunizierenden Klänge

So ist auch der musikalische Ausdruckscharakter des Adagio mesto von einer ungewöhnlichen Schwere und Tristesse, die der Rezensent Selmar Bagge im Jahr 1867 als geradezu übermäßig empfand. Skeptisch abwägend kommentierte er, der Satz entspräche »seiner Ueberschrift […]. Kein Sonnenstrahl fällt in das Dunkel dieses Stücks […].«[209]. Zwar seien die »Modulationen und die thematische Verwendung […] an sich höchst interessant und wirkungsvoll, nur dass das ganze Stück eben, wie man zu sagen pflegt, grau in grau gemalt ist, was denn bei manchen Zuhörern keine Sympathie erweckt.«[210] Eine zurückhaltende Rezeptionstendenz, gerade in Bezug auf das hochexpressive Adagio mesto, dürfte auch Clara Schumann bei ihrer Wiener Aufführung des Horntrios im Januar 1870 wahrgenommen haben. In ihrem Tagebucheintrag gestand sie zu, das »*Adagio* ist wundervoll auch, aber allerdings für das erste Mal Hören schwer.« [211]

Max Kalbeck hob das Adagio mesto als Herzstück des Horntrios heraus. Angesichts des emotionalen Charakters des Satzes dürfte ihm hier, auch ungeachtet seiner biographisch-semantischen Auslegung des Werkes als komponiertes Andenken an die Mutter, wohl jeder Hörer zustimmen. Für Kalbeck spiegelte die Satzbezeichnung freilich unmissverständlich die persönliche Trauer des Komponisten: »Die eigentliche Totenklage«, postulierte er, »tönt uns aus dem Adagio entgegen, das besonders mit ›*mesto*‹ bezeichnet ist. Auf diese einzige Andeutung beschränkt sich, was der Komponist der Welt von seinem Gemütszustande persönlich verraten wollte.«[212] Kaum eine Auseinandersetzung mit dem Horntrio vermag diese biographische Implikation seither auszuklammern. Sie gehört zur Rezeptionsgeschichte des Werkes, insbesondere des langsamen Satzes.[213]

Das Adagio mesto ist in dreiteiliger ABA'-Form angelegt, deren emotionaler Kulminationspunkt in einer hochexpressiven Coda liegt. Ein tonal, thematisch und satztechnisch-strukturell deutlich abgesetzter Kontrastabschnitt B überführt zuvor bereits einen Fugatoansatz mit zunehmender Emphase in eine durchführungsartig modulierende und motivisch verarbeitende Steigerungspas-

---

[…].« Siehe hierzu auch Brahms' Antwort auf Clara Schumanns Nachfrage bezüglich der seltenen Vortragsanweisung des Intermezzos: »Mesto heißt traurig. Du wirst das Stück auch ohne diese Ermahnung nicht lustig gespielt haben« (Litzmann, Clara Schumann – Johannes Brahms, Bd. 2, S. 528; vgl. auch Katrin Eich, »Die Klavierwerke«, in: *Brahms Handbuch*, hrsg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart und Kassel 2009, S. 332–369, hier S. 364).

[209] Bagges Werkbesprechung, in: *AmZ*, Jg. 2, Nr. 3 (16. Januar 1867), S. 24 (f.).

[210] Ebenda, S. (24–)25.

[211] Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. 3, Leipzig [4]1920, S. 234.

[212] Kalbeck, Johannes Brahms, Bd. II/1, S. 186. Vgl. auch etwa Tomas-San-Galli, Johannes Brahms, S. 108: »Zarter, ergreifender und dabei musikalischer konnte wohl kaum der Schmerz über den Heimgang der Mutter besungen werden.«

[213] Vgl. hierzu als eine der jüngsten Publikationen etwa Ickstadt, Aspekte der Melancholie, S. 286–302.

sage. Der Reprisenbeginn ist durch eine im dreifachen *piano quasi niente* geradezu flüchtig anmutende Reminiszenz des Fugato-Themas verschleiert. Hieraus entwickelt sich am Ende des A'-Teils ein integrierter Rekurs auf den B-Teil, der alternierend mit einer episodenartig inszenierten Antizipation des Finalsatzthemas als belangvolles Ereignis in den Satz tritt. In dieser strukturellen Anlage lassen sich gewisse Parallelen zu Beethovens Largo e mesto ziehen, sodass sich Brahms' offensichtliche Anlehnung an Beethovens Satzbezeichnung nicht nur hinsichtlich des musikalischen Ausdruckscharakters, sondern auch in Bezug auf das zu Grunde liegende formale Konzept zu konkretisieren scheint.

Nachdem Florence May bereits vage angemerkt hatte, das Adagio würde »im Ausdruck tiefer Trauer kaum seinesgleichen finden, außer in einigen wenigen langsamen Sätzen von Brahms selbst und in einigen von Beethoven«[214], bestimmte Constantin Floros diese Andeutung näher und wies darauf hin, dass Brahms' Adagio mesto »nach dem Vorbild des langsamen Satzes der Klaviersonate Opus 10 Nr. 3 von Beethoven modelliert« sei.[215] Auch Peter Revers attestierte Brahms' Satz »eine gewisse Tiefenlastigkeit und klangliche Schwere, die etwa auch für das ›Largo e mesto‹ aus Beethovens Klaviersonate op. 10/3 charakteristisch ist: ein Werk, dessen Vorbildfunktion für Brahms kaum in Frage gestellt werden kann.«[216] Während Revers es bei der Andeutung einer Ähnlichkeit beider Satzcharaktere beließ und nicht weiter auf satzstrukturelle Entsprechungen einging, stellte Floros Formschemata beider Sätze direkt gegenüber und konstatierte eine nahezu identische, jeweils »vierteilige Formanlage – Exposition mit zwei Themen, Mittelteil, Reprise und Koda«[217], die sich im Fall von Beethovens Largo e mesto über 87, in Brahms' Adagio mesto über 86 Takte jeweils im 6/8-Metrum erstreckt. Die bei Floros nicht weiter problematisierte klare Einteilung beider Sätze in scheinbar kongruente vierteilige Äquivalente mag angesichts der vielschichtigen Strukturen und individuellen Satzgeschehen simplifizierend wirken, doch verdient der Kern dieser Beobachtung durchaus Beachtung. Versuchshalber soll der Beethoven'sche Satz daher im Folgenden zwar nicht minutiös als Schablone, aber doch als loser Bezugsrahmen mitbetrachtet werden.

Ähnlich wie Brahms' Adagio mesto hat auch der expressive Charakter von Beethovens Largo e mesto im 19. Jahrhundert eine Reihe von biographisch-semantischen Assoziationen evoziert.[218] Stellt die Beethoven-Forschung die Glaubwürdigkeit des zeitgenössischen Biographen Anton Schindler inzwischen auch teils massiv in Frage, so hat sich Schindlers Deutung des Largo e mesto als Versuch, den »Seelenzustand eines Melancholischen« musikalisch abzubilden, »mit allen den verschiedenen Nuancen von Licht und Schatten im Bilde

[214] May, Johannes Brahms, Teil 2, S. 40.
[215] Floros, Johannes Brahms, S. 81.
[216] Revers, »Tradition und Innovation«, S. 208.
[217] Floros, Johannes Brahms, S. 81.
[218] Siehe etwa Hinrichsen, Beethoven. Die Klaviersonaten, S. 96 ff.

der Melancholie«[219], doch bis heute gehalten.[220] Dass der melancholische Charakter dieses Satzes jedoch auch »ohne den Gewährsmann Schindler mit Händen zu greifen«, dabei allerdings »gegenüber der (eher für die Romantik charakteristischen) Ästhetik des unmittelbaren Subjektiv-Bekenntnishaften« vielmehr »durch ein alles entscheidendes Maß an gestalterischer Objektivierung und ästhetischer Stilisierung« ausgezeichnet ist, hat Hans-Joachim Hinrichsen anschaulich dargestellt.[221] Gleichwohl brachte die Beethoven-Biographik des 19. Jahrhunderts die düstere Grundstimmung nachhaltig in Verbindung mit Beethovens Bestürzung über sein beginnendes Gehörleiden oder, wie etwa Wilhelm Lenz, mit der Trauer über den Tod seiner Mutter.[222] Dass das Werk als mutmaßliches Bekenntnis des trauernden Sohnes eine greifbare rezeptionsgeschichtliche Parallele zu Brahms' Horntrio aufweist, findet bei Floros erstaunlicherweise keine Erwähnung. Selbst Hugo Riemann nahm diesen Topos später auf und kommentierte: »Wenn man weiß, wie Beethoven an seiner Mutter gehangen, wie tief ihr Tod ihn erschüttert hat, so mag man wohl Lenz recht geben […].«[223] Die semantische Aufladung des Brahms'schen Adagio mesto potenziert sich so in gewisser Weise in der Rezeptionskette.

Auf der weniger spekulativen strukturellen Ebene lässt sich folgendes Satzgeschehen beobachten: Wie Brahms' Adagio mesto ist auch Beethovens Largo e mesto als ABA'-Form mit umfangreicher Coda angelegt, deren »Dimensionen«, so Walter Werbeck, »nicht zu ahnen sind und gerade deshalb so eindrucksvoll ausfallen […].«[224] Doch prägt der Satz ganz deutlich einen sonatenhaften Charakter aus, der sich im Antagonismus zweier Mollthemen im A-Teil zeigt. Der Mittelteil B leistet Durchführungsarbeit, indem er zunächst scheinbar neues Material aufstellt, um den Satz darauf in modulierender Figuration gleichsam zu liquidieren, und die Reprise bringt den tonalen Ausgleich von ›Haupt-‹ und ›Seitenthema‹.[225] In ihrem verarbeitenden Gestus und der Tendenz zur expressiven Ausweitung eines reduzierten Materialvorrats korrespondieren freilich die beiden Mittelteile von Beethovens und Brahms' Sätzen. Eine

---

219 Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1840, S. 199. Siehe hierzu auch Hinrichsens bündige Übersicht über den zeitgenössischen Melancholie-Diskurs und speziell Beethovens Melancholiebegriff (Hinrichsen, Beethoven. Die Klaviersonaten, S. 96 ff.).

220 Vgl. auch etwa Wald-Fuhrmann, »Ein Mittel wider sich selbst«, S. 331 ff.

221 Hinrichsen, Beethoven. Die Klaviersonaten, S. 96 ff.

222 Wilhelm von Lenz, *Beethoven. Eine Kunst-Studie*, Dritter Theil. Zweite verbesserte Auflage, Hamburg 1860, S. 116 ff.; siehe auch Hugo Riemann, *L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. Ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen. 1. Teil: Sonate I–XIII*, Berlin 1918, S. 355.

223 Riemann, Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten, S. 355.

224 Walter Werbeck, »Die Klaviersonaten«, in: *Beethoven Handbuch*, hrsg. von Sven Hiemke, Stuttgart und Kassel 2009, S. 320–403, hier S. 351.

225 Zur eingehenderen Betrachtung der Satzstruktur siehe etwa Hinrichsen, Beethoven. Die Klaviersonaten, S. 95−105; Werbeck, »Die Klaviersonaten«, S. 350 ff.; Wald-Fuhrmann, »Ein Mittel wider sich selbst«, S. 331 ff.

schematische Übersicht über Struktur und Proportionen beider Sätze gestaltet sich wie folgt:

Beethoven, Largo e mesto	Brahms, Adagio mesto
A / »Exposition« (T. 1–29) periodisches erstes Thema, T. 1–9 Überleitung, T. 9–16 »Seitenthema« (= chromatische Klangprogressionen und Kadenzansatz nach a-Moll), T. 17–25 »Schlussgruppe«, T. 26–29	**A (T. 1–18)** **a** Einleitung (arpeggierte Klavierakkorde), T. 1–4 **b** Geigenkantilene, T. 5–9 **a** Zwischenspiel, T. 9–10 **b** Geigenkantilene, T. 11–15 **a** Überleitung, T. 15–18
B / »Durchführung« (T. 30–43) neues thematisches Material, T. 30–35 Dialogisieren in tiefer und hoher Lage, Ausklang in Figuration, T. 35–43	**B (T. 19–42)** Fugato mit Einsätzen von Horn., Violine und Klavier, T. 19–26 Abspaltung, Engführung, T. 27–31 Steigerungspartie, Diminuendo, T. 32–42
A' / »Reprise« (T. 44–64) erstes Thema, T. 44–52 Überleitung, T. 52–55 »Seitenthema«, T. 56–64	**A' (+ B) (T. 43–68)** **a** Einleitung + »Fugato-Thema« (*quasi niente*), T. 43–46 **b** Geigenkantilene, T. 47–51 **a** Zwischenspiel, T. 51–52 **b** Geigenkantilene, T. 53–56 **a** Überleitung, T. 57–58 »Finalsatz-Thema« + »Fugato-Thema«, T. 59–68
Coda (T. 65–87) Rekurs auf das erste Thema (Bass), T. 65–71 Rekurs auf den B-Teil, T. 72–76 fragmentiertes Hauptthema, T. 76–87	**Coda (≈ A") (T. 69–86)** **b** Geigenkantilene, T. 69–76 **a** fragmentierte Einleitung als Abgesang, T. 77–86

Tabelle 4: Vergleichende Formübersicht von Beethovens Largo e mesto op. 10, Nr. 3 und Brahms' Adagio mesto op. 40

Eine düstere Grundstimmung, die sich durch eine »gewisse Tiefenlastigkeit und klangliche Schwere«[226] und expressive Gesten artikuliert, verbindet beide Sätze.[227] Wenn Jürgen Uhde über Beethovens Largo e mesto schreibt, innerhalb der »übrigen Landschaft der Sonate gleicht dieser Satz einem tiefen Absturz, der nicht vorauszusehen war«[228], so trifft dies ebenso auf Brahms' Adagio mesto zu.

Sogar konkret motivisch vermag der sensibilisierte Hörer Ähnlichkeiten zu erkennen.[229] So wird Brahms' Adagio mesto wie auch Beethovens Largo e mesto *piano* von einem chromatischen Wechselnotenmotiv über tiefen vollgriffigen Klavierakkorden eröffnet. Der von Riemann im Hinblick auf Beethovens Satz diagnostizierte »Schein des Nichtloskommens von der Stelle« als kompositorisches Mittel, »worauf außer der Tonart die Melancholie desselben beruht, nämlich auf der Festbannung an der Stelle, auf dem Sichdrehen im engen Kreise«[230], hat gleichermaßen Geltung für das Horntrio: Die triumphierenden Es-Dur-Akkorde zum Schluss des Horntrio-Scherzos trüben sich mit Beginn des Adagios schlagartig in eine düstere Moll-Sphäre.

Piano und noch dazu *una corda* eröffnen arpeggierte Klavierakkorde im tiefen Register den Satz mit einem offenen Viertakter, dessen Klangschwere und chromatische Melodik in punktierter Rhythmik Assoziationen vom Beginn eines stilisierten Trauermarsches im 6/8-Takt bis hin zur Imitation eines »folk instrument, perhaps a small harp«[231] zulassen. Das schwermütige, durch verminderte Abwärtssprünge verschärfte Seufzermotiv bildet einen ganz offenkundigen motivischen Konnex zu den ersten Themen der vorangehenden Sätze, deren melodische Linien ebenso maßgeblich durch Wechselnoten geprägt waren.

Hier erhält das Motiv in seinem lamentoartig sekundweise absteigenden Duktus ein neues, archaisierendes Gepräge:

---

[226] Revers, »Tradition und Innovation«, S. 208.

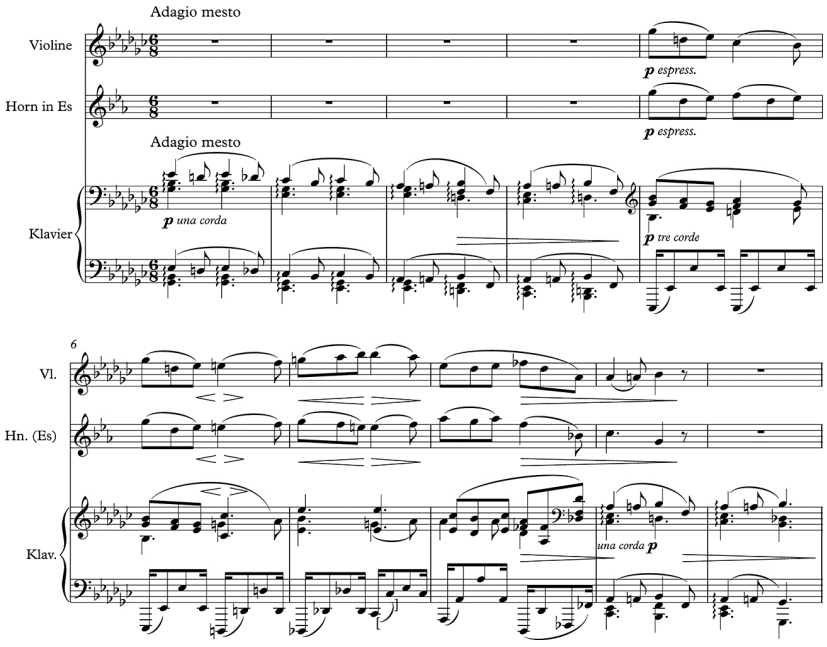
[227] Elmar Budde etwa sah Beethovens Largo e mesto »von einem undurchdringlichen Dunkel beherrscht.« (Elmar Budde, »3 Klaviersonaten c-Moll, F-Dur und D-Dur op. 10 (zusammen mit den Klavierstücken WoO 52 und WoO 53)«, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer, Laaber 1994, Bd. 1, S. 72–78, hier S. 77).

[228] Jürgen Uhde, *Beethovens 32 Klaviersonaten*, Stuttgart 2012, S. 187.

[229] Bereits Floros erwähnte, es bestünden »zwischen den beiden Sätzen auch motivische Zusammenhänge«, ohne dies jedoch näher zu spezifizieren (Floros, Johannes Brahms, S. 81 f.).

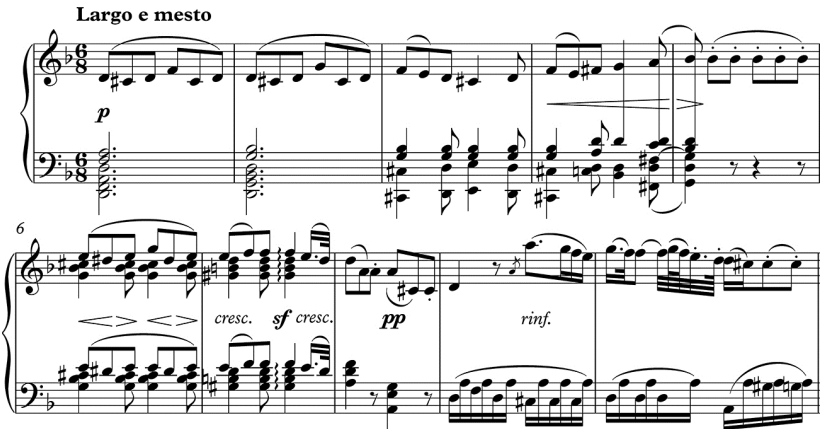
[230] Riemann, Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten, S. 357 und 356. Riemann zieht an dieser Stelle eine Parallele zu dem »finsterbohrenden Motiv der Bässe gegen Ende des ersten Satzes der IX. Sinfonie« von Beethoven.

[231] Margaret Notley, »Late-Nineteenth-Century Chamber Music and the Cult of the Classical Adagio«, in: *19th-Century Music* 23, Nr. 1 (Sommer 1999), S. 33–61, hier S. 48.



Notenbeispiel 8: Horntrio, 3. Satz, T. 1–10

Auch Beethovens Largo e mesto exponiert mit seiner in engem Ambitus grüblerisch um den Grundton d^1 pendelnden Melodik die Drehnote auf unbetonter Taktzeit. Formen die arpeggierten Akkorde sich bei Brahms zu einer getragenen viertaktigen Einleitung, so entwickelt Beethoven aus dem Wechselnotenmotiv den fünftaktigen Vordersatz eines periodischen Hauptthemas (T. 1–9, siehe Notenbeispiel 9).



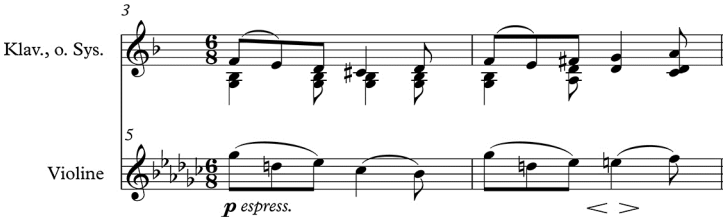
Notenbeispiel 9: Beethoven, *Klaviersonate Nr. 7, op. 10 Nr. 3*,
Beginn des 2. Satzes Largo e mesto, T. 1–10

Diesem fast schleppend daherkommenden, akkordisch begleiteten Hauptthema folgt in Takt 9 eine von d-Moll nach C-Dur modulierende Überleitung, die in kontrastierender Expression, Satztechnik und Lage als »einsame, weit von ihrer Begleitung getrennte Stimme oben mit ihrer Klage beginnt«[232]. Anders als zu erwarten gewesen wäre, bringt der anschließende Seitensatz nun nicht etwa ein sangliches Thema in F-Dur, sondern rückt überraschend nach a-Moll, um über »chromatische[n] Klangprogressionen«[233] mit dem in Hauptthema (T. 3) und Überleitung (vgl. T. 21/22 und T. 9/10) entwickelten melodischen Material zu spielen. Eine Art Schlussgruppe beendet den Teil ab Takt 26 mit der mediantischen Wendung von a-Moll nach F-Dur – und mit einem unmissverständlichen Doppelstrich.[234]

Aus Brahms' eröffnendem Viertakter, der Bagge zufolge »mehr harmonisch und durch Klangfarbe als melodisch«[235] wirkt und einleitenden Charakter trägt, wächst ab Takt 5 *piano espressivo* ein kantilenenartiger »Klagegesang«[236] in es-Moll heraus, der »sich in schwermütigen Intervallen der Violine und des Horns […] höchst edel und ausdrucksvoll ausspricht«[237]. Dabei weitet die Violine das aus Kopfsatz und Scherzo herübergetragene Wechselnotenmotiv diastematisch, um auf zweiter Takthälfte den vom Klavier bereits exponierten Sekundseufzer zu prononcieren (T. 5–7). Verminderte Sprünge verschärfen die klagende

232 Uhde, Beethovens 32 Klaviersonaten, S. 190.
233 Werbeck, »Die Klaviersonaten«, S. 351.
234 Siehe auch etwa Walter Werbecks Beobachtungen zur Satzfaktur (Werbeck, »Die Klaviersonaten«, S. 350 ff.).
235 *AmZ*, Jg. 2, Nr. 3 (16. Januar 1867), S. 24 (f.).
236 Ickstadt, Aspekte der Melancholie, S. 297.
237 Ebenda.

Diktion der melodischen Linie. Die rhythmische und teils auch diastematische Entsprechung der einsetzenden Brahms'schen Geigenkantilene in T. 5–6 und der Entwicklung der melodischen Linie in Beethovens Largo e mesto, T. 3–4, mag zufällig entstanden sein, im Vergleich beider Satzanfänge fällt sie jedoch unvermeidlich auf:



Notenbeispiel 10: Synopse von Beethovens Klaviersonate op. 10, Nr. 3, 2. Satz Largo e mesto, T. 3–4, Klavier, o. Sys., und Brahms' Horntrio op. 40, 3. Satz Adagio mesto, T. 5–6, Violine

Brahms scheint Beethovens Vordersatz regelrecht ausgedehnt und motivisch in einleitende Klavierakkorde und Geigenkantilene aufgespalten zu haben. Was bleibt, ist jedoch der bei Beethoven mit Takt 9, bei Brahms bereits mit Takt 5 sich ereignende charakteristische Wechsel von schwerfälliger Tiefenlastigkeit in kantable Höhen.

In Brahms' Adagio mesto läuft die Hornstimme ab Takt 5 zumeist in Terzen und Sexten parallel bzw. sie kontrapunktiert die Geigenlinie gemeinsam mit dem Klavier, wobei die Finesse darin besteht, dass Violine und Klavier mit T. 9 im Unisono zusammenfinden und sich dabei verschränken: Während die Violine ihre fünftaktige Kantilene halbschlüssig mit dem chromatischen Anstieg as^1–a^1–b^1 zu Ende führt, setzt simultan das Klavier mit seinen *una corda* zu spielenden arpeggierten Anfangsakkorden ein, hier entsprechend Takt 4 mit der offenen Kadenzwendung as-Moll–B-Dur und der »formal function of keeping the melodic impulse in motion, resisting full-stop closure.«[238]

Wie ein Nachhall des zuvor Erklungenen wiederholt sich der Takt im Decrescendo, rückt dabei jedoch auf zweiter Takthälfte überraschend von as-Moll auf die III. Stufe Ges-Dur. Die so initiierte, nach Dur aufgehellte Wiederholung der fünftaktigen Geigenkantilene (T. 11–15) kommt mit ausgedünnter Begleitstimme des Horns aus. Gewissermaßen als Ausgleich tritt der jetzt explizit mit der Spielanweisung *espressivo* bezeichnete Klavierpart stärker hervor und kontrapunktiert mit der rechten Hand die Violinstimme im Terz- und Sextabstand, ähnlich wie zuvor das Horn. Anders als vordem in Takt 9 führt die Kantilene in Takt 15 nicht etwa chromatisch halbschlüssig nach des^1, sondern endet im wiederholten Decrescendo auf dem Grundton der Tonika es^1, während der

[238] Notley, »Late-Nineteenth-Century Chamber Music«, S. 48.

Satz per Quartsextvorhalt $B^{6/4 \rightarrow 5/3}$ leise nach es-Moll kadenziert. Treffend beobachtete Margaret Notley, »this is the only authentic cadence effect, perfect or imperfect, in the entire movement«[239]. Auch hier überlagern sich analog Takt 9 Abschluss der Geigenkantilene und erneuter Einsatz der arpeggierten Klavierakkorde, diesmal indes in vollständiger Viertaktigkeit entsprechend dem Satzbeginn und mit überleitender Funktion: ebenso wie in Takt 4 öffnet auch hier das regieführende Klavier den Satz mit dem Halbschluss as–B.

Wenn Peter Revers in dieser zweiten Wiederholung der arpeggierten Klavierakkorde eine Umkehr der anfänglichen Abfolge von Vordersatz und Nachsatz sieht, wodurch »die Kausalität einer am klassischen Vorbild orientierten Periodenstruktur preisgegeben und eine Vorhersehbarkeit hinsichtlich der weiteren strukturellen Entwicklung weitgehend außer Kraft gesetzt« wird,[240] so ist dem nicht zu widersprechen. Revers' weiterführende Überlegungen, Brahms entfalte »eine virtuose Kombinatorik, innerhalb derer elementare Prinzipien musikalischer Tektonik wie Aufstellen – Schließen, Frage – Antwort, Analogie – Kontrast unterminiert werden«,[241] lassen jedoch außer Acht, dass gerade das Prinzip satztechnisch, melodisch und lagentechnisch kontrastierender resp. korrespondierender Halbsätze die Textur des Hauptsatzes bestimmen. Das Dialogisieren findet indessen nicht im Sinne eines Öffnen und Schließens statt, sondern wirft, um in Revers' Terminologie zu bleiben, freilich mehr Fragen als Antworten auf.

Der Mittelteil B

Unmittelbar schließt ein in Struktur und Diktion kontrastierender B-Teil an, der als Fugato in b-Moll ansetzt und darin einen zurückgenommenen polyphonen Gegenpol zum affektiven Satzbeginn mit seinen vollgriffigen arpeggierten Klavierakkorden und der Geigenkantilene bildet.

Erst- und letztmalig im Adagio mesto setzt das Horn in Takt 19 ohne Begleitung der Violine ein und exponiert ein zweitaktiges Fugato-Thema, das maßgeblich in Sequenzen einen gebrochenen b-Moll-Akkord umschreibt und dabei so verhalten und trotz seiner Zweitaktigkeit derart extensiv anmutet, dass Daniel Beller-McKenna radikal feststellte: »this is one of driest and most arid sections of counterpoint in all of Brahms's instrumental music.«[242] Durch seine Legatoartikulation und implizite Wechselnotenmotivik scheint es eine subtile

---

239 Ebenda, S. 54.
240 Revers, »Tradition und Innovation«, S. 208 f.
241 Ebenda.
242 Daniel Beller-McKenna, »Distance and Disembodiment: Harps, Horns, and the Requiem Idea in Schumann and Brahms«, in: *The Journal of Musicology* 22, Nr. 1 (Winter 2005), S. 47–89, hier S. 84.

Nähe zum Hauptthema des ersten Satzes zu besitzen und gleichzeitig eine ungenaue Umkehrung der Geigenkantilene des Adagio mesto zu bilden, vielleicht mehr assoziativ als substanziell. Die Beschaffenheit des Themas dürfte Zellner wiederum Anlass gegeben haben, »sich zu fragen: Wo fängt das erste Viertel an und wo hört das letzte auf; was ist das überhaupt für ein Tact?«[243] Denn die metrische Verankerung bleibt vorerst unklar, die diastematische Struktur mit ihren Spitzentönen auf erster und dritter Zählzeit lässt zunächst einen 2/4-Takt vermuten.[244] Dennoch – oder gerade deshalb – besitzt die melodische Kontur des Themas einen solchen Wiedererkennungswert, dass Heinrich von Herzogenberg es elf Jahre später in Kopf- und Finalsatz seines Klaviertrios c-Moll op. 24 zitieren konnte.[245]

Dem Horneinsatz auf *b* folgt im Quintabstand die Violine mit einer tonalen Beantwortung in subdominantischem es-Moll (T. 21) sowie linke und rechte Klavierhand im Unisono auf b^1 bzw. b^2 in Takt 23 (b-Moll). Ein diminuierter Horneinsatz in Takt 24 mit Auftakt auf *b* verdichtet den Satz in Engführung und initiiert eine freie Fortführung ab Takt 25, die sich kurzzeitig mediantisch nach Ges-Dur aufhellt, um sogleich über b-Moll nach f-Moll zu rücken (T. 26).

Mit dem unvermuteten Fugato öffnet sich eine neue reflexive Ebene, der schon durch die polyphone Satztechnik ein historisierendes Moment immanent ist. Hinzu kommt eine modale Färbung durch die Verschränkung von b-Moll und b-phrygisch. Möglich ist dies durch eine Aussparung des Dominantbereichs, wie Margret Notley feststellte: »Because of the diminished fifth between the fifth and second scale degrees, no dominant is available in the Phrygian mode, and Brahms has suppressed dominant function in the section from m. 19 through m. 31 generated by fugal thematic procedures.«[246] Die Historizität des Fugatos soll im weiteren Satzverlauf eine bedeutende Rolle spielen.

Zunächst wird das Fugato-Thema allerdings in einem beträchtlichen Arbeitsprozess in den Satz geholt: In taktweise changierenden Sphären von Moll und Dur findet harmonisch ausgreifend eine Verkürzung und Engführung in Horn und Violine statt. Ausgehend von der dynamischen Vorgabe *piano* in Takt 27 fragmentieren die Melodieinstrumente das Thema im Diminuendo (Ende T. 28) weiter. So spielen Violine und Horn sich in den Takten 30 und 31 im halbtaktigen Wechsel imitatorisch den verkürzten Themenkopf zu und trüben ihn dabei von D-Dur in die Mollvariante ein. Trotz der Themenverkürzung gewinnt der Satz indessen über den gleichbleibenden Klavierakkorden mit ihrer

---

[243] *Blätter MThK*, Jg. 14, Nr. 1 (1. Januar 1868), S. 2. Zellner monierte in seiner Konzertrezension pauschal, beide Binnensätze seien »voll verrenkter Rhythmen«.
[244] Vgl. Ickstadt, Aspekte der Melancholie, S. 297.
[245] Siehe hierzu Bernd Wiechert, *Heinrich von Herzogenberg (1843–1900). Studien zu Leben und Werk* (= *Abhandlungen zur Musikgeschichte*, Bd. 1), Göttingen 1997, S. 167 f.
[246] Notley, »Late-Nineteenth-Century Chamber Music«, S. 54.

synkopischen Überbindung des dritten und vierten Achtels in weiter Lage nicht etwa an Geschwindigkeit, sondern scheint, besonders mit der Repetition des Fugatothemas auf der vorangegangenen Tonstufe d^1 in der Violine (T. 31), zu retardieren.

Mit Takt 32 erhält diese geradezu kontemplativ anmutende musikalische Charaktersphäre rasch eine expressivere Färbung. Über einer in Sechzehnteltremoli oszillierenden Akkordfläche des Klaviers setzen Violine (beginnend mit dem Tritonus d^1–as^1) und Horn ihre dialogisierende Sequenzierung des Themenkopfes fort, wobei sowohl das großflächige Crescendo als auch kleinere dynamische Akzente den drängenden Gestus dieser Passage zunehmend verschärfen. Zur zusätzlichen Intensivierung fügte Brahms nachträglich mit Bleistift in seiner autographen Partitur die im Druck übernommene Vortragsbezeichnung *un poco string.*[*endo*] hinzu. Mit einer emphatisch in hohe Register bis zum Spitzenton ges^3 ausgreifenden Fortspinnung des Themenkopfes in der Violine (T. 34–35) und einem vier Oktaven umfassenden Lagenkontrast im Klavier steigert sich die Passage im Crescendo per Vorhaltswendung $F^{6/4\rightarrow5/3}$–$B^{v}{}_5$ (T. 35–36) zum für das Klavier besonders mit *sforzato piano* bezeichneten vorläufigen dynamischen Höhepunkt des Satzes. Das Dialogisieren von Violine und Horn setzt sich von hier an über der Quintfallsequenz $B^{v}{}_5$–es_3–$As^{v}{}_3$ im Diminuendo fort, um in Sekundschritten $As^{v}{}_3$–b_3–$Ces^7{}_3$ wieder herauf zu rücken. *Poco a poco in tempo* wird die vormalige Steigerungspartie der Violine zur offenen Schlussfloskel modifiziert. Über den nochmals explizit mit *diminuendo* bezeichneten Klaviertremoli wirft schließlich das Horn wie aus der Ferne zweimal den auf dem Naturhorn durch Stopfen finster-gedämpft tönenden synkopischen Seufzer *as–g* [klingend *ces–B*][247] ein.

Der homophon einsetzende B-Teil aus Beethovens Largo e mesto ist nicht von vergleichbarer innerer Textur, wohl aber ähnlich kontrastierenden Charakters innerhalb des Satzes. Nach dem affektiven A-Teil »kann das sonore F-Dur des zweiten Teils«, so Werbeck, »wenigstens kurzzeitig eine beruhigende Wirkung entfalten.«[248] Dabei wird in den Takten 30 ff. scheinbar neues thematisches Material aufgestellt, dessen Duktus und Melodik allerdings Anklänge an Hauptthema und Seitensatz zeigen, bevor mit Takt 35 im *fortissimo* Thema und Charaktersphäre des Satzbeginns wiederkehren.[249] Allmählich bricht der Satz in harmonisch ausgreifendere, expressive Figuration auf, die dialogisch im Sinne von »erregt-ängstlichen Antwortgesten (T. 36 und 38 ff.)«[250] bei starken Dynamik- und Lagenkontrasten mit den dunkleren Anfangsgesten wechselt, sich dann in Sequenzketten fortspinnt, um schließlich *smorzando* (T. 41) und mit einem Decrescendo (T. 43) chromatisch in den Reprisenbeginn (T. 44)

---

247 Das Partiturautograph zeigt hier die von Brahms mit Bleistift nachgetragene und im Druck übernommene erleichterte Ossia-Lesart: as^1–g^1 [klingend ces^1–b].
248 Werbeck, »Die Klaviersonaten«, S. 351.
249 Uhde, Beethovens 32 Klaviersonaten, S. 191.
250 Ebenda, S. 192.

hinabzulaufen. »Man kann wohl kaum anders«, so stellte Jürgen Uhde fest, »als diese Phase *szenisch* beschreiben«.[251] Für Brahms' Adagio mesto funktioniert dies dagegen nicht.

A'-Teil

Per gebrochenem B^7-Akkord leitet Brahms' Adagio mesto zur Wiederaufnahme des A-Teils in der Grundtonart es-Moll (T. 43) über. Mit nur geringfügigen Änderungen in Dynamik und akkordischer Auffüllung ähnelt der Reprisenbeginn dem Satzbeginn zwar strukturell – gleichwohl verändert eine höchst signifikante Besonderheit den dramaturgischen Zuschnitt: Über den *pianissimo* und zudem *una corda* zu spielenden arpeggierten Klavierakkorden der Takte 43–44 bringt die Violine im dreifachen *piano quasi niente* das Fugato-Thema des B-Teils. Doch folgt hierauf zunächst weder eine Beantwortung noch ein weiteres Verweben der Teile A und B. Das zweitaktige Fugato-Thema erklingt gänzlich isoliert nur einmalig in der Geige. Für Selmar Bagge erklärte sich erst hier Faktur und Bedeutsamkeit des Fugato-Themas,

> »dessen monotones Gepräge man erst versteht, wenn man später bemerkt hat, dass es eigentlich ein Contrapunkt zum ersten Thema ist, der jetzt [= in T. 19 ff.] allein auftritt, um sich später [= in T. 42 f.] mit dem ersten Thema zu vereinigen.«[252]

Tatsächlich mutet das dekontextualisierte Fugato-Thema nicht desintegriert an, sondern funktioniert, von ursprünglichem b-Moll nach es-Moll transponiert, als harmonische Gegenbewegung zu den arpeggierten Klavierakkorden. Doch reiben sich Violin- und Klavierpartie durch die gegenläufigen Rhythmisierungen bzw. melodischen Schwerpunkte derart, dass dem Auftritt des Fugato-Themas gleichzeitig etwas Befremdendes anhaftet. Denn während der melodische Schwerpunkt des Klavierparts im 6/8-Takt auf erstem und auf dem viertem Zähler liegt, betont die Violine mit dem Spitzenton ces^2 in Takt 43 und dem tiefsten Ton es^1 in Takt 44 jeweils die dritte Taktzeit. Mit seiner äußersten dynamischen Dezenz kann das Fugato-Thema an dieser Stelle vielmehr nur als Reminiszenz an das Vorangegangene denn als dezidierter Kontrapunkt gelten – schon ohnehin kaum vernehmlich (*quasi niente*) soll es noch dazu mit einem

---

[251] Ebenda.

[252] *AmZ*, Jg. 2, Nr. 3 (16. Januar 1867), S. (24–)25. Vgl. auch Mason, The chamber music of Brahms, S. 84: »Utterly contrasted as this motive at first seems with the pondering passion of the main theme, it has really been conceived as a countersubject to it, and accompanies it at the recapitulation in a passage of lofty beauty« sowie Notley, »Late-Nineteenth-Century Chamber Music«, S. 54 f.: »The refrain enters as at the beginning with the fugue subject – ***ppp***, quasi niente – now providing a counterpoint to it.«

Decrescendo verklingen. Geradezu schattenhaft erscheint das Fugato-Thema samt seiner historisierenden Implikation für einen Moment in der Reprise des A-Teils.

Das Partiturautograph zeigt, dass Brahms Tempo und Dynamik der Übergangspassage vom Teil B nach A nachträglich mit Bleistift noch einmal überarbeitete und dabei deutlich stärker nuancierte (siehe Abbildung 14): In Takt 32 ergänzte er auf Zählzeit 4 für alle Stimmen die Angabe *un poco string.*[*endo*] (für Violine und Horn aus Platzmangel im Abbreviaturnotat) sowie für Klavier zusätzlich ein *cresc.*[*endo*] analog Violine und Horn. In Takt 35 änderte er die ursprüngliche Dynamik mit Bleistift insofern, als er für Violine und Klavier die in den vorangehenden Takten notierten Crescendogabeln bis ca. Takt 35 (5. bzw. 6. Zählzeit) verlängerte und dadurch die ursprünglich jeweils für Takt 35 vorgeschriebenen Decrescendogabeln ersetzte. Für Klavier fügte er in Takt 36 zudem die Angaben *sforzato piano* und *pedal* hinzu; für Horn ersetzte er die ursprüngliche, Zählzeit 3 bis 6 von Takt 35 umfassende Decrescendogabel durch eine Crescendogabel.

Brahms verlängerte und intensivierte (*un poco string.*[*endo*]) somit die Steigerungspartie der Takte 32 ff. Er verlagerte den dynamischen Höhepunkt am Ende des B-Teils vom Taktübergang 34/35 auf den Beginn von Takt 36 und prononcierte diesen noch durch ein drastisches *sforzato piano* im Klavier. Dem prompten *piano*-Einsatz der Violine (T. 36, Zählzeit 2) und dem *dim.*[*inuendo*] in allen Stimmen am Taktende kommt durch diese Änderung freilich ein ungleich schärferes, da weniger vermitteltes Kontrastmoment zu. Verringerten die drei Stimmen ihre Lautstärke in der ursprünglichen Fassung in Takt 35 sukzessiv per vorgeschriebener Decrescendogabel, so wird in der Druckfassung das Maximum des dynamischen Anstiegs zu Beginn von Takt 36 kurzerhand mit einem durch *piano* in der Violine und *sforzato piano* im Klavier akzentuierten *diminuendo* zurückgenommen. Der nachträglich von Brahms vorgeschriebe Pedaleinsatz ab Takt 36 potenziert dabei in Verbindung mit dem in weiter Lage aufgefächerten ~~B~~^{7}-Akkord noch den Effekt einer Klangfläche.

Zu Beginn von Takt 43 ergänzte Brahms zunächst für alle Stimmen die Zwischenvariante *tempo I* (für Violine und Horn nur einfach in Abbreviatur zwischen beiden Systemen) bzw. *tempo primo* (für Klavier), änderte diese jedoch schließlich zu einem großflächigeren *poco a poco in tempo* für Takt 39–43. Damit verlangsamte er also das *un poco string.*[*endo*] von Takt 32 sukzessiv, in weitem Bogen und geradezu symmetrisch zum allmählich ansteigenden Ausgangstempo der Passage. In diesem Zuge versetzte Brahms auch die Reminiszenz an das Fugato-Thema in der Violine zu Beginn des A'-Teils vom ursprünglich doppelten ins dreifache *piano* und notierte noch dazu die Vortragsbezeichnung *quasi niente* samt darauffolgender Decrescendogabel (T. 43–44) über den gedämpften *una corda*-Akkorden des Klaviers (siehe Abbildung 14).

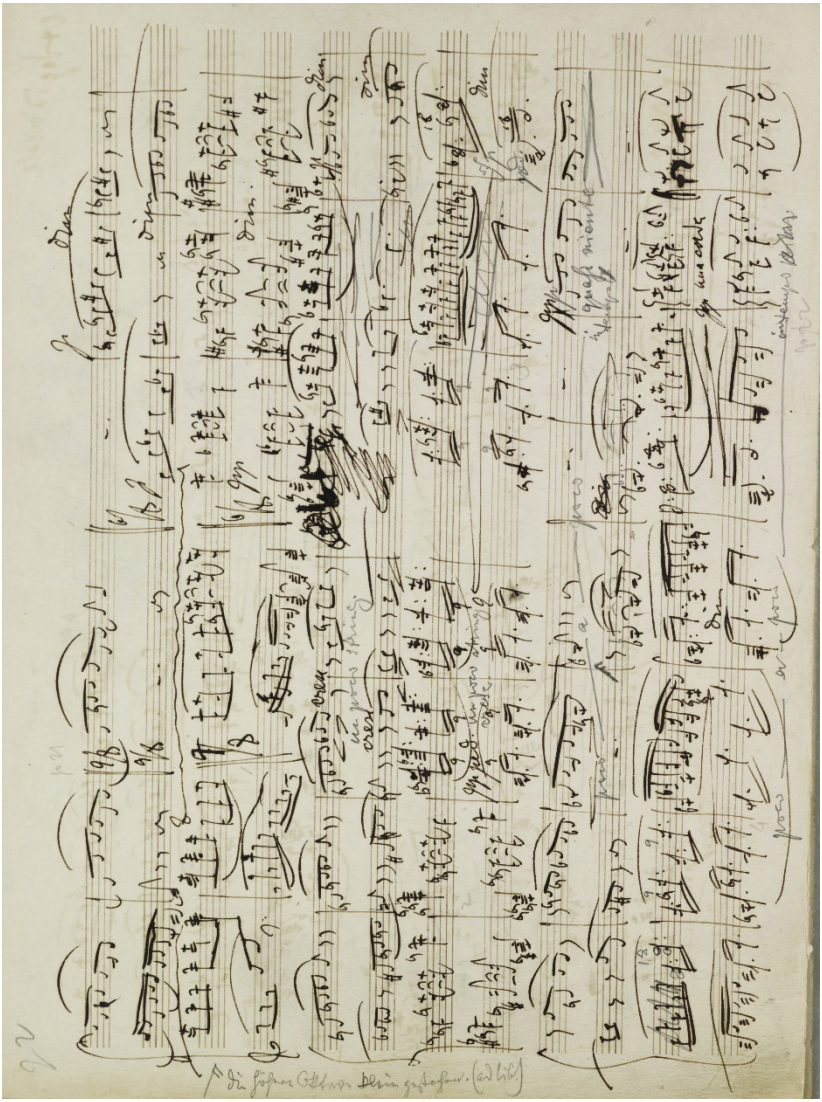


Abbildung 14: Horntrio, Partiturautograph (*US-Wc*), 3. Satz, T. 24–44

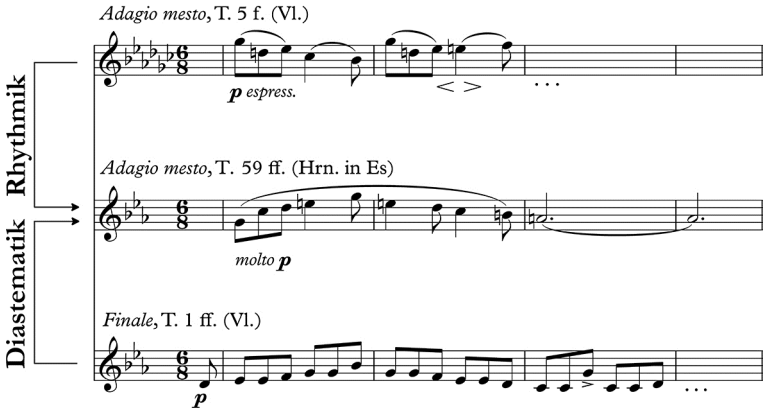
Anders als im Paralleltakt 15 des A-Teils führt die Violine ihre Phrase in Takt 57 nicht mit einem Ganzschluss in es-Moll zum Abschluss und auch das Klavier kehrt nicht zu den arpeggierten Anfangsakkorden zurück. Stattdessen dehnt das Klavier die melodische Linie des vorangegangenen Taktes figurativ per Kadenzwendung Ces^7-Fes auf die doppelte Länge aus (T. 57–58) und leitet hiermit ein weiteres signifikantes Formereignis ein, das der Hörer zunächst einmal nur als Szenenwechsel wahrnehmen kann: *molto piano* erklingt in aufgelichtetem Es-Dur ein ›Naturruf‹ des Horns, der in fast ausschließlich offen zu spielenden Tönen eine unerwartete Strahlkraft entfaltet.

Erst im weiteren Verlauf des Horntrios wird sich herausstellen, dass es sich bei diesem ›Ruf‹ um eine zwar rhythmisch-melodisch modifizierte, doch unüberhörbare Antizipation des Finalthemas handelt. Die überwiegend parallele Stimmführung der Violine in Hornquinten unterstreicht die Bezugnahme auf das Finale und evoziert gleichzeitig die nahezu entrückt anmutende Wirkungskraft dieses Ereignisses. Der Brahms-Biograph Karl Geiringer kommentierte:

> »In schöner Weise ist der wunderbar tief empfundene 3. Satz mit dem Finale verbunden. Wie eine selige Verheißung wirkt in dem stillen Ernst des ›Adagio mesto‹ der im 58. [recte: 59.] Takt einsetzende Gedanke, der sich bald (T. 63) als eine Anspielung auf das Hauptthema des Finales entpuppt. Brahms mochte dies in dem Streben getan haben, den Zusammenschluß zwischen den düster gefärbten drei ernsten Sätzen und dem froher Lebensfreude zugeneigten Finale organischer zu gestalten.«[253]

Die »selige Verheißung« tritt indessen motivisch nicht als unvermitteltes Phänomen in den Satz, sondern als Resultat eines subtilen Transformationsprozesses. Während das Horn in Takt 59 die rhythmische Prägung der vorab erklungenen Geigenkantilene aufgreift, führt es simultan – in der Tonart des Finalsatzes Es-Dur – die diastematische Linie des Finalthemas samt charakteristischem Ganztonschritt h^1–a^1 [klingend d^1–c^1] zum Ende hin ein. Die Legatoartikulation stellt dabei noch eine Verbindung zur Geigenkantilene dar. Unterdessen weist der trochäische Viertel-Achtel-Rhythmus bereits auf das Thema des Finalsatzes mit seinem Wechsel von Tonrepetition und Einzelnote im Achtelduktus hin:

[253] Geiringer, Johannes Brahms, S. 245.



Notenbeispiel 11: Horntrio, thematische Varianten im Adagio mesto

Das durch Dehnung der Schlussnote über zwei Takte angedeutete Verklingen der Hornmelodie auf dem gestopften Ton a^1 [klingend c^1] unterstreicht indessen ihren rufartigen Charakter, der dem ›Chasse‹-Duktus des Finales noch fern ist. Wie ein kommentierender Nachhall bringt die rechte Klavierhand über den lang ausgehaltenen Schlusstönen von Horn und Violine und den tiefen oktavierten Liegetönen der rechten Klavierhand ab Takt 61 *pianissimo* in Oktavgriffen das nach c-Moll gerückte Fugatothema. Per übergebundener Bassoktave $_1C/C$, die in ihrer Schlussdehnung mit dem verklingenden Hornruf korrespondiert, antizipiert das Klavier schließlich im Übergang von Takt 62 zu 63 den Anfangston der in F-Dur strahlenden Wiederholung der Finalsatzankündigung in Violine und Horn. Diesmal liegt die melodische Linie *pianissimo* in der Violine, während das Horn in vorwiegend gestopft zu spielenden, gedämpften Tönen die Hornquinten darunter setzt. Der analog Takt 61 folgende Klaviereinsatz stimmt auf dem wiederum oktavversetzten Schlusston d^1 der Violine ein und bringt so dialogisierend das von c-Moll nach d-Moll gerückte Fugatothema. Enggeführte Einsätze im Oktavabstand von Violine (T. 65) und linker Klavierhand (T. 67), letzterer reduziert auf lediglich den Themenkopf, verdichten sich *poco accel.[erando]* zu einem weiteren Verkürzungsprozess, der vom tiefen Register rasch in die Höhe aufstrebend zur im *forte* und *passionata* vorzutragenden Coda hinüberleitet.

Ist die Themenantizipation der Takte 59 ff. motivisch auch feinsinnig in den Satzverlauf eingebunden, so haftet ihr durch die besondere Inszenierung dennoch ein episodenhafter Zug an. Der Satz lichtet sich vorübergehend auf. Während Geiringer an dieser Stelle den Blick in die Zukunft als »selige Verheißung« der Lebensfreude betonte, die sich im Finale Ausdruck verschaffen

wird,[254] pointierte Kalbeck gerade konträr das Erinnerungsmoment und deutete die Passage als implikationsreiche Rückschau des Komponisten, als »aus der Ferne der Zeiten heraufwinkende verlorene Erinnerung«.[255] Geiringer bezieht sich demnach in erster Linie auf die chronologische Abfolge der musikalischen Ereignisse, wohingegen Kalbeck auf ihre implizite Semantik abhebt. Die ›Erinnerung‹ ist für Kalbeck indessen kein abstrakter Topos, sondern wird ganz konkret durch die melodische Verknüpfung jener Episode mit dem Volkslied *Dort in den Weiden steht ein Haus* wie mit dem Choral *Wer nur den lieben Gott lässt walten* substantiiert und als Reminiszenz an Brahms' Jugend und an seine im März 1865 verstorbene Mutter verstanden.[256]

Auf Kalbeck Bezug nehmend führt Andreas Ickstadt seine Beobachtungen zur Melancholie im Horntrio aus, wonach die Takte 59–67 als »zentraler melancholischer Augenblick des Satzes« zu bewerten wären.[257] Zwar zweifelt Ickstadt am absichtsvollen motivischen Konnex mit den von Kalbeck genannten Melodien, betont aber, der Identifikation eines konkreten Volksliedzitats bedürfe es auch gar nicht, der angeschlagene »Volkston« als »Chiffre für Natürlichkeit und als Objekt einer unwiederbringlichen Vergangenheit« per se löse Melancholie aus.[258] Der Umstand, dass Brahms »die Melodie des Horns wie ein Zitat wirken lässt, obwohl es sich nur um eine Allusion handelt, kennzeichnet diese als uneigentlich und begründet gerade ihre poetische Kraft«, so Ickstadt. Als »wehmütige Erinnerung« habe die Melancholie »kein Potential für eine Wende oder die dauerhafte Bewältigung der Trauer«, sondern sei in diese »eingebettet« und repräsentiere gleichsam einen »exterritorialen utopischen Ort der Sehnsucht als unerreichbar«.[259]

Zweifelsohne öffnet die Themenantizipation einen semantischen Raum. Dass der von Kalbeck und Ickstadt als nostalgische Rückschau begriffene Hornruf auch ein impliziter Blick nach vorne ist und eine ganz konkrete satzübergreifende Ankündigungsfunktion hat, offenbart sich dem Hörer freilich erst zu einem späteren Zeitpunkt.

---

[254] Geiringer, Johannes Brahms, S. 245.
[255] Kalbeck, Johannes Brahms, Bd. II/1, S. 186.
[256] Zu den ›Reminiszenzen‹ des Finalthemas siehe den Exkurs: »*Reminiszenzenjäger finden bei Brahms, wie übrigens allerwärts, ein ergiebiges Terrain.« – Motivisch-idiomatische Assoziationen von Kalbeck bis Hill und ihre Semantik.*
[257] Ickstadt, Aspekte der Melancholie, S. 298.
[258] Ebenda, S. 300.
[259] Ebenda.

Coda

In der hoch expressiven Coda findet das Adagio mesto seinen spannungsreichen emotionalen Kulminationspunkt, was nicht zuletzt die extremen dynamischen Angaben widerspiegeln. Erstmals in dem Satz ist zu Beginn der Coda in Takt 69 ein *forte* vorgeschrieben, das sich in Takt 73/74 per Crescendo sogar zum *fortissimo* steigert. Mit Zurücknahme des *accelerando* ab Takt 76 (*poco rit.* _ _ _ *tempo primo*) geht ein Decrescendo zum *piano* in Takt 77 samt anschließenden *diminuendo* bis ins *pianissimo* der Melodieinstrumente (T. 80) einher, bis schließlich der Satz mit einem letzten *sforzato* und plagaler Wendung as-Moll–es-Moll im *piano* verklingt.

Dabei erhöhen Violine und Horn die Geigenkantilene *passionata* mit weit ausgreifender Emphase zu einem dramatisch auflodernden Schlussakt, der mit dem dynamischen Höhepunkt des Satzes in Takt 74 und einem über fünf Oktaven gespannten Tonraum das zu Oktavfällen ausgedehnte Seufzermotiv zum ›Klageruf‹ wandelt. Der exponierte trochäische Viertel-Achtel-Rhythmus bei fallendem Intervall summiert an dieser Stelle universal die Geigenkantilene, die arpeggierten Klavierakkorde und obendrein noch das kurz zuvor erklungene Finalsatz-Thema motivisch. Sukzessiv arbeitet sich die Musik wieder abwärts bis zu der »zum Schluß des Adagios hinüberleitende[n] Ritardando-Kadenz […] mit den bis zur tiefsten Tiefe des Basses sich verlierenden Horntönen« in Takt 76, die sich, auf dem Naturhorn gestopft gespielt, geradezu stechend von Violine und Klavier absetzen und die Kalbeck verständlicherweise »nicht anders hören« wollte als vom Horn gespielt.[260] Per chromatischer Wendung *as–a–b* leiten die Melodieinstrumente zur Wiederkehr der nun nicht mehr arpeggierten und dadurch weniger gravitätisch, sondern merklich verhaltener anmutenden Klavierakkorde über, während der Satz allmählich ins *tempo primo* zurückkehrt. Ausgehend von es-Moll wird dabei in Takt 78 über H^7 (= Ces^7) noch einmal harmonisch verschärft, bevor nach einem *sforzato* in Takt 83 die plagale Schlusswendung von as-Moll in die Grundtonart es-Moll erreicht ist. Den dynamischen Akzent noch verstärkend, erzielt der auf dem Naturhorn zu stopfende und dadurch grell herausstechende Ton es^2 [klingend ges^1] eine derart charakteristische, durchdringende Klangwirkung[261], dass wieder einmal verständlich wird, warum Brahms eine Aufführung des Horntrios mit Ventilhorn nach Möglichkeit vermeiden wollte. Von den arpeggierten Anfangsakkorden bleibt am Satzende nur noch die signifikante, augmentierte Seufzermotivik in tiefen Oktavgriffen übrig − die fragmentierte Einleitung wird zum elegischen Abgesang.

---

[260] Kalbeck, Johannes Brahms, Bd. II/1, S. 189. Kalbeck verwehrt sich hier gegen die alternative Besetzung des Werkes mit Cello oder Bratsche statt Horn.

[261] Eva M. Heater schrieb, das Stopfen verleihe dem Ton »a nasal, almost shocking quality« (Eva M. Heater, »Why did Brahms write his E-Flat Trio, Op. 40, for Natural Horn?«, in: *ABS Newsletter* 19/1 (Frühjahr 2001), S. 1–4, hier S. 3).

Formale Analogien zwischen Beethovens und Brahms' Coda en détail herauszuarbeiten, wäre wenig ergiebig. Gemeinsam ist beiden Abschnitten indessen ihre innere Dramaturgie wie ihre Bedeutung im jeweiligen Satzganzen. Sowohl Beethoven als auch Brahms lassen erst in der Coda den Satz in einem emotionalen Ausbruch kulminieren, der als exorbitante Steigerung mit der in den B-Teilen entwickelten affektiven Ausdruckskraft korrespondiert. Die Schlusstakte rufen die jeweiligen Anfangstakte in Erinnerung, rekapitulieren und fragmentieren das Material und lassen die Sätze resignativ im Decrescendo ausklingen.

Beethoven bringt in Takt 65 den Hauptthemenkopf im Bass und lässt die rechte Hand darüber figurativ in 32-stel-Sextolen gebrochene synkopische Akkorde spielen, die als beschleunigte Variante der Durchführungstakte 36 ff. gehört werden können, während sich die Dynamik kontinuierlich vom *pianissimo* (T. 65) ins *fortissimo* (T. 71) steigert. Hier beginnt kurzerhand eine Entschleunigung, verbunden mit absteigender Tonhöhe und Dynamik bis ins *pianissimo* in Takt 76 – die Bezugnahme auf die Durchführung wird eklatant. Kurz: In der Coda nutzt Beethoven, so Walter Werbeck, »alle Möglichkeiten spannungssteigernder Figuration, chromatisch aufsteigender Sequenzen und harmonischer Intensivierung«[262], während die Musik sich »in einem langen, fast endlos anmutenden Gang immer weiter herauf[arbeitet] (bis T. 72), um vier Takte später wieder tief zu enden.«[263] Dabei zieht es die Coda »in die dunkelsten Abgründe des Quintenzirkels«[264] bis nach es-Moll (T. 67 ff.). Leise erklingt nach einer kurzen Generalpause die abgespaltene zweite Takthälfte des Hauptthemenbeginns als Torso. Ein kurzer Sequenzansatz beschleunigt den Satz ein letztes Mal im Crescendo, bis lediglich der charakteristische kleine Sekundschritt aufwärts übrig bleibt, und »die Coda wird am Ende nur noch auf den Lagenkontrast zugespitzt. Ein extremer Satz endet extrem.«[265]

Brahms erzeugt die gesteigerte Expressivität dagegen durch eine emphatisch ausgreifende Wiederaufnahme der Geigenkantilene, die mit einem zuvor nie erreichten dynamischen Anstieg des ansonsten im ein- bis sogar dreifachen *piano* komponierten Adagio mesto einhergeht. Das abgetrennte Wechselnotenmotiv führt den brüchig gewordenen Satz zum Ende. Ein Lagenkonstrast als expressives Mittel wie im szenisch-rezitativisch konzipierten Beethoven'schen Satz kommt nicht vor, alle drei Instrumente verklingen mit einem Decrescendo auf gedehnten Schlussnoten im tieferen und tiefen Register.

---

262 Werbeck, »Die Klaviersonaten«, S. 351 f.
263 Ebenda.
264 Hinrichsen, Beethoven. Die Klaviersonaten, S. 100.
265 Werbeck, »Die Klaviersonaten«, S. 352.

Floros mag mit einigem Recht übereinstimmende Parameter wie die Molltonart, die 6/8-Taktart, den Satzbeginn im tiefen Register und die vergleichbaren Proportionen von Beethovens Largo e mesto und Brahms' Adagio mesto betonen,[266] doch scheint das Wesentliche der Satzverwandtschaft sich weniger in minutiösen formalen Analogien finden zu lassen. Hierzu wären die dreiteiligen Anlagen beider Sätze einerseits doch zu üblich, andererseits liegen die strukturellen Divergenzen im Detail zu sehr auf der Hand.

Entscheidend ist die schon in den jeweiligen Satzbezeichnungen angezeigte und durch teils ähnliche kompositorische Mittel zum Ausdruck gebrachte tiefgründige Emotionalität, die sich mit dem kompositions- und rezeptionsästhetischen Topos der Melancholie fassen lässt. Brahms als profundem Kenner der Musikgeschichte dürfte sehr wohl bewusst gewesen sein, in welche Tradition er sich einreihte. Dabei geht es freilich nicht darum, die Sätze als »autobiographisches Dokument«[267] einer individuell-subjektiven Stimmung auszudeuten, wie in der Rezeptionsgeschichte beider Werke vielfach geschehen, sondern im Falle von Beethovens Largo e mesto um eine Stilisierung »reflexiver Selbstdarstellung«[268]. Der Satz zielt Hinrichsens Beobachtungen zufolge als »Selbsterforschung des Melancholikers« auf eine »präzise Analyse seines Gegenstands« und daher »folgerichtig eher auf die dem tradierten Begriffskonzept der Melancholie eigentümliche Ambivalenz – das manische Beieinander von lastender Depression und visionärer Euphorie – als auf die dem subjektiven Gefühl der Schwermut eigene Empfindungseinheit ausgerichtete«.[269] Hier setzt auch – mit weniger konkreter semantischer Ausdeutung – Walter Werbeck an, wenn er im Hinblick auf Beethovens Largo e mesto feststellt, der Komponist »modifiziert die Form, die man erwarten konnte, zugunsten einer Folge von Abschnitten, die Gefühle wie Trauer, Klage, Verzweiflung, Resignation evozieren […].«[270]

Auch in Brahms' Adagio mesto dialogisieren die grüblerischen arpeggierten Klavierakkorde mit dem ›Klagegesang‹ der Melodieinstrumente. Der historisch gefärbte Fugatoansatz des B-Teils geht sukzessiv in eine emphatisch-romantische Steigerungspassage über, die vom zweimaligen düster mahnenden Seufzer des Horns eingefangen und in die Reprise des A-Teils überführt wird. Die verheißungsvolle, vielleicht auch nostalgische Themenantizipation im A'-Teil tritt alternierend mit dem reflexiven Fugatothema auf und scheint die emphatischen Klagerufe der Coda, die offenkundig ein Pendant zur Steigerungspassage des B-Teils bilden, förmlich zu provozieren. Wiederum bläst das Horn in drängender Chromatik, die nur auf dem Naturhorn ihre durchdringende,

[266] Floros, Johannes Brahms, S. 81.
[267] Hinrichsen, Beethoven. Die Klaviersonaten, S. 96.
[268] Ebenda, S. 98.
[269] Ebenda, S. 99.
[270] Werbeck, »Die Klaviersonaten«, S. 351.

finster scheppernde Klangwirkung entfalten kann, die *passionata*-Strecke ab, und dem grüblerischen Wechselnotenmotiv in tiefer Lage bleibt das letzte Wort. Wenn Arno Mitschka die »originelle Formgestaltung unter Verwendung des Ausdruckskontrastprinzips«[271] betont, meint er genau dieses Nebeneinander von affektiven musikalischen Charakteren.

Zugleich verwob Brahms die scharf voneinander abgegrenzten Einheiten jedoch stringent: Die teils augenfällige, teils subtile motivische Bezugnahme sämtlicher thematischer Gebilde wird zum verbindenden Element. Der einleitende und beharrlich wiederkehrende Viertakter des Klaviers verknüpft die Formteile »as a kind of refrain«[272], und wird in seiner offenen Gestalt, »always ending on a half-cadence (except towards the end of the movement, from measure 77, where – to use Schoenberg's word – Brahms liquidates it)«[273], zu einer Art Impetus des Satzes.

Brahms' langsamer Satz erhält eine zusätzliche Komplexität und hohe Individualität durch das transzendierende Moment der Finalthemenantizipation, die als Rückblick und zugleich Vorausschau einen Wechsel der zeitlichen Ebene des Satzes andeutet. Dieses wirkmächtig eingesetzte Ausdrucksmittel geht über Beethovens Darstellung verschiedener Stimmungen oder, wenn man so will, über Beethovens Melancholiebegriff weit hinaus. Die semantisch aufgeladenen Klangeigenschaften des Waldhorns, konkret der Hornruf mit der Implikation von Ankündigung, gleichzeitig aber auch romantisch-melancholischer ›Wehmut‹, scheint dies erst möglich zu machen.

Bekanntlich empfahl Brahms seinem einzigen Kompositionsschüler Gustav Jenner das akribische Studium von Beethovens oder Schuberts Sonaten, um ein Gefühl für musikalische Formen zu entwickeln[274] und im Vergleich von Beethovens Largo e mesto und Brahms' Adagio mesto drängen sich die von Jenner überlieferten Brahms'schen Ermahnungen geradezu auf. So habe Brahms betont: »Es gilt vielmehr in den Kern dieses Wesens einzudringen und

---

[271] Mitschka, Der Sonatensatz, S. 224.

[272] Margaret Notley, »Plagal Harmony as Other: Asymmetrical Dualism and Instrumental Music by Brahms«, in: *The Journal of Musicology* 22, Nr. 1 (Winter 2005), S. 90–130, hier S. 107.

[273] Ebenda. Vgl. auch etwa Brahms' Notat aus Eckermanns »Beiträgen zur Poesie« in seiner Sammlung *Des jungen Kreislers Schatzkästlein*: »D i e F o r m ist etwas durch tausendjährige Bestrebungen der vorzüglichsten Meister Gebildetes, das sich jeder Nachkommende nicht schnell genug zu eigen machen kann. – Ein höchst törichter Wahn übelverstandener Originalität würde es sein, wenn da jeder wieder auf eigenem Wege herumsuchen und herumtappen wollte, um das zu finden, was schon in großer Vollkommenheit vorhanden ist. Die Form wird überliefert, gelernt, nachgebildet, denn sonst könnte ja überall von keinem Studium, von keinem Fortschreiten in der Kunst die Rede sein; jeder müßte w i e d e r v o n v o r n a n f a n g e n. Die Kunst aber ist lang und das Leben kurz, und man tut daher wohl, seine Kräfte nicht unnütz zu zersplittern und zu verschwenden.« (Krebs (Hrsg.), Des jungen Kreislers Schatzkästlein, S. 143, Nr. 482).

[274] Gustav Jenner, *Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler. Studien und Erlebnisse*, Marburg 1905, S. 39 und 60.

nicht am Äusserlichen zu haften, nicht das Schematische einer Form mit ihrem Wesen zu verwechseln.«[275] Weiter spitzte Brahms nach Jenners Überlieferung zu:

> »Wer auf diesem Wege über ein geschicktes Hantieren mit den durch Nachahmung gewonnenen Mitteln nicht hinauskommt, wer nicht von sich aus Eigenes mitbringt, das sich selbst in der getreuesten Nachahmung siegreich behauptet, wer lediglich nachempfindet, was sein Vorbild geschaffen, dem ist nicht zu helfen: denn ihm fehlt die Hauptsache, das schöpferische Ingenium.«[276]

2.5 ›Entwickelnde Variation‹ des Hornsignals: Finale. Allegro con brio

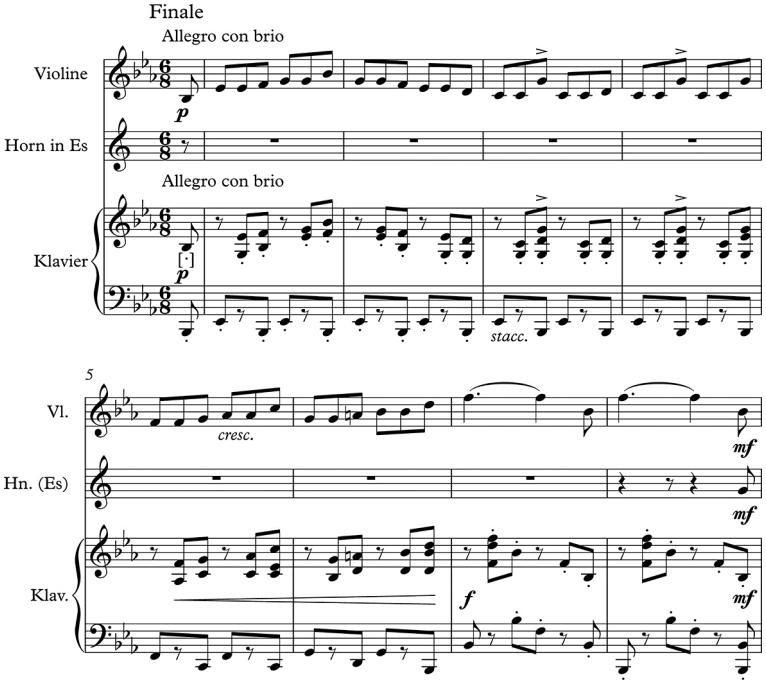
Dem elegisch verklingenden Adagio mesto könnte kaum eine stärker kontrastierende Charaktersphäre folgen als die des rasanten Finale. Allegro con brio. Unversehens schlägt die melancholische Tiefe in ein motorisch-scherzoses Kolorit um, das »dem mit dem Jagdhorn verbundenen Jagdtopos Tribut zollt«[277]. Illustrative Klänge wie Signalformeln, Dreiklangsmotive, Hornquinten, Wechselruf- und Echoeffekte, noch dazu im schnellen 6/8-Takt, öffnen semantische Räume, indem sie Topoi wie ›Natur‹ und ›Draußen‹ evozieren bzw. konkret auf funktionelle Jagdmusik anspielen. Eine solch unverhohlene Überführung der Jagdidiomatik ins kammermusikalische Werk wäre in einem der konventionellen Brahms'schen Klaviertrios freilich undenkbar. Die experimentelle Besetzung und Anlage des Horntrios scheint die semantische Aufladung hingegen zu legimitieren – oder gar erwarten zu lassen. So honorierte Johannes Leopold Zellner in seiner Kritik der Wiener Horntrio-Aufführung von Dezember 1867 dezidiert »die auf ein Fanfarenmotiv gebaute Anlage zu einem Jagdstücke, welche die Wahl des Horns rechtfertigt«[278]. Walter Niemann konstatierte darüber hinaus:

> »Das Finale, innerlich und motivisch mit dem Scherzo verbunden, gibt gleichfalls weit mehr als ein äußerlich frisches, ungemein wirksames und dankbares Jagdstück im alten romantischen Sinne; es steigert dies durch kräftigen rhythmischen Schwung und vertieft es harmonisch – z. B. in der zweiten Themengruppe – sehr apart durch geheimnisvolle, romantisch-phantastische oder elegische Elemente.«[279]

---

[275] Ebenda, S. 59.
[276] Ebenda, S. 60.
[277] Krämer, »Kammermusik mit Bläsern«, S. 458.
[278] *Blätter MThK*, Jg. 14, Nr. 1 (1. Januar 1868), S. 2. Aus den Binnensätzen heraus ließe sich die spezielle Besetzung Zellner zufolge nicht erklären.
[279] Niemann, Brahms, S. 229.

Tatsächlich zeugt der Satz trotz spielerisch-gelöster Kehraus-Manier von einer erheblichen »musikalischen Arbeit«[280]. Ausgehend von dem bereits im Adagio mesto angedeuteten volksliedhaften Thema formt Brahms einen komplexen Sonatensatz, der als Paradigma jenes kompositorischen Prinzips gelten kann, das Schönberg mit dem Begriff der ›entwickelnden Variation‹ zu fassen suchte. Im Grunde genommen wird der Satz von der motivischen Substanz einer einzigen konkreten Idee in Gang gehalten: dem im Hauptthema entwickelten auftaktigen Intervallsignal, dessen rhythmisches Moment und aufwärts gerichteter Intervallsprung sich als motivische Zelle in diversen Varianten und Sequenzen durch das Finale ziehen. Dabei greifen Seitensatz und Schlussgruppe nicht etwa auf die Anfangsgestalt des Materials zurück, sondern entwickeln das zuvor Erarbeitete kontinuierlich weiter. Just gegen dieses Phänomen richtete sich Selmar Bagges Kritik, dass im Finale »von einem melodischen Gegensatz nicht ganz mit Recht vollkommen abgesehen worden ist«[281]. Ausgangspunkt aller musikalischen Entwicklungen ist das volksliedhafte Hauptthema (siehe Notenbeispiel 12).



Notenbeispiel 12: Horntrio, 4. Satz, T. 1–8

[280] Siehe obiges Zitat.

[281] *AmZ*, Jg. 2, Bd. 3 (16. Januar 1867), S. 25.

Exkurs: »Reminiszenzenjäger finden bei Brahms, wie übrigens allerwärts, ein ergiebiges Terrain.« – Motivisch-idiomatische Assoziationen von Kalbeck bis Hill und ihre Semantik

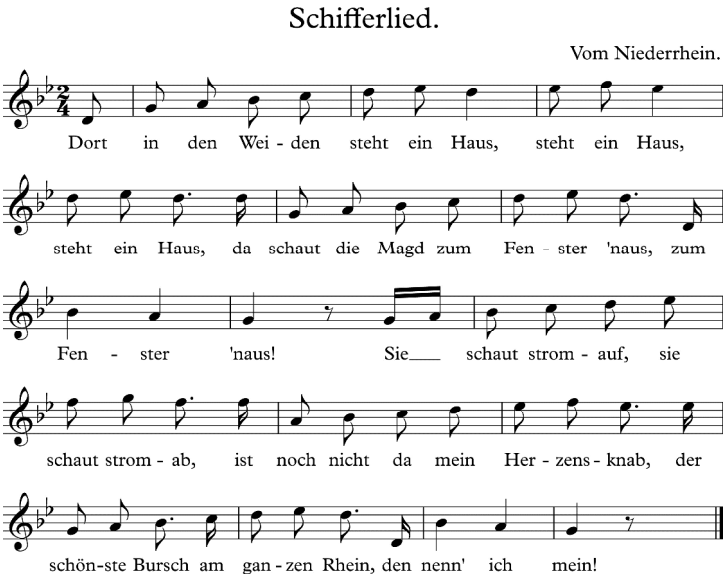
Da melodische Bezüge und ihre semantischen Konnotationen eine maßgebliche Rolle in der Rezeptionsgeschichte des Horntrios spielen, scheint an dieser Stelle ein Resümee der einschlägigen Positionen angebracht.

Max Kalbeck stellte in seiner großen Brahms-Monographie nachhaltig die Verbindung des Finalthemas zu dem Niederrheinischen Volkslied *Dort in den Weiden steht ein Haus* her,[282] das Brahms Jahrzehnte nach Komposition des Horntrios mehrfach und in verschiedenen Bearbeitungen sowohl für eine Singstimme und Klavier in seinen Sechs Liedern op. 97 (Nr. 4), den 28 deutschen Volksliedern WoO posth. 32 (Nr. 13) und den 49 deutschen Volksliedern WoO 33 (Nr. 31) als auch für vierstimmigen gemischten Chor in den Zwölf Deutschen Volksliedern WoO posth. 35 (Nr. 8) und den 20 Deutschen Volksliedern WoO posth. 38 (Nr. 3) veröffentlichte. Schon in den Stimmheften des Hamburger Frauenchors war es in Brahms' Bearbeitung als vierstimmiger und im Repertoire der Wiener Singakademie als vierstimmig gemischter Satz erschienen.[283]

Brahms habe, so erläuterte Kalbeck, »seiner Mutter oft ihre« in dem Horntrio »angeschlagenen oder angedeuteten Lieblingsmelodien vorgeblasen«[284] und das Finalthema sei konkret mit dem Lied *Dort in den Weiden steht ein Haus* verwandt. Die episodenhafte Antizipation des Themas erscheine im Adagio mesto insofern »wie ein[e] aus der Ferne der Zeiten heraufwinkende verlorene Erinnerung.«[285] Das Lied findet sich unter anderem in der von Anton Wilhelm von Zuccalmaglio herausgegebenen Sammlung *Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen*, die nachweislich Teil der Brahms'schen Bibliothek war:[286]

---

[282] Kalbeck, Johannes Brahms, Bd. II/1, S. 186 f.
[283] McCorkle, Werkverzeichnis, S. 397 f. und 563.
[284] Kalbeck, Johannes Brahms, Bd. II/1, S. 186.
[285] Ebenda.
[286] Siehe Brahms' Eintrag in seinem eigenhändigen Bibliotheksverzeichnis, S. 16v: »Kretzschmer u. Zuccalmaglio. Deutsche Volkslieder 2 Bde. Berlin 1838 u. 40.« (*A-Wst*, Sign. H.I.N. 32888) bzw. Kurt Hofmann, *Die Bibliothek von Johannes Brahms. Bücher- und Musikalienverzeichnis*, Hamburg 1974, S. 156.



Notenbeispiel 13: *Dort in den Weiden steht ein Haus*, in: A[ndreas] W[ilhelm] Zuccalmaglio, *Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen. Unter Mitwirkung des Herrn Professor Dr. E. Baumstark und mehrerer anderer Freunde der Volks-Dichtung, als Fortsetzung des A. Kretzschmer'schen Werkes, gesammelt und mit Anmerkungen versehen von A. Wilh. v. Zuccalmaglio. Zweiter Theil*, Berlin 1840, S. 461, Nr. 252

Sofern Brahms sich tatsächlich an dieser Vorlage orientierte, übernahm er den volksliedhaften Tonfall mit Quartauftakt und den sekundweisen Aufstieg im Achtelduktus, wenn man die Tonrepetitionen im Horntrio einmal außer Acht lässt. Die Molltonart hätte er nach Dur aufgehellt, das gerade 2/4- in ein ungerades 6/8-Metrum gerückt und die melodische Linie nach den vier Anfangstönen variiert. Zumindest hinsichtlich des Tongeschlechts nähert sich Brahms' spätere Bearbeitung des Liedes op. 97, Nr. 4 dem Finalthema op. 40 an, auch lässt die rhythmische und diastematische Kontur der Takte 3 (mit Auftakt) bis 4 noch eher eine lockere Verknüpfung mit den Takten 3–4 des Finalthemas zu als die bei Zuccalmaglio wiedergegebene Version:

Dort in den Weiden

Niederrheinisches Volkslied

Lebhaft und anmutig

Singstimme

Dort in den Wei-den steht ein Haus, daschaut die Madg zum Fen-ster naus! Sie

Klavier

p

6

schaut strom-auf sie schaut strom-ab: ist noch nicht da mein Her-zens- knab? Der

rfz

10

schön - ste Bursch am gan - zen Rhein, den nenn ich mein, den nenn ich mein, den

p cresc.

14

nenn ich mein!

f

p

Notenbeispiel 14: Brahms' Bearbeitung des Liedes *Dort in den Weiden, op. 97, Nr. 4*

Kalbecks Assoziation mag angesichts Brahms' nachgewiesener wiederholter Beschäftigung mit dem niederrheinischen Lied verständlich sein – intersubjektiv drängt sich die »nahe Verwandtschaft«[287] freilich nicht unmittelbar auf, zumal Quartauftakt, kleine Intervalle und lineare Melodik als universale Merkmale volksliedhafter Charaktere gelten. Kalbecks Hinweis auf die »gemeinsame Beziehung« von Volkslied und Finalthema des Horntrios »zu dem evangelischen Kirchenchoral ›Wer nur den lieben Gott lässt walten‹«[288] scheint zu-

[287] Kalbeck, Johannes Brahms, Bd. II/1, S. 186.

[288] Ebenda.

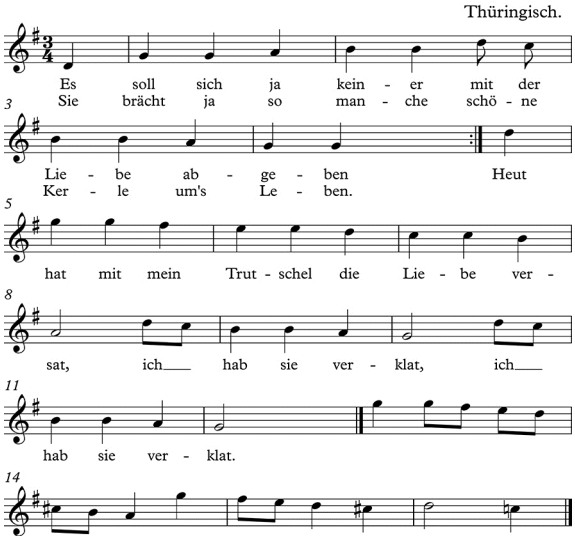
nächst noch weniger evident.[289] Vollzieht man Kalbecks musikalische Assoziationskette vom »Grundgedanken« des Klaviertrios H-Dur op. 8 über *Dort in den Weiden steht ein Haus* und *Wer nur den lieben Gott läßt walten* bis hin zum Finalthema des Horntrios und etwa dem Chorthema aus dem zweiten Satz (*Denn alles Fleisch es ist wie Gras*) des Deutschen Requiems op. 45 nach,[290] so wird doch immerhin anschaulich, dass es in Brahms' Kompositionen bestimmte wiederkehrende Volksliedidiome gibt, wenn auch in abstrakter Konzentration.

Knapp 100 Jahre nach Erscheinen von Kalbecks Brahms-Monographie machte John Walter Hill auf die Übereinstimmung des Finalthemenbeginns mit einem weiteren, ebenfalls in der von Zuccalmaglio zusammengestellten Sammlung enthaltenen Volkslied aufmerksam, dem Thüringischen *Es soll sich ja keiner mit der Liebe abgeben* (Abb. 30). Anders als im Fall von *Dort in den Weiden steht ein Haus* manifestiert sich Brahms' Beschäftigung mit diesem Lied nicht etwa in Form einer Bearbeitung, weshalb die Verbindung weniger nahe lag und erst vergleichsweise spät thematisiert wurde.

Die diastematischen und metrischen Gemeinsamkeiten des ersten Viertakters des Liedes mit Brahms' Themenbeginn (T. 1–2) sind denn auch unverkennbar, lediglich das Durchgangsachtel c^2 am Ende des zweiten Taktes fehlt in Brahms' Finalthema. Im Fortgang beider melodischen Gestalten verlieren sich die Parallelen indessen. Zwar kann Hills Beobachtung, »the downward movement through scale degrees 8–7–6, which sets up the second element of Brahms's theme, is found at the beginning of the second half of the folksong (bars 5–6)«[291], grundsätzlich nicht widersprochen werden, doch ist die jeweilige Struktur und Funktion eine ganz andere. Im Volkslied beginnt in Takt 5 ein B-Teil, der den Liedanfang oktaviert wiederholt, dabei allerdings die anfängliche melodische Linie nach dem Quartauftakt mit den Tönen g^2–fis^2–e^2 spiegelt und in Takt 6 von der Tonika zur Subdominante wechselt, um von hier an in abwärts führenden Sekundschritten auf einen Halbschluss in Takt 8 zuzusteuern. Brahms' Finalthema beginnt dagegen mit einer zweitaktigen Phrase in Es-Dur, die dadurch aufgebrochen wird, dass die Melodie im Übergang vom zweiten auf den dritten Takt von es^1 über d^1 nach c^1 abwärts in die Tonikaparallele rückt und so auftaktig eine Gegenphrase in Gang setzt, die zwischen c-Moll und g-Moll pendelt. Der für die Brahms'sche Themenkontur konstitutive synkopisch akzentuierte Quintsprung in Takt 3 und 4 ist im Volkslied in keiner Weise angelegt. Ebenso wenig findet sich umgekehrt das charakteristische Spiel mit dem Leitton cis^2 der Varianttakte des Volksliedes in Brahms' Finalthema wie-

[289] Der polemisierende Kommentar von Siegfried Kross scheint allerdings doch etwas übermäßig: »Wenn es das damals schon gegeben hätte, wäre ihm [Kalbeck] bestimmt auch noch ›Hoch auf dem gelben Wagen‹ eingefallen.« (Siegfried Kross, *Johannes Brahms. Versuch einer kritischen Dokumentar-Biographie*, 2 Bde., Bonn 1997, Bd. 1, S. 475).
[290] Kalbeck, Johannes Brahms, Bd. II/1, S. 186 f.
[291] John Walter Hill, »Thematic transformation, folksong and nostalgia in Brahms's Horn Trio op. 40«, in: *The Musical Times*, Vol. 152, Nr. 1914 (Frühjahr 2011), S. 22–24, hier S. 22.

der. Es kann sich also genau genommen lediglich – oder immerhin? – um die Ähnlichkeit der vier Anfangstakte handeln:



Notenbeispiel 15: *Es soll sich ja keiner mit der Liebe abgeben*, in: Andreas Kretzschmer, *Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen. Unter Mitwirkung des Herrn Professor Dr. Maßmann in München, des Herrn von Zuccalmaglio in Warschau und mehrerer anderer Freunde der Volks-Poesie, nach handschriftlichen Quellen herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von A. Kretzschmer, Erster Theil*, Berlin, 1840, S. 540, Nr. 310

Hill knüpfte ausgehend von seiner Entdeckung einen roten autobiographisch-semantischen Faden, der das gesamte Horntrio durchzieht und nach Kalbecks Topos der Trauer um die Mutter nun eine ganz andere schicksalhafte biographische Begebenheit auf den Plan ruft:

> »If it refers to any event in Brahms's life, the Trio would seem to arise from the conclusion of a love affair. If it does, then the unusual sequence of movements can be, perhaps, explained as a kind of narration. The tender and nostalgic rondo theme, alternating with the more impetuous *Poco più animato* in the first movement, would refer in some way to love's early stirring, or the memory of it. The jubilant Scherzo would correspond to the enjoyment of the affair, the utterly depressed *Adagio mesto* to its tragic conclusion. The high-spirited Finale, then, would relate somehow to the protagonist's liberation afterward, as expressed in the words of the folksong.«[292]

[292] Hill, »Thematic transformation, folksong and nostalgia«, S. 23. Christopher Hogwood gab Hills Argumentation in der Einführung seiner praktischen Ausgabe der Horntrios wieder

Zwar räumte Hill ein, dass die Verlobung mit Agathe zur Zeit von Brahms' Arbeit am Horntrio bereits sechs Jahre zurücklag, doch argumentiert er nicht ganz zu Unrecht mit der zeitnah entstandenen Komposition des Streichsextetts op. 36, das bereits Kalbeck als »das liebevoll durchdachte und mit der feinsten Kunst ausgeführte Seelenporträt«[293] des Komponisten beschrieb. Brahms habe es, so Kalbeck, für Agathe »selbst entworfen, um es ihr zu verehren, ihr mit der sinnigen Gabe den schweren Abschied zu erleichtern.«[294] Kalbecks Schilderung mag heute reichlich theatralisch anmuten, doch lässt sich nicht von der Hand weisen, dass das Streichsextett tatsächlich mit der Tonfolge *a-g-a-h-e* spielt und Brahms diese sogar selbst in einem späteren Brief an Joachim als musikalische Chiffre bestätigte.[295] Laut Kalbecks Überlieferung soll Brahms dem befreundeten Josef Gänsbacher in Bezug auf die Sextettkomposition gar mit den Worten gestanden haben: »Da habe ich mich von meiner letzten Liebe losgemacht!«[296]

Bildet das Horntrio also ein »companion piece to the Second String Sextett, with a similar relation to his [Brahms] autobiography?«[297] Spekulationen darüber, wieso Brahms gerade im Frühjahr 1865 musikalisch Agathes gedachte, wurden von Hill auch angestellt. So führte er die von Florence May überlieferte, ansonsten indessen durch keine Quelle belegte Äußerung des Komponisten gegenüber seinem Patenkind Johanna Cossel nach der Beerdigung seiner Mutter an: »I have no mother now, I must marry«[298], schlug letztlich also doch den Bogen wieder zurück zur Mutter, und führte aus, »it is easy to imagine that Brahms turned his thoughts to Agathe von Siebold at this time, partly to resolve any conflicting feelings that remained, partly to reassure himself that he had made the right choice and that, in the end, marriage was not for him.«[299] Kalbeck zieht diese von May wiedergegebene Begebenheit im Übrigen stark in Zweifel.[300]

Fraglos trägt das Finalthema des Horntrios volksliedhafte Züge, die diverse individuelle Assoziationen hervorrufen mögen – was ganz Brahms' Intention entsprochen haben dürfte. Und schließlich hatte der Komponist selbst gegen-

---

und pflichtete bei: »Leichtsinn und Desillusionierung, wie sie in diesem tragikomischen Liedtext anklingen, können nicht zu Christiane Brahms' Tod in Beziehung gebracht werden, sicherlich aber zur kürzlich erfolgten Trennung von Agathe von Siebold […].« (Brahms, Trio für Violine, Horn [Viola oder Violoncello] und Klavier, S. [VIII–]IX).

293 Kalbeck, Johannes Brahms, Bd. II/1, S. 157.

294 Ebenda.

295 Brahms' Schreiben an Joachim vom 27. September 1894 (Brahms, Briefwechsel 6, S. 290–292, hier S. 291). Siehe hierzu auch Ickstadt, Aspekte der Melancholie, S. 271–286.

296 Kalbeck, Johannes Brahms, Bd. II/1, S. 157.

297 Hill, »Thematic transformation, folksong and nostalgia«, S. 24.

298 Ebenda, S. 23; vgl. hierzu May, Johannes Brahms, Teil 2, S. 36.

299 Hill, »Thematic transformation, folksong and nostalgia«, S. 23–24.

300 Kalbeck, Johannes Brahms, Bd. II/1, S. 175 mit Anmerkung.

über Albert Dietrich einmal gestanden, »daß er beim Componiren sich gern an Volkslieder erinnerte und daß die Melodien sich dann von selbst einstellten.«[301]

Exposition

War schon der Scherzo-Hauptteil humoristisch als Sonatensatz ›in a nutshell‹ angelegt, so bildet das Finale eine unmissverständlich strukturierte Sonatenhauptsatzform, die sich schematisch wie folgt gliedert:

Exposition	T. 1–43	Hauptsatz	Es-g-Es-D-Es-B
	T. 44–66	Seitensatz	Ges-fis (= ges)-b-F
	T. 67–82	Schlussgruppe I	F/f-G-Es-/es-F-Ges-h-Ges-B
	T. 83–91a	Schlussgruppe II	(B-F-g-d-Es-B-)C^7-B
Durchführung	T. 91b–103	Hauptsatz	D
	T. 104–136	Einleitung Modulation I	h-e-H-fis-Cis-E-Ges-G-As-es-F-B
	T. 137–160	Modulation II Rückleitung	B-Ges-es-F^v-B B-Ges-Fis-D-g-A^v-Chromatik d~f
Reprise	T. 161–203	Hauptsatz	Es
	T. 204–226	Seitensatz	Ces-B (es-Orgelpunkt)
	T. 227–242	Schlussgruppe I	~ Es
	T. 243–254	Schlussgruppe II	~ Es
Coda	T. 225–287	Hauptsatz	B-Es-Ces-Es

Tabelle 5: Formübersicht Finale op. 40

Der Hauptsatzkomplex ist seiner internen Dramaturgie nach als kontinuierlicher Steigerungsprozess angelegt, wobei der von Beginn an mitschwingende Signalcharakter der Musik sich sukzessiv zu potenzieren scheint. Wie aus der Ferne nähert sich das »aus dem Naturklang des Horns gewonnen[e]«[302] Hauptthema im *piano*, vorgetragen zuerst indessen nicht vom Horn, sondern von der zarteren Violine. Die komplementärrhythmische Klavierbegleitung aus dem beständig wiederholten Quartauftakt *‚B–Es* in der linken Hand und den nachschlagenden, die melodische Linie der Violine aufnehmenden Hornquinten in

[301] Dietrich, Erinnerungen an Johannes Brahms, S. 3.
[302] Mitschka, Der Sonatensatz, S. 250.

der rechten Hand bringt hier den vielbeschriebenen »Volkston«[303] pointiert mit der Jagdidiomatik überein. Selmar Bagge fasste die »Accentwidersprüche und eigenthümliche Bassführung« als wirkmächtiges Kolorit auf, das »dem lebhaften Wesen des Satzes« gar einen »dämonischen Anstrich« verleihe, was denn auch insofern überzeuge, als »reine Heiterkeit Stillosigkeit und Mangel an Einheit des ganzen Werks zu Folge gehabt« hätte.[304] Unverkennbar geben die durchgehende Achtelbewegung in schnellem Tempo, die Staccato-Artikulation und die rhythmische Finesse dem Satzbeginn jedenfalls ein scherzoses Gepräge, das an die Charaktersphäre des zweiten Satzes anknüpft.

Das mit einiger Berechtigung als ›Zielthema‹ des Horntrios beschriebene Gebilde[305] präsentiert sich nach dem leise verklingenden Adagio nicht sofort im dynamischen und instrumentatorischen Maximum, sondern entfaltet sein temperamentvolles Potential sukzessiv. Mit ansteigender Dynamik (*crescendo* ab T. 5, *forte* in T. 7) schraubt sich auch die Tonhöhe der melodieführenden Violine allmählich aufwärts: Der in sich symmetrische achttaktige Vordersatz läuft direkt auf eine augmentierte Variante des zuvor in den Takten 3 und 4 durch Akzente synkopisch modifizierten und zum Quintsprung erweiterten ursprünglichen Quartauftakts zu. In der zweigestrichenen Oktave zuerst zum Terz-, dann zum Quintsprung gesteigert (T. 7 f.), wandelt sich der Charakter des genuin volkstümlich konnotierten Motivs hin zu einem rufenden Signal, das in seiner spezifischen Gestalt mit dem durch Dehnung des f^2 angedeuteten Verklingen schon ganz im Zeichen der romantischen Semantik des Waldhorns steht – auch wenn das Horn selbst erst später hinzutritt. Diese knappe Formel soll, wie noch zu zeigen ist, zur zentralen Ableitungsinstanz des Finalsatzes werden. Während die staccatierte Klavierbegleitung sich kontinuierlich fortsetzt, endet der Vordersatz mit jener von der Violine entwickelten Signalfigur offen auf einem Halbschluss in B-Dur.

Der Nachsatz (T. 9 ff.) beginnt als um eine Oktave heraufgesetzte Wiederholung der ersten 4 (= 2+2) Vordersatztakte in gesteigerter Ausdrucksintensität. Der bereits mit einem Crescendo ab Takt 5 angebahnte dynamische Anstieg ins *mezzoforte* geht einher mit zum Tutti verstärkter Triobesetzung und erst jetzt, durch die Klangfarbe des Waldhorns gewissermaßen komplettiert, scheint das Thema seine volle Präsenz zu entfalten. In den Takten 9 und 10 spielt das Horn (klingend) im oktavierten Unisono mit der Violine praktisch ausschließlich[306] offene Töne, die parallel zur linken Klavierhand laufende kontrapunktische Fortsetzung ab Takt 11 muss dagegen, abgesehen von den Tönen e^1/e^2 [klingend g/g^1], gestopft werden und erhält so eine leicht gedämpfte Nuance. Die zweite Vordersatzhälfte wird indessen von der Violine verdich-

[303] Ickstadt, Aspekte der Melancholie, S. 300.
[304] *AmZ*, Jg. 2, Nr. 3 (16. Januar 1867), S. 25.
[305] So sinngemäß bei Hill, »Thematic transformation, folksong and nostalgia«, S. 21.
[306] Das h^1 [klingend d^1] in Takt 10 bildet die einzige Ausnahme.

tet, indem die diminuierte Signalfigur als Steigerungsmoment bereits in Takt 14 zweifach erklingt und eine zweitaktige Sequenz nach sich zieht.

An dieser Stelle geht der analog dem Vordersatz offen auf B-Dur endende Nachsatz in eine ausgedehnte Fortspinnungsstrecke über (T. 17 ff.), die sich ganz auf die knappe Signalformel als Essenz des Satzbeginns konzentriert. Die idiomatische Konnotation des bis dahin nur von der Violine vorgetragenen Aufwärtssprungs samt verklingender Dehnung konkretisiert sich dabei vom abstrakten Intervallsignal zum durchdringenden Hornruf. Unterdessen ist das angestrebte dynamische Level *forte* nach einem Crescendo in Takt 16 erreicht und wird im Verlauf des Hauptthemas auch nicht mehr verlassen.

Geradezu programmatisch triumphierend führen Violine und Horn das in eine Dreierformel gebrachte Hornsignal vor (T. 25–27 und 29–31, jeweils mit Auftakt), alternierend mit einer Spielfigur der Violine, die sich aus chromatischer Wechselnote und einem zunächst diatonisch, dann in Terzen absteigenden Sequenzmodell zusammensetzt. Mit kaskadenhaften Achtelketten treibt das Klavier diese Passage zusätzlich an, wechselt dabei immer wieder auch zum komplementärrhythmischen Begleitmodell des Satzbeginns wie zum chromatischen Drehnotenmotiv der Violine. Nach einem kurzen imitatorischen ›Wechselruf‹ zwischen Violine und Horn im (klingenden) Oktavabstand (T. 35–36) folgt ein letzter Rückgriff auf die zweite Hälfte des Vordersatzes (T. 37), der in figurativem Spiel mit dem Signalmotiv abschweift, um in Takt 43 kurzerhand mit einem Halbschluss auf B-Dur innezuhalten. Ohne eine weitere Überleitung, vielmehr durch eine Generalpause deutlich vom Vorangegangenen abgesetzt, schließt hier der Seitensatz in mediantischem Ges-Dur an.

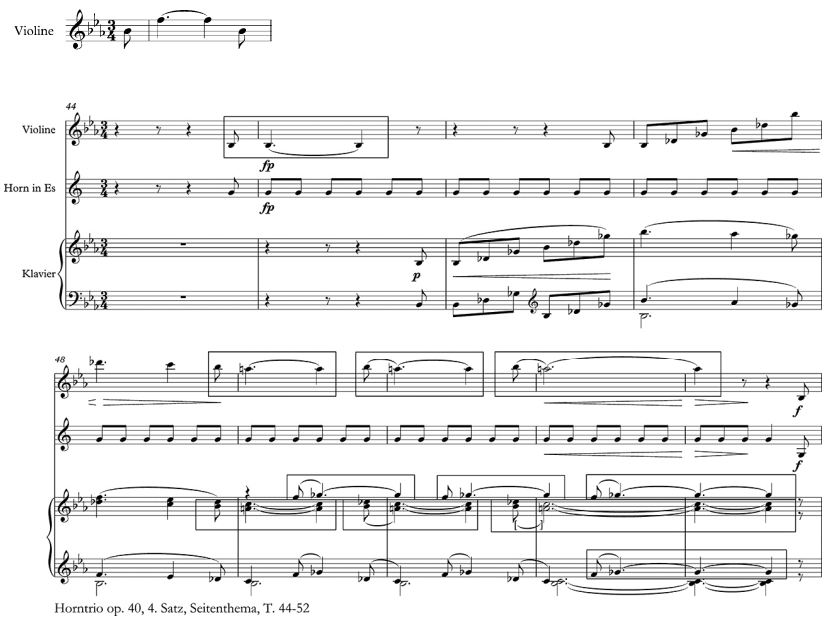
Seitensatz

Dem Seitensatz ist eine von Werner Czesla so bezeichnete »eintaktige musikalische Präambel«[307] vorangestellt. Dieser eine Takt ist indessen nicht ohne Bezug zum Vorangehenden gesetzt, sondern stellt insofern ein verbindendes Glied zum Hauptsatzkomplex dar, als die Violine zwar nicht den Aufwärtssprung, wohl aber die bezeichnende Rhythmik der auftaktigen Signalfigur beibehält, die den Seitensatz denn auch wesentlich bestimmen wird – die »Präambel« antizipiert gewissermaßen als ›Motto‹ den motivischen Kern des Seitensatzes. Das Horn repetiert unterdessen den Ton g^1 [klingend *b*] im Achtelduktus und setzt damit nicht nur den motorisch-scherzosen Bewegungsmodus des Satzbeginns fort, sondern hält zudem durch den Orgelpunkt das dominan-

[307] Werner Czesla, *Studien zum Finale in der Kammermusik von Johannes Brahms*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, Bonn 1968, S. 172.

tische B-Dur als harmonisches Bezugszentrum aufrecht, während der Satz sich in der entfernteren Tonart Ges-Dur bewegt.

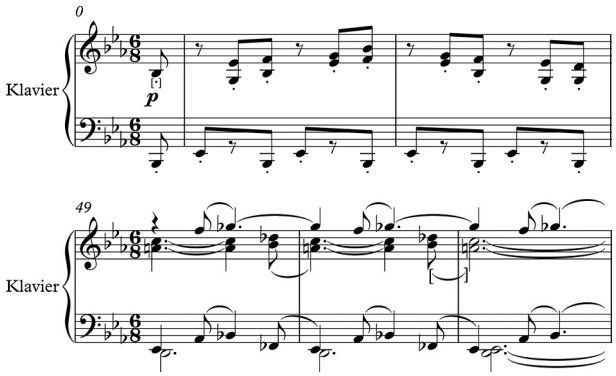
Das periodisch gegliederte Seitenthema wird von Klavier und imitatorisch einsetzender Violine in triolisch sich aufschwingenden gebrochenen Dreiklängen begonnen. Schon deren diatonischer Abstieg (T. 47, Klav. bzw. T. 48, Vl.) stellt eine entfernte Variante der im Hauptthema entwickelten und rhythmisch in der »Präambel« (T. 45) angedeuteten Signalfigur dar. Dieser Konnex wird im weiteren Verlauf des Seitensatzes nur umso deutlicher, als jener Abstieg mit Takt 49 (m. A.) in eine von Violine und Klavier jeweils zweifach wiederholte Rekapitulation des Signals in ursprünglicher Rhythmik mündet:



Notenbeispiel 16: Horntrio op. 40, 4. Satz,
›Hornsignal‹ zu Satzbeginn in der Violine, T. 7 (oben), und im Seitenthema, T. 44–52 (unten)

Metrisch interessant wird diese Passage dadurch, dass die Ober- und Unterlinie der rechten Klavierhand imitatorisch gegeneinander verschoben sind. Dabei läuft die Unterlinie im oktavierten Unisono mit der Violine und wiederholt einen absteigenden Sekundvorhalt, während die Oberlinie oktavversetzt parallel mit der linken Klavierhand jeweils nachschlagend auf zweiter Takthälfte mit einem Sekundvorhalt aufwärts einsetzt. Die linke Hand verkürzt das Signal in-

des zur jambischen Achtel-Viertel-Folge, wodurch eine assoziative Annäherung an die komplementärrhythmische Klavierbegleitung des Satzbeginns entsteht (siehe Notenbeispiel 17).



Notenbeispiel 17: Horntrio, 4. Satz, Hauptthema, T. 1 f. (oben) und Seitenthema, T. 49 ff. (unten)

Im Nachsatz (T. 53 ff.) wird der sich analog Takt 46 wiederholende Klavieraufschwung anders als im Vordersatz nicht von einem imitatorischen Einsatz der Violine, sondern der Unterstimme gefolgt und vollgriffig nach fis-Moll, enharmonisch vertauscht ges-Moll, eingetrübt. Die dreistimmig in hoher Lage von der rechten Hand entsprechend der Violinpartie des Vordersatzes aufgegriffene Signalformel verschärfte Brahms im Partituraautograph hier wie an der Parallelstelle in Takt 225 nachträglich noch mit Bleistift durch die Vortragsbezeichnung »marc.[ato]«.[308] In synkopischen Achtelvorhalten wandelt sich das diminuierte Hornsignal ab Takt 59 zur motivischen Floskel und forciert eine Erweiterung des Nachsatzes gegenüber dem Vordersatz um 6 Takte (T. 61 ff.). Diese Beschleunigungsstrecke kostet das effektvolle Gegeneinander von vollgriffigen Klavierakkorden auf betonter Taktzeit und synkopischen Vorhaltsfiguren der Melodieinstrumente im oktavierten Unisono resolut aus, lässt dabei das im tiefen Register einsetzende Klavier und die in hoher Lage beginnenden Melodieinstrumente trichterförmig aufeinander zulaufen und endet in Takt 66 kurzerhand nach knapper Kadenzwendung von b-Moll nach F-Dur.

Motivisch kommt der Seitensatz so mit einem Minimum an Material aus und in seiner unsteten Harmonik und flüchtigen Melodik ist er von transitorischem Charakter. Gleichwohl entsteht in der variativen Umbildung des Hornsignals eine kontrastierende Gegensphäre zum Hauptthema, und nicht zuletzt die par-

[308] Die Vortragsbezeichnung ist im Druck entsprechend Brahms' Ergänzung im Partituraautograph übernommen.

tielle Wiederkehr des Seitensatzes in der Coda soll dessen Gegengewicht zum Hauptsatz bestärken.

Schlussgruppe

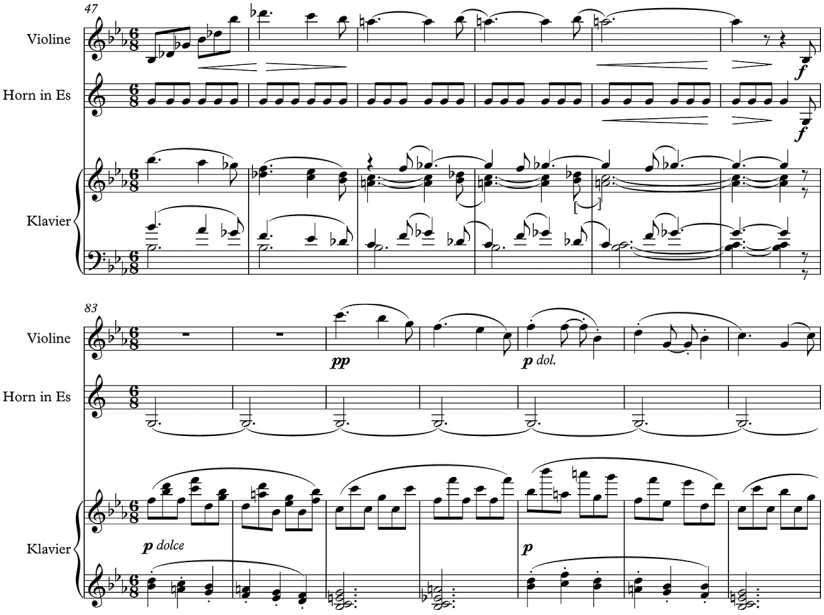
Der folgende Abschnitt bildet als 16-taktige Periode eine klar abgegrenzte melodische Einheit, bezieht seine musikalische Substanz indessen genau wie zuvor der Seitensatz aus dem im Hauptthema entwickelten Hornsignal. War das Hornsignal am Ende des Seitensatzes als Resultat eines regelrechten Liquidationsprozesses auf ein auftaktiges jambisches Sekundintervall reduziert worden, so spinnt die Violine hieraus nun die chromatische melodische Linie eines dritten thematischen Gebildes. Über einem Klangteppich auf dem Orgelpunkt $_1F/F$ entwickelt sich ein symmetrisch in 4 + 4 Takte gegliederter Vordersatz, der aus je einem dreitaktigen aufwärts geführten Kantabile der Violine besteht, das gewissermaßen zweifach kommentiert wird: zunächst um genau einen Takt versetzt vom Horn mit einer ausgedehnten Variante des Hornrufs, dessen Charakter inzwischen indes mehr einem aufsteigenden Seufzer gleicht, und zweitens von einer kaskadenhaft fallenden Figur in der rechten Klavierhand, die verschränkt mit dem letzten Ton der Violinmelodie einsetzt und der chromatischen Linie eine spielerisch-luftige Nuance nachschickt. Dabei ist der zweite Viertakter gegenüber dem ersten um einen Ganzton herabgesetzt und nachdem die Takte 67–70 von F-Dur bzw. f-Moll nach G-Dur gerückt waren, erklingen die Takte 71–74 folglich in Es-Dur bzw. es-Moll und F-Dur.

Der Nachsatz (T. 75–82) behält die symmetrische Gliederung bei und beantwortet die beiden interrogativ anmutenden Phrasen des Vordersatzes mit zwei abwärts führenden Varianten, die in ihrer Schlussdehnung jeweils mit dem prolongierten und zum Terzsprung geweiteten Ruf des Horns zusammenfallen und so die Konnotation des verklingenden Hornrufs wieder stärker hervorkehren. Explizit für die Melodieinstrumente vorgeschriebene Decrescendi unterstreichen diesen Effekt noch. Die Unterstimme wechselt unterdessen von ihrer durchgehenden Achtelbewegung im Oktavpendel zur auftaktigen Signalfigur im Oktavgriff, womit der vormalige Orgelpunkt $_1F/F$ zum beständig wiederholten Vorhalt vor $_1Ges/Ges$ wird und mit dem zweimaligen Hornruf des Vordersatzes korrespondiert. Nachdem der erste Viertakter sich dabei von Ges-Dur nach h-Moll eintrübt, wendet der zweite Viertakter sich von Ges-Dur überraschend mediantisch nach B-Dur. Das Horn antizipiert diesen Gang schon in seinem zweifachen Ruf es^1–g^1 [klingend *ges*–*b*], der sich im ersten Viertakter nach as^1 [klingend $ces^1 \approx h$] und damit nach h-Moll auflöst, im zweiten Viertakter dagegen im *diminuendo* auf g^1 [*b*] verklingt.

Der echoartig im *pianissimo* nachhallende Terzaufgang des Klaviers am Ende des Nachsatzes (T. 82) introduziert bereits leise die folgende Schlussgruppe II

(T. 83 ff.). Nachdem schon Seitensatz und Schlussgruppe I sich als Produkte intensiver motivischer Arbeit aus der thematischen Substanz des Hauptsatzes ableiteten, präsentiert die zweite Schlussgruppe dasselbe Material nun in floskelhaftem Gestus, der an ein Aussingen erinnert und *dolce* vorzutragen die süßlich-lyrische Sphäre nachliefert, die der drängende Seitensatz vermissen ließ. Prozesshaft setzt sich die stete Motivverwandlung fort, indem die Schlussgruppe II die Melodik von Haupt- und Seitenthema als Variante des zuvor Entstandenen zusammenführt: In irisierender Achtelbewegung beginnt das Klavier mit einer treppenförmig abwärtsgeleiteten Floskel, die an die leichtfüßigen Kommentare des Klaviers in den Takten 69–74 anknüpft. Nach zwei Takten fällt die Violine mit einer sekundweise absteigenden Variante der Signalformel ein, wie sie in Takt 48 von der Violine exponiert wurde.

Stagnierte – oder besser: verklang – der Seitensatz zunächst in dem repetierten rhythmischen Element des Signals, um selbiges im Nachsatz zu diminuieren und in Bewegungsenergie umzuwandeln, so spinnt die Schlussgruppe aus dem eintaktigen Motiv im Gegenentwurf eine kantable Melodie:



Notenbeispiel 18: Horntrio, 4. Satz, Seitenthema, T. 47–52 (oben) und Schlussgruppe, T. 83–89 (unten)

Die nachschlagenden Spitzentöne der rechten Klavierhand rufen unterdessen die metrische Unbestimmtheit des Satzbeginnes in Erinnerung. Harmonisch

bewegt die durch den Orgelpunkt *g* [klingend *b*] im Horn fundierte Schlussgruppe II sich im dominantischen Bereich B-Dur, um die Reprise der Exposition vorzubereiten. Das Klavier beschleunigt den Satz in der prima volta denn auch im Crescendo, bis Horn und Violine in bis zum forte ansteigender Dynamik zur Wiederkehr des Hauptthemas locken.

Durchführung

Dass die Exposition, wie gezeigt, als dichte Verarbeitungsstrecke angelegt ist und sich in ihrer Motivabspaltung und -entwicklung, modulierenden Sequenzen und Ableitungen traditioneller Durchführungsverfahren bedient, wirkt sich selbstredend auf Funktion und Struktur der Durchführung aus. Diese konzentriert sich denn auch weniger auf thematisch-motivische Arbeit und Zergliederung, sondern vielmehr darauf, das in der Exposition Entwickelte in entfernteren harmonischen Regionen zu beleuchten. Wie Werner Czesla gezeigt hat, ging Brahms dabei systematisch nach strengem modulatorischem Plan vor und verblieb stets im Moll-Kontext.[309] Die Durchführung lässt sich grob in zwei Abschnitte gliedern, wobei der erste mit einer neuntakigen Introduktion beginnt und der zweite mit einer 6-taktigen Rückleitung der Reprise schließt.

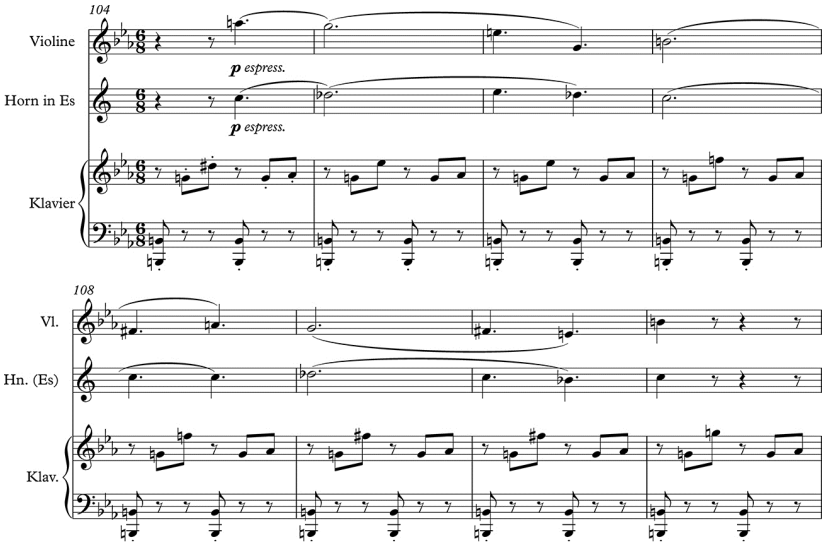
Eine impulsive, im *forte* zugespitzte Variante des Hauptthemenvordersatzes mit starkem Ankündigungscharakter leitet die Durchführung ein. Während die Violine sich in ihrer repetitiven Achtelkette zielstrebig bis zum Hornruf in die Höhe arbeitet, bringt das Horn die zum Quintintervall geweitete durchdringende Signalformel zweimal mit nachschlagender jambischer Tonrepetition, um schließlich im Sextabstand parallel zur Violine den dreifachen Hornruf als unmissverständliches Ankündigungssignal zu verdichten (Takt 99 mit Auftakt ff.).[310]

Über der komplementärrhythmischen Klavierbegleitung des Satzbeginns spielen die Melodieinstrumente *piano espressivo* auf die aus der »Präambel« des Seitensatzes stammende und in der lyrischen Sphäre der Schlussgruppe floskelhaft verfremdete Variante des Hornrufs an. Aus variativen Sequenzen bildet sich eine insgesamt achttaktige lyrisch-sangliche Gestalt in e-Moll, die offen auf H-Dur endet (siehe Notenbeispiel 19).

---

[309] Czesla, Studien zum Finale, S. 176–180.

[310] Die Analyse folgt der Taktzählung der neuen Gesamtausgabe (Johannes Brahms, Neue Ausgabe sämtlicher Werke: Horntrio und Klarinettentrio), die nur die 8 Takte der seconda volta für die fortlaufende Taktzählung berücksichtigt, nicht die der prima volta. Gegenüber der Taktzählung der alten Gesamtausgabe sind somit ab der seconda volta im weiteren Satzverlauf stets 8 Takte abzuziehen.



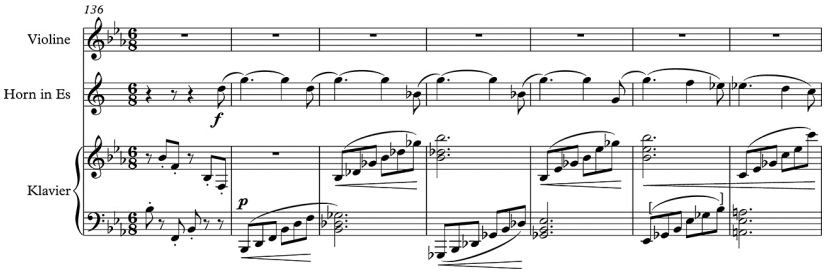
Notenbeispiel 19: Horntrio, 4. Satz, Durchführung, T. 104–111

Eine Wiederholung des Achttakters (T. 114–121) rückt chromatisch nach fis-Moll und vertauscht die Rollen: die zuerst von den Melodieinstrumenten vorgetragene Kantilene liegt als Fundament oktaviert in der Unterstimme, die Violine rekurriert mit ihren Achtelsequenzen auf den Satzbeginn und das Horn beharrt, ähnlich wie bereits im Seitensatz, auf dem Repetitionston b^1 [klingend $des^1 = cis^1$]. Wiederum an den Gestus des Seitensatzes erinnernd, folgt *poco a poco crescendo* eine Beschleunigung des musikalischen Geschehens. Über der staccatierten Klavierbegleitung und den Rufen des Horns wiederholt die Violine das diminuierte Kopfmotiv, um es in Anlehnung an die Entwicklung des Seitensatzes auf einen Sekundvorhalt zu verkürzen. Nach einer knappen B-Dur-Kadenz im *forte* (T. 134–16) und einem über drei Oktaven ins *piano* fallenden Achtelabgang des Klaviers folgt der zweite Durchführungsabschnitt.

Hier kommt nun erstmals im Satz das Horn ganz exponiert – ohne Parallelführung der Violine – zum Zuge. Selmar Bagge erklärte in seiner Werkbesprechung, die spezielle Klangfarbe des Horns dürfe generell nur sparsam eingesetzt werden, »wenn sie bei längeren Stücken nicht ermüden soll« und drehte dem Horntrio daraus einen Strick, indem er nachsetzte, »und diese Sparsamkeit ist natürlich dort unmöglich, wo das Instrument gleichberechtigt neben den andern steht.«[311] Am Beispiel des zweiten Teils der Durchführung wäre dem entgegenzuhalten, dass Brahms das Horn zwar als obligates Melodieinstrument einsetzt, es allerdings solomäßig – wenn überhaupt – nur an wenigen ausgewähl-

[311] *AmZ*, Jg. 2, Nr. 2 (9. Januar 1867), S. 16.

ten Stellen pointiert hervortreten lässt, um der nuancierten Klangfarbe des Waldhorns Raum zu geben. Ganz seinem romantischen Idiom verhaftet, wiederholt das Horn von Takt 137 an seinen Ruf im *forte* und erweitert die Intervalle dabei sukzessiv ausholend bis zur Oktave, zielt jedoch im Bezugsrahmen B-Dur stets auf den gedehnten Spitzenton g^2 [klingend b^1]. Eine diatonisch abwärts geführte Schlusssequenz in Takt 141 f. greift die melodische Linie der Schlussgruppe auf:



Notenbeispiel 20: Horntrio, 4. Satz, Beginn des 2. Durchführungsabschnitts, T. 136–142

Wenn Andreas Dorschel feststellte, im »Klang des Waldhorns liegen beide Tendenzen, die offen Herausrufende und diejenige zum Gedeckten und Gedämpften, welche sich besonders mit der Technik des Stopfens verbindet«[312], so wird dieses doppelseitige Naturell in den folgenden 11 Takten auf engem Raum anschaulich. Das Horn augmentiert ab Takt 137 die zuvor entwickelte melodische Linie, noch dazu unter der Vortragsbezeichnung *ritardando poco a poco*. Dabei übernimmt es den initialen, offen zu spielenden Quartsprung d^2–g^2 [klingend f^1–b^1], wiederholt den Ruf dann jedoch terzversetzt von b^1 auf den gestopften Ton es^2 [klingend des^1–ges^1] und führt die der Schlussgruppe entlehnte Melodik mit den fast ausschließlich gestopften Tönen fis^1–h^1–g^1–fis^1–e^1–h^1 [klingend a–d^1–b–a–g–d^1][313] fort.

Nachdem der in Takt 137 ff. repetierte Hornruf in seinen offenen Tönen eine unmittelbare Präsenz entstehen ließ, die indessen in dem diatonischen Abstieg ab Takt 141 im gedämpften Timbre von gestopften Tönen ausklang, erhält die variative Wiederholung der Hornlinie ab Takt 144 durch die überwiegend gestopften Töne eine changierende Klangfarbe, die neben der vom *forte* zum *piano* geminderten Dynamik, der Augmentierung und dem zusätzlich vorgeschriebenen *ritardando* durch den nuancierten Effekt des Nachklingens eine

[312] Dorschel, »Was heißt ›konservativ‹ in der Kunst?«, S. 76. Dorschel bezog dies allerdings besonders auf die unterschiedlichen Satztypen des Werkes: »[…] Brahms hat beide Tendenzen in op. 40 ausgelotet, diese stärker im ersten Satz, *Andante*, und dem dritten, *Adagio mesto*, auch im as-Moll-Trioteil des *Scherzos*, jene stärker im zweiten Satz, dem *Scherzo* in seinen Eckteilen, und im *Allegro con brio*-Finale.«

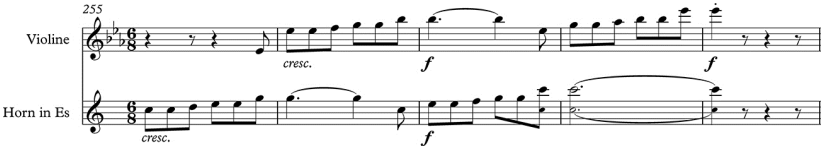
[313] Nur die Töne g^1 und e^1 [klingend b und g] sind offen zu spielen.

Fernwirkung evoziert. Diese enorme klangliche Wirkungskraft dürfte Andreas Ickstadt bewogen haben, die Passage als »von Melancholie geprägt« aufzufassen, »denn sie verweist wehmütig auf etwas, das der aktuellen Unbeschwertheit fremd und fern ist.«[314] Dass die unbestritten greifbare Melancholie allerdings nicht nur als Ausdruck, sondern darüber hinausgehend als ästhetisches Konzept fungiert und damit Form und Klanglichkeit bestimmt, soll das folgende Kapitel 3 unter Betrachtung aller vier Sätze präzisieren.

Reprise und Coda

Die Reprise folgt weitestgehend unverändert der Exposition mit dem Unterschied, dass der Seitensatz in Takt 205 mit Auftakt nicht in Ges-Dur mit dominantischem B-Dur-Bezugsrahmen einsetzt, sondern quartversetzt in Ces-Dur mit dem tonikalen Orgelpunkt *es*. Durch den offen auf B-Dur endenden Hauptsatz, der noch dazu eine Generalpause nach sich zieht, ist dies an der Scharnierstelle freilich ohne kompositorische Änderung möglich. Der weitere Satzverlauf gestaltet sich dementsprechend quarttransponiert analog der Exposition und bezieht seine differenzierte harmonische Anlage auf die Grundtonart Es-Dur.

Ähnlich wie bereits die Durchführung wird die jubilierende Coda mit einer vorwärtsdrängenden Reminiszenz an den Satzbeginn eröffnet, doch ist ihr Gestus ins geradezu Hymnische gewandelt. Die von den Melodieinstrumenten imitatorisch in strahlendem Es-Dur präsentierte Synthese aus Hauptthemenkopf und Hornruf mutet in ihren Naturtönen nun wie eine zweichörige Fanfare an:



Notenbeispiel 21: Horntrio, 4. Satz, Beginn der Coda, T. 255–259 (Violine und Horn)

Ein weit ausladender Rückgriff auf den Kopf des Seitenthemas, imitatorisch aufsteigend zuerst von linker, dann von rechter Klavierhand und schließlich von den im (klingend) oktavierten Unisono laufenden Melodieinstrumenten vorgetragen, führt in Takt 263 zunächst mit trugschlüssiger Wirkung nach Ces-Dur, ein zweiter Anlauf über B^7 in Takt 169 endet mit einem Ganzschluss in Es-Dur. Ein erneuter imitatorischer Hauptthemenansatz moduliert über Es^7

[314] Ickstadt, Aspekte der Melancholie, S. 301.

vorübergehend in subdominantisches As-Dur (T. 274 f.), um von hier aus einen 13-taktigen Dominant-Tonika-Wechsel ins *fortissimo* zu initiieren. Mit dieser plakativen, fast überdimensionierten Bekräftigung von Es-Dur befestigt der Komponist die Grundtonart des über weite Strecken harmonisch raumgreifend modulierenden Werkes schlussendlich und unmissverständlich.

3 Schlussbemerkungen

Nach den eingehenden Satzanalysen ist der Bogen zurückzuschlagen zu den eingangs herausgestellten Aspekten der frühen Rezeption und zu der Frage nach dem Werkkonzept bzw. der ästhetischen Grundidee des Horntrios. Die vorangegangenen Kapitel zeigten, wie Brahms die einzelnen Sätze strukturell anlegte, wie er Themen und Motive gestaltete und dabei den Hornklang regelrecht inszenierte. Nun geht es darum, die einzelnen Beobachtungen zusammenzuführen, wobei zunächst die Rolle des Horns im Trio beleuchtet werden soll. Wie steht das Horn der Violine und dem Klavier kompositionsästhetisch gegenüber? Hieran anschließend folgen Überlegungen zum übergeordneten Werkkonzept und zu substanziellen ästhetischen Kategorien.

3.1 Das Horn als »himmlischer Gast« im Klaviertrio

Zu Recht wurde immer wieder Brahms' eminentes Interesse an der Dichtung und speziell an der »Gedankenwelt der romantischen Literatur«[315] betont, das sich schon in jungen Jahren offenbar weniger durch äußere Anregungen als vielmehr aus einem großem inneren Bestreben heraus entwickelte. So überlieferte Hedwig von Holstein Brahms' enthusiastische Beteuerung von Dezember 1853:

> »Ich lege all mein Geld in Bücher an; Bücher sind meine höchste Lust, ich habe von Kindesbeinen an so viel gelesen, wie ich nur konnte, und bin ohne alle Anleitung aus dem Schlechtesten zum Besten durchgedrungen.«[316]

Mehrere handschriftliche Gedichtsammlungen des Komponisten sind noch heute erhalten[317] und zeigen eine bemerkenswerte Bandbreite an Lyrik prominenter wie auch weniger bekannter Dichter, die Brahms teils erst viele Jahre nach der Niederschrift vertonte, teils auch niemals musikalisch bearbeitete. Hedwig Salomon (später Hedwig von Holstein) hielt in ihren *Tagebuchblättern* fest, Brahms habe bei einem Leipziger Treffen im Dezember 1853 Jean Paul, Eichendorff, Hoffmann und Schiller als seine Lieblingsdichter genannt.[318] Zwar dürfte die wenige Monate zuvor erfolgte Bekanntschaft mit Robert Schumann, in dessen geistiger Welt »sich die literarische und musikalische

---

[315] Matthias Schmidt, *Johannes Brahms. Die Lieder. Ein musikalischer Werkführer*, München 2015, S. [35].

[316] Hedwig von Holstein, *Eine Glückliche. Hedwig von Holstein in ihren Briefen und Tagebuchblättern.* Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage, Leipzig 1907, S. 113. Vgl. auch etwa Jan Brachmann, »Brahms in seinen Beziehungen zu Literaten und Bildenden Künstlern«, in: *Brahms Handbuch*, hrsg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart und Kassel 2009, S. 134–141, hier S. 134–137.

[317] *A-Wst*, Sign. H.I.N. 55730, 55731 und 55734.

[318] Hedwig von Holstein, Eine Glückliche, S. 112−114.

Romantik unauflöslich ineinander verflochten hatten«[319], sowie das eingehende Studium dessen musikalischer Werke dem jungen Komponisten nachhaltige Impulse verliehen haben. Doch Brahms' passionierte Auseinandersetzung mit der damals schon vergangenen literarischen Epoche der Romantik dokumentiert sich längst vor der Begegnung mit Schumann in seinem frühen Liederschaffen wie in seiner überlieferten Korrespondenz. Seine offenkundige Verehrung E.T.A. Hoffmanns spiegelt sich nicht zuletzt darin, dass er in Anlehnung an dessen phantastische Kunstfigur des Kapellmeisters Kreisler zwischen 1852 und 1854 in Briefen und auf Notenautographen das Pseudonym *Joh. Kreisler jun.* verwendete. Gerade konnte Joseph Joachim ihm noch ausreden, eine Zusammenstellung früher Klavierstücke unter dem Titel »Blätter aus dem Tagebuch eines Musikers. Herausgegeben vom jungen Kreisler« zu veröffentlichen: »Zur Zeit Hoffmanns und Jean Pauls«, gab der Freund zu bedenken, »waren ähnliche Mystifikationen neu, weil Ausfluß eines gewissen genialen Übermuts, der gern dem Philistertum auf alle mögliche Weise Schnippchen schlug – heutzutage ist Ähnliches so sehr zur Form herabgesunken durch den bedeutungslosen Gebrauch […].«[320] Auch hatte Brahms begonnen, eine Zitatsammlung mit dem bedeutungsvollen Titel »Schatzkästlein des jungen Kreisler« anzulegen, ein Florilegium von Aussprüchen und Exzerpten etwa über Musik, Literatur und Kunst. Hier notierte er unter vielem anderem auch das Novalis' Fragmenten entnommene Zitat:

> »Die Kunst, auf eine angenehme Art zu befremden, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend, das ist die romantische Poetik.«[321]

Diese Sentenz liest sich nun beinahe wie ein Motto des Horntrios: Brahms selbst sah seinem Opus 40 »Poesie« innewohnen, wie er in seinem Schreiben an Max Brode wörtlich zu verstehen gab – werde das Trio mit Ventilhorn statt mit Waldhorn gespielt, gehe »alle Poesie […] verloren«[322]. Im Übrigen wird kaum eine Briefstelle zu finden sein, an der Brahms den Begriff auf ein anderes eigenes Werk anwendete. Doch ließ er Clara Schumann im Februar 1856 von einer längeren Reise aus wissen, er habe »die schönsten Vorsätze« für seine Rückkehr nach Hamburg und wolle fleißig sein, denn: »Wer ein Poet sein will, muß auch der Poesie kommandieren, sagt Goethe, glaube ich.« Sogleich schränkte er damals indes skrupulös ein: »Wie wenig kann ich das noch, sehe

---

[319] Schmidt, Johannes Brahms. Die Lieder, S. 36.
[320] Brahms' Schreiben an Joachim vom 19. Juni 1854 sowie Joachims Antwort vom 27. Juni 1854 (Brahms, Briefwechsel 5, S. 44–51).
[321] Krebs (Hrsg.), Des jungen Kreislers Schatzkästlein, S. 15; siehe auch Samuel (Hrsg.), Novalis, Schriften, Bd. 3, S. 685.
[322] Brahms' undatiertes Schreiben an Max Brode (Heuberger, »Briefe von Johannes Brahms«, S. 3).

ich täglich. Ich geh' noch so schüchtern und zahm mit ihr um, als ob ich doch sehr zweifelte, daß sie mich nähme. Ich will was Ordentliches lernen.«[323]

Ungeachtet dieser Selbstzweifel erinnerte sich Franz Wüllner später, bereits im Herbst 1853, nachdem er Brahms' frühe Werke bei dem Bankier Deichmann in Mehlem gehört hatte, schien ihm der Komponist »wie eine Art von musikalischem Eichendorff mit frischer deutscher Wald- und Märchenromantik, die besonders aus den drei Sonaten, dem Klavierscherzo und den vielen Liedern« herausklinge.[324] Und auch Max Kalbeck konstatierte:

> »Brahms hat den Zusammenhang von Poesie und Musik in seinen ›absolut-musikalischen‹ Werken niemals in Abrede gestellt, sich gelegentlich selbst einen Poeten genannt, und dabei die Gattungen seiner Tonpoesie genau unterschieden. Im allgemeinen repräsentierte ihm die Symphonie die dramatische, die Kammermusik die epische, das Lied die lyrische Form. Selbstverständlich schlösse eine solche Ansicht keineswegs aus, daß die nicht fest abzugrenzenden Gebiete, wie auch bei der Poesie, ineinander überfließen, und zwar hier noch viel leichter und bequemer als dort, weil die Musik die freiere Kunst ist.«[325]

Das Rezeptionskapitel 1.3 zeigte, dass nicht nur Kalbeck, sondern auch Zeitgenossen wie E. v. Mühle in ihren Besprechungen des Horntrios den Topos der romantischen Lyrik bedienten[326] und diese rezeptionsästhetische Tendenz evozierte Brahms durchaus mit kompositorischen Mitteln, die Novalis' Determination der ›romantischen Poetik‹ zu entsprechen scheinen. In einem Brief an den Komponisten Georg Hendrik Witte nannte Brahms selbst den »fremden u. freilich verführerischen Klang« des Horns, im Hinblick auf Wittes Hornquintett gegenüber dem Streichquartett, explizit beim Namen.[327] In Be-

---

[323] Litzmann, Clara Schumann – Johannes Brahms, Bd. 2, S. 172–174, hier S. 173. Vgl. dazu Goethes Faust: »Gebt ihr euch einmal für Poeten, So kommandirt die Poesie.« (Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Eine Tragödie*, Tübingen 1808, S. 18).

[324] *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Franz Wüllner*, hrsg. von Ernst Wolff [= Johannes Brahms, *Briefwechsel*, Bd. XV], Berlin 1922, S. 187. Insbesondere die langsamen Sätze der Klaviersonaten op. 1 und op. 5 entsprechen freilich mit ihren entweder durch Textunterlegung (»Verstohlen geht der Mond auf«) oder Voranstellung eines Mottos (»Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint«) explizit kenntlich gemachten lyrischen Implikationen dem ›Überfließen‹ der poetischen Gattungen. Hierzu sowie zu motivisch-melodischen Anklängen an weitere Lieder siehe *Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie III, Bd. 4: *Klaviersonaten*, hrsg. von Katrin Eich, München 2014, S. [XI] ff. sowie Gero Ehlert, *Architektonik der Leidenschaften. Eine Studie zu den Klaviersonaten von Johannes Brahms* (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft*, Bd. 50), Kassel 2005, S. 364–366 und 380 ff.

[325] Kalbeck, Johannes Brahms, Bd. IV/1, S. 17.

[326] Siehe »M.« [= E. v. Mühles] Rezension des Horntrios in der *NZfM*, Jg. 34 (Bd. 63), Nr. 2 (4. Januar 1867), S. 12, sowie Kalbeck, Johannes Brahms, Bd. II/1, S. 184. In seiner großen Brahms-Monographie betonte Kalbeck nochmals die »Klangkombination« im Horntrio sei von einer »innerlichen poetischen Wirkung« (ebenda, S. 189).

[327] Brahms' Schreiben an Georg Hendrik Witte, undatiert, wohl nach Oktober 1871 (Witte, »Erinnerungen an Johannes Brahms«, S. [5]).

zug auf Brahms' eigenes Opus 40 haben diese Attribute ebensolche uneingeschränkte Gültigkeit für das Horn, das gegenüber Klavier und Violine eine gänzlich ungewohnte und daher ›fremde‹ Klangkomponente im Klaviertrio bildet.

Doch ›verfremdet‹ bei Weitem nicht allein der exotische Klang das konventionelle Klaviertrio. Mit der spezifischen Besetzung gehen strukturelle wie thematisch-motivische Besonderheiten einher. So behielt Brahms, wie in obigen Analysekapiteln gezeigt, etablierte Formkonventionen über weite Strecken bei, dehnte diese jedoch auf eine Art und Weise, die in einem traditionellen Klaviertrio mit Streichern unmöglich und überhaupt unverständlich wäre. Der eigentümlich verhangene Beginn des Werkes, die ungewöhnliche Reihungsform des Kopfsatzes oder die illustrativen Jagdklänge im Finalsatz hängen untrennbar damit zusammen, dass Brahms die spezifische Naturhornidiomatik einzubinden suchte, ja sogar das Werkkonzept hieran ausrichtete.

Dass Brahms generell nicht nur die Idiomatik des Horns, sondern darüber hinaus dessen semantische Konnotation reflektierte, lässt sich unschwer an dem berühmten Alphorngruß an Clara Schumann ablesen. Anfang September 1868 brach Brahms gemeinsam mit seinem Vater Johann Jakob zu einer Rhein-Wanderung auf.[328] »Anstrengend« sollte die »kleine Tour« nicht werden, »wir bummeln nur ein wenig am Rhein herum«, schrieb er dem Vater kurz zuvor.[329] Schließlich im Berner Oberland angekommen, schickte er Clara Schumann zu ihrem Geburtstag am 13. September 1868 eine Postkarte mit den folgenden zwei Zeilen:[330]

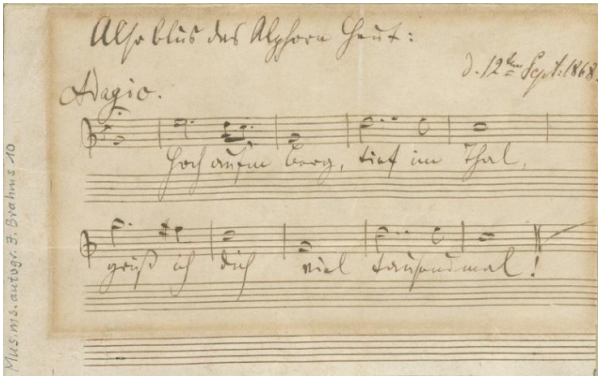


Abbildung 15: Brahms' Postkarte an Clara Schumann vom 12. September 1868 (*D-B*, Mus. Nachl. K. Schumann 7, 145a/b)

---

328 Hofmann, Johannes Brahms. Zeittafel zu Leben und Werk, S. 92.

329 Brahms' Schreiben an seinen Vater vom 20. August 1868 (Kurt Stephenson [Hrsg.], *Johannes Brahms in seiner Familie. Der Briefwechsel* [= *Veröffentlichungen aus der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek*, Bd. 9], Hamburg 1973, S. 148[–149]).

330 Vgl. *Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I, Bd. 1: *Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68*, hrsg. von Robert Pascall, München 1996, S. X.

Soweit bekannt, handelt es sich hierbei nicht etwa um ein Volksliedzitat, sondern um Brahms' Erfindung.[331] Doch lässt die Textunterlegung ein Lied aus Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* assoziieren, das Brahms bereits 1860 in seinen *Vier Gesängen für Frauenchor mit Begleitung von zwei Hörnern und Harfe* op. 17 als Nr. 3 (*Der Gärtner*) für den Hamburger Frauenchor vertont hatte:[332]

Wohin ich geh und schaue,
In Feld und Wald und Tal,
Vom Berg ins Himmelsblaue,
Vielschöne gnädge Fraue,
Grüß ich dich tausendmal.

Es ist durchaus anzunehmen, dass Clara Schumann diesen lyrisch-poetischen Konnex ebenfalls zog, zumal sie »die wunderbar poesievollen Harfenlieder« op. 17 gleich nach ihrer Entstehung außerordentlich als »Tondichtungen […] im vollsten Sinne des Wortes« gelobt hatte, die sie »bis ins Innerste ergreifen«[333]. Die Mutmaßung Daniel Beller-McKennas, Brahms habe das seit Jahresbeginn zunehmend angespannte Verhältnis zu Clara Schumann[334] mit dem Alphorngruß als einem »especially good ice-breaker« wieder entschärfen wollen und dabei die Symbolkraft des Horns als Sinnbild für Entfernung – physisch zwischen den Freunden wie zwischen dem Berg, auf dem das Alphorn gespielt wird und dem Tal, in dem es gehört wird, und emotional als Metapher für die Spaltung der Freundschaft – mitbedacht,[335] lässt sich freilich anschaulich mit der romantischen Hornsemantik übereinbringen:

> »[…] reference to a horn with words that recall a piece for horns (and harp) seems to invite the reader (i.e. Schumann) to look back to a happier moment in the relationship as something in their romanticized personal history, a call from the past that could be evoked in no better way than through the romantic aura of the horn.«[336]

---

331 Siehe Robert Pascall, »The editor's Brahms«, in: *The Cambridge Companion to Brahms*, hrsg. von Michael Musgrave, Cambridge 1999, S. 250–267, hier S. 257; Pascall, »Orchestermusik«, S. 508.

332 Vgl. auch Pascall, »The editor's Brahms«, S. 257. Pascall erwähnt zudem das Lied »Hoch aufm Berg und teuf im Thal / Soll ich denn um dich truren wohl überall« aufgrund der Textanklänge.

333 Litzmann, Clara Schumann – Johannes Brahms, Bd. 1, S. 319−321, hier S. 320: »Könnte ich es doch so recht sagen, wie diese Lieder mich bis ins Innerste ergreifen. Freuen kannst Du Dich wahrhaft dieser Tondichtungen – mir erscheinen sie als solche im vollsten Sinne des Wortes.«

334 Brahms hatte Clara Schumann im Februar 1868 mit dem gut gemeinten Rat, Abstand von anstrengenden Konzertreisen zu nehmen, vor den Kopf gestoßen, woraufhin die Freundin sich distanzierte (siehe etwa Litzmann, Clara Schumann – Johannes Brahms, Bd. 1, S. 572 ff.).

335 Beller-McKenna, »Distance and Disembodiment«, S. 71.

336 Ebenda.

Selbst losgelöst von der mutmaßlichen Eichendorff-Anspielung transportiert der musikalische Gruß in seiner Naturtönigkeit und dem Rufenden der Melodie wie überhaupt durch das Alphorn als nationale Allegorie der Schweiz unstreitig semantische Inhalte.[337] Hierauf wird in Kapitel 3.2 ausführlicher zurückzukommen sein.

Jahre später sollte Brahms' Gruß an Clara Schumann schließlich zur Alphorn-Episode im Finale der 1. Symphonie op. 68 erweitert werden und dort als eigenzeitliche »Freiluft‹-Szene«[338] im symphonischen Kontext klangliche und semantische Räume öffnen. Das ursprüngliche Alphorn ersetzte Brahms nun freilich durch ein orchestertaugliches Horn in C. Hier wie dort bleibt jedoch die »Funktion des Rufens und Ankündigens«[339], der Effekt des Fernklangs oder semantisch zugespitzt das ›Herübertönen‹ der (Alp-)Hornmelodie – und durch die Textunterlegung des Alphorngrußes schwingt für den Eingeweihten noch eine zusätzliche lyrisch-poetische Nuance mit.

Dabei erklingt das Horn wohlgemerkt nicht solistisch ohne Begleitung, so wie etwa in Schuberts »großer« C-Dur-Symphonie D 944 zwei Hörner die langsame Einleitung mit einer signalhaften Melodie eröffnen und erst sukzessiv orchestral integriert werden.[340] Vielmehr ist das Horn in Brahms' Symphonie von Beginn an durch den begleitenden Orchesterapparat eingebunden, wobei der Hornruf dennoch eine ungemeine, exterritoriale Wirkmacht im symphonischen Satz entfaltet.

Ganz ähnlich funktioniert indes eine effektvolle Scharnierstelle im langsamen Satz Andante con moto der C-Dur-Symphonie Schuberts: Am Ende des zweiten Themenkomplexes führt ein ausgedehnter Hornruf (T. 148 ff., siehe Notenbeispiel 22) direkt in die Reprise des Satzbeginns (T. 160 ff.). Obwohl die Hörner in C durch die komplementärrhythmischen Einwürfe des Streicherapparats motivisch in den Satz integriert werden, nimmt der idiomatische Ruf sich allein aufgrund seiner klanglichen und melodischen Spezifik als ›fremdes‹

---

[337] Rafael Rennicke, »Alphorntöne als Vehikel musikalischer Reflexion. Kuhreihen-Erfahrung bei Lord Byron und Jean Paul«, in: *Die Musikforschung*, 63. Jahrgang 2010, H. 4, S. 337–357, hier S. 343 ff. Siehe auch etwa Michele Calella, »Musik und imaginative Geographie: Franz Liszts ›Années de pèlerinage‹ und die kulturelle Konstruktion der Schweiz«, in: *Die Musikforschung*, 65. Jahrgang 2012, H. 3, S. 211–230; Till Gerrit Waidelich, »diese in Tönen geschriebene Liebesgeschichte, welche wie keine mehr den Namen einer deutschen Oper verdient‹. Zur Rezeptionsgeschichte von Joseph Weigls Schweizer Familie in Biedermeier und Vormärz«, in: *Schubert: Perspektiven*, 2. Jahrgang 2002, H. 2, S. 167–232, hier S. 189 ff.

[338] Siegfried Oechsle, »Brahms und die Symphonie nach Schubert«, in: *Brahms' Schubert-Rezeption im Wiener Kontext. Bericht über das internationale Symposium Wien 2013*, hrsg. von Otto Biba, Gernot Gruber, Katharina Loose-Einfalt und Siegfried Oechsle (= *Schubert: Perspektiven – Studien 5*), Stuttgart 2017, S. 193–216, hier S. 212.

[339] Ebenda.

[340] Ebenda.

Fluidum aus. Nicht ohne Grund schenkte Robert Schumann jenem Hornruf in seiner Werkbesprechung besondere Beachtung:

> »In ihm [= im langsamen Satz] findet sich auch eine Stelle, da, wo ein Horn wie aus der Ferne ruft, das scheint mir aus anderer Sphäre herabgekommen zu sein. Hier lauscht auch alles, als ob ein himmlischer Gast im Orchester herumschliche.«[341]

Genau genommen konkretisierte Schumann hier Novalis' Aphorismus zur romantischen Poetik als Kunst des ›angenehmen Befremdens‹. Das Horn ist zwar Teil des Orchesterapparates, nimmt sich innerhalb dessen jedoch als »Gast« aus – und just dieses Changieren zwischen ›fremd‹ und ›vertraut‹, zwischen ›Gast‹ und ›Freund‹, machte für Brahms die romantische Poesie aus. Genau diese scheinbare Widersprüchlichkeit bestimmt das Horntrio. Ganz im Sinne Novalis' ›verfremdete‹ Brahms das überkommene Genre des Klaviertrios durch die ungewohnte Besetzung mit Waldhorn klanglich, strukturell und semantisch. Zugespitzt bedeutet das: mittels durchaus literarisch-romantisch konnotierten ›angenehmen Befremdens‹ schuf Brahms poetische Musik. Auch wenn das Stück behelfsweise mit dem von Brahms autorisierten Cello statt Horn gespielt wird, erklingt trotz traditioneller Besetzung noch immer ein Werk, das sich von konventionellen Klaviertrios unterscheidet. Dem Naturhorn an sich ist schon durch sein differenziertes Klangspektrum ein idiomatischer Doppelcharakter inhärent, den Christian Friedrich Daniel Schubart Ende des 18. Jahrhunderts in seinen *Ideen zur Ästhetik der Tonkunst* benannt hatte:

> »Im Concert- und Opernsaale ist der Waldhornist zu unzähligen Ausdrücken zu gebrauchen. Er wirkt in der Ferne, wie in der Nähe. Lieblichkeit, und wenn man so sagen darf, freundschaftliche Traurigkeit, ist der Grundton dieses herrlichen Instrumentes.«[342]

Jenes dem Hornklang in der Kunstmusik immanente Changieren wusste Brahms kompositorisch ein- und umzusetzen. Im Trio op. 40 hat das Horn einen latenten ›Gaststatus‹ dadurch, dass es gerade nicht exponiert auftritt, sondern satztechnisch und motivisch-thematisch eingebunden, wenn nicht − wie beispielsweise in den B-Teilen des Kopfsatzes und im A-Teil des langsamen Satzes − gar zurückgenommen ist. Das Horn arbeitet in dem Stück keineswegs solistisch, sondern hat vielmehr eine reflektierte Funktionalität. Keiner der vier Sätze beginnt etwa mit einem signalhaften Hornauftritt entsprechend dem Kopfsatz von Schuberts C-Dur-Symphonie D 944, stets ›schleicht‹ das Horn

---

[341] Robert Schumann, »Die C-dur-Sinfonie von Franz Schubert«, in: *Robert Schumann. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Martin Kreisig, 2 Bde., Leipzig [5]1914, Bd. I, S. [459]–464, hier S. 464.
[342] Schubart, Ästhetik der Tonkunst, S. 314.

sich später im Schumann'schen Sinne ein. Auffallend häufig laufen Horn und Violine im Terz- oder Sextabstand parallel, nur an ganz ausgewählten Stellen ließ Brahms das Horn raumgreifend hervortreten, um dann allerdings eine ausgemacht ›fremde‹ Wirkung zu erzielen, etwa bei der Finalthemenantizipation im Adagio mesto und im zweiten Teil der Durchführung des Finalsatzes mit seinem ausgedehnten Hornruf.

So suchte Brahms im Grunde der im Rezeptionskapitel angeführten Kritik durch Selmar Bagge, den die Klangfarbe des »gleichberechtigt neben den andern« zwei Instrumenten stehenden Horns ermüdete, zuvorzukommen.[343] Das ähnlich skeptische Urteil Mühles, der das Horn nicht nur als gleichgestellt empfand, sondern sogar dessen »durchgehends primitive Stellung« herausstrich, die Brahms' Opus 40 eher als »Solostück«[344] denn als Klaviertrio erscheinen lasse, dürfte insofern auch weniger einem satztechnischen Überbetonen als vielmehr dem prinzipiellen Hervortreten des Horns mit seinem ›fremden‹ Klang geschuldet sein.[345] Fehlen im Horntrio doch gänzlich konzertante Elemente, die unweigerlich mit einem Solo-Aspekt verbunden wären. Ein vergleichender Blick auf Schuberts späte Rellstab-Vertonung *Auf dem Strom* D 943 macht dieses Moment noch deutlicher. Durch die ungewöhnliche Besetzung mit Singstimme, Horn und Klavier überschritt Schubert hier die traditionellen Besetzungsnormen des Klavierliedes[346] und zollte damit klanglich-semantisch literarischen Motiven wie Abschied, Sehnsucht und Erinnerung Tribut. Schon in dem ausgedehnten Vorspiel tritt das Horn solistisch hervor, um darauf virtuos mit der Singstimme über dem triolisch begleitenden Klavier (»des Stromes Wogen«) zu dialogisieren.[347]

In Brahms' Horntrio begegnet dergleichen nicht. Doch bleibt dem Horn stets die »Eigentümlichkeit seines Tones«[348], die kompositorisch dadurch potenziert wird, dass in allen vier Sätzen der Signalcharakter des Horns in idiomatischen Rufen, die durch Dehnen respektive Verklingen zu Tage treten, mittranspor-

---

343 *AmZ*, Jg. 2, Nr. 2 (9. Januar 1867), S. 16.

344 *NZfM*, Bd. 63, Nr. 2 (4. Januar 1867), S. 12.

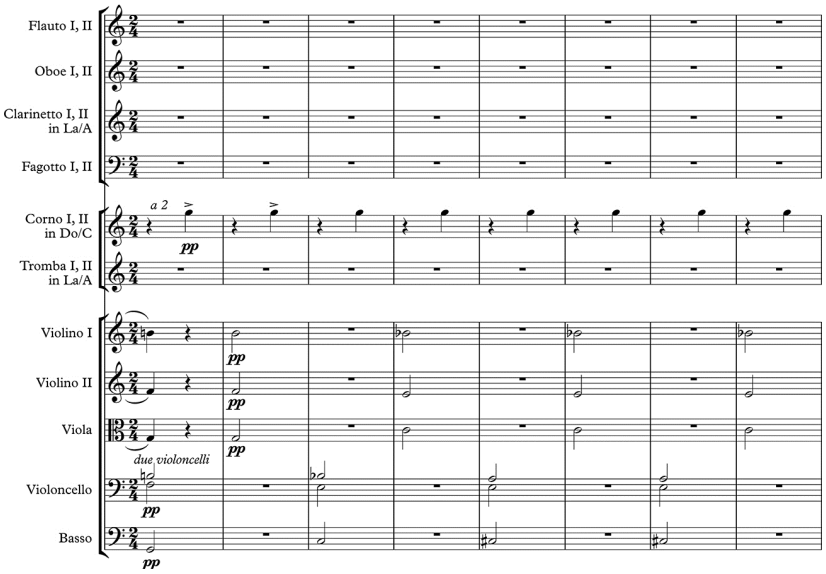
345 So heißt es bei Mühle weiter: »An der Pianofortepartie findet das Horn eine volltönende und rührig gehaltene Unterlage. Die Violine dagegen erscheint neben ihm gedrückt und vernachlässigt.« (*NZfM*, Bd. 63, Nr. 2 [4. Januar 1867], S. 12.). Im Übrigen bezog sich die Rezension auf die Leipziger Aufführung des Horntrios vom 15. Dezember 1866, bei der Wilhelm Kleinecke nachweislich ein Ventilhorn verwendete (Clara Schumanns Schreiben an Brahms vom 22. Dezember 1866 [Litzmann, Clara Schumann – Johannes Brahms, Bd. 1, S. 545–547, hier S. 545 f.]); vgl. Anmerkung 72.

346 Eine ähnlich neue Klanglichkeit findet sich im Übrigen in Schuberts später im Jahr 1828 komponierten Lied *Der Hirt auf dem Felsen* D 965 für Singstimme, Klarinette und Klavier.

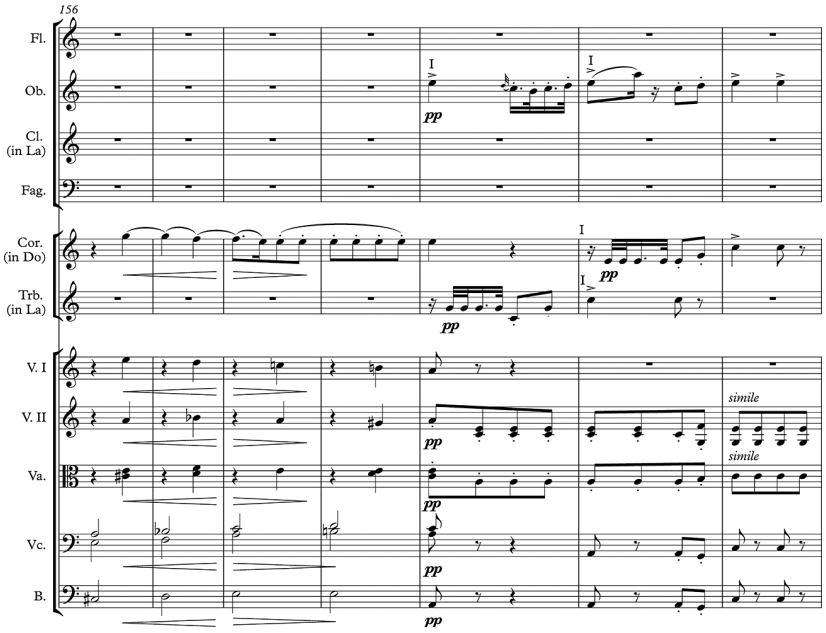
347 Mit dem Virtuosenstück, das im Übrigen für Ventilhorn komponiert wurde, zollte Schubert freilich ebenso den Fähigkeiten des Hornisten Josef Rudolf Lewy Tribut, für den er das Stück im März 1828 wohl komponierte (*Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie IV, Bd. 14: *Lieder*, hrsg. von Walther Dürr, Kassel u. a. 1988, S. XXVII).

348 Berlioz, Instrumentationslehre, Teil 2, S. 275.

tiert wird. Die charakteristische Waldhornidiomatik bestimmt das Werk gar bis ins Detail: Die Themen reflektieren die Naturtönigkeit; sie sind von Klangspezifik und spieltechnischen Möglichkeiten des Horns geprägt. Wie obige Satzanalysen gezeigt haben, setzt Brahms das Klangfarbenspektrum von offenen und gestopften Tönen darüber hinaus gezielt als formbildendes Mittel ein, so etwa, um das Scherzo-Trio in as-Moll mit seinen überwiegend gestopften Tönen gegenüber dem Scherzo in Es-Dur mit meist offenen Tönen auch durch einen Wechsel des Timbres abzusetzen.[349] Auch die kontrastierende Gegenüberstellung der zwei Spielweisen des Horns, *legato* und *staccato*, wird strukturbildend genutzt, um die jeweils paarweise korrespondierenden Sätze des Trios (Andante und Adagio mesto mit *legato*-, Scherzo und Finale mit *staccato*-Tendenz) in Verbindung zu setzen. Im Finalsatz dagegen nehmen die Anspielungen auf funktionale, kontextual aufgeladene Jagdmusik Bezug auf den historischen Gebrauch des Horns.



[349] Vgl. hierzu auch Heater, »Why did Brahms write his E-Flat Trio, Op. 40, for Natural Horn?«, S. 2.



Notenbeispiel 22: Schubert, Symphonie C-Dur D 944, 2. Satz, T. 148–162

3.2 Eine »Erinnerung an das Schönste, was auf der Erde gelebt und gestorben«?

Die ungewöhnliche Kombination der Instrumente wirkt sich in gegenseitiger Abhängigkeit nicht nur auf Details der Formgestaltung aus, sondern hat darüber hinaus weiter reichende Bedeutung. So schließt ein übergeordnetes ästhetisches Konzept, das eng mit einer wesenseigenen Charaktersphäre des Horns verbunden ist, das Werk zyklisch zusammen.

Wenn Schubart die »freundschaftliche Traurigkeit« als »Grundton« des Horns heraushob, [350] Berlioz es als »Instrument von edlem und schwermütigen Charakter«[351] bezeichnete oder in den Dichtungen Eichendorffs und Tiecks das (Wald-)Horn immer wieder als Symbol melancholischer Sehnsucht auftritt, so korrespondiert dieser literarisch-musikalische Topos der zeitgenössischen Rezeption des Horntrios als einem »schwermutvollen Waldliede der Roman-

[350] Schubart, Ästhetik der Tonkunst, S. 314.
[351] Berlioz, Instrumentationslehre, Teil 2, S. 275.

tik«[352], dessen Charaktersphäre »romantisches Naturgefühl und zarte Schwermut«[353] kennzeichnen. Diese vielfach attribuierte Neigung des Werkes hin zum Melancholischen generiert sich nun freilich nicht allein aus den klanglichen oder gar semantischen Eigenschaften des Waldhorns, sondern auch aus der Faktur des Horntrios. Erst in der Inszenierung der spezifischen Klanglichkeit dokumentiert sich Brahms' kompositionsästhetische Reflexion der (Wald-) Hornsemantik. Doch was bedeutet dies über motivische und satztechnische Details wie illustrative Jagdanklänge oder Echoeffekte hinaus?

Der traditionsreiche Melancholiediskurs ist ebenso komplex wie weit verzweigt und liefert keine konzise Begriffsbestimmung, sondern zeigt eine »Vieldeutigkeit«[354] aus pathologischen, philosophisch-anthropologischen und theologischen Perspektiven auf.[355] In der Ästhetik der Romantik zeichnet sich indessen allmählich, wenn auch nicht geradlinig, eine Auffassung von Melancholie als individuellem Gefühlszustand ab.[356] Während es etwa in Beethovens Largo e mesto op. 10, Nr. 3 noch, wie Hinrichsen gezeigt hat, um einen pathologischen Melancholiebegriff des 18. Jahrhunderts ging, der die manische Ambivalenz von Depression und Euphorie meinte,[357] dürfte Brahms' Melancholieverständnis vielmehr das einer romantisch-subjektiven Empfindung von Schwermut gewesen sein. In diesem Sprachgebrauch verwendete er den Begriff unter anderem im Herbst 1858 in einem Schreiben an den befreundeten Julius Otto Grimm. Nachdem die beiden Freunde den Sommer in Göttingen verbracht hatten, wo Brahms auch Agathe von Siebold kennen gelernt und sich mit ihr verlobt hatte,[358] reiste Brahms Ende September zurück nach Detmold, um seine Stelle am Fürstenhof nach dem Sommer wieder aufzunehmen.[359] Wenn nun in Briefen nach Göttingen ein »melancholischer Johannes«[360] grüßte oder

---

352 Kalbeck, Johannes Brahms, Bd. II/1, S. 184.

353 Geiringer, Johannes Brahms, S. 245. Auch der oben bereits zitierte E. v. Mühle, der im Horntrio »Waldeslyrik – zumeist in düsterer Stimmung –, wie sie uns z. B. in Eichendorff's oder Lenau's betreffenden Gedichten entgegentritt« imitiert sah, wäre hier zu nennen (*NZfM*, Jg. 34 [Bd. 63], Nr. 2 [4. Januar 1867], S. 12).

354 Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, übersetzt von Christa Buschendorf, Frankfurt a. M. [3]1998, S. 12.

355 Siehe auch etwa Wald-Fuhrmann, »Ein Mittel wider sich selbst«; Ickstadt, Aspekte der Melancholie.

356 Vgl. Hinrichsen, Beethoven. Die Klaviersonaten, S. 96 ff.

357 Ebenda, S. 99. Zum Melancholie-Diskurs im 18. Jahrhundert siehe auch Wolf Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft. Mit einer neuen Einleitung: Das Ende der Utopie und die Wiederkehr der Melancholie*, Frankfurt am Main 1998; Hans-Jürgen Schings, *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1977.

358 Kalbeck, Johannes Brahms, Bd. I/2, S. 327 ff.

359 Ebenda, S. 338.

360 Brahms' Schreiben an Julius Otto Grimm von Oktober 1858 (*Johannes Brahms im Briefwechsel mit J. O. Grimm*, hrsg. von Richard Barth [= Johannes Brahms, *Briefwechsel*, Bd. IV], Berlin [2]1912, S. [67–]68).

Brahms die Freunde wissen ließ, er sei »sehr melancholisch. Schreibt mir und tröstet mich in dieser v– Einsamkeit […] Ich küsse den Damen ebenso zärtlich wie melancholisch die Hand«[361], so findet der Begriff der ›Melancholie‹ hier – nicht ohne die für Brahms' typische ironische Distanz – Verwendung im Zusammenhang mit Einsamkeit und der Erinnerung an Vergangenes. Ein späteres Schreiben der Freundin Elisabeth von Herzogenberg nach Brahms' Besuch in Leipzig weist in eine ähnliche Richtung: »Das erste einsame Frühstück gestern war höchst melancholisch; man gewöhnt sich leider so rasch an das Beste und vermißt es so schmerzlich, wenn es einem genommen, als hätte man es stets genossen. Aber wir haben auch dankbarere Momente, sehr dankbare, und wissen es ganz zu schätzen, daß Sie bei uns waren […].«[362] Und freilich ist an dieser Stelle auch Brahms' bereits in Kapitel 1.1 zitiertes Schreiben an Vinzenz Lachner von August 1879 anzuführen, in dem der Komponist einräumte ein »schwer melancholischer Mensch« zu sein und andeutete, dies schlage sich bisweilen auch in düsteren Färbungen seiner Werke nieder.[363]

Wie in dem Kapitel 2.4 zum Adagio mesto dargelegt, brachte Kalbeck das Horntrio mit dem Topos der ›wehmütigen Erinnerung‹ in Verbindung und bezog sich dabei auf biographische Aspekte, indem er sowohl das Waldhorn an sich als »Hauptinstrument des Knaben Johannes« als auch die »in dem Werk angeschlagenen oder angedeuteten Lieblingsmelodien« der Mutter als Reminiszenz des Komponisten an seine Jugend und an die verstorbene Mutter verstand.[364] So erlange denn auch die Finalthemenantizipation im Adagio mesto, mit der sich das biographisch bedeutsame Volkslied *Dort in den Weiden steht ein Haus* ankündige, signifikante Bedeutung als »aus der Ferne der Zeiten heraufwinkende verlorene Erinnerung«.[365] Die Trauer des Sohnes spiegele sich zudem in strukturellen Besonderheiten wie der den Kopfsatz »beherrschenden Dominanttonart (B)« wider, die Kalbeck als Ausdruck der »Unentschlossenheit eines immer wieder, nach ohnmächtigen Befreiungsversuchen leidgefesselt in seine Melancholie Zurücksinkenden« befand.[366] Auch die unbestimmte Rhythmik des Satzes führte er auf Brahms' Intention zurück, »alles im Ungewissen, Verschobenen, Dämmerhaften«[367] zu belassen. Wenn Kalbeck schließlich jedoch resümierte, das Horntrio bedürfe der »biographisch wichtigen und interessanten Begleitumstände wahrlich nicht, um auf jeden für die zarten Regungen einer trauernden Seele empfängliche Gemüt Eindruck zu machen«[368],

---

361 Brahms' Schreiben an Julius Otto Grimm vom 28. November 1858 (ebenda, S. [79–]80).
362 Elisabeth von Herzogenbergs Schreiben an Brahms vom 23. Januar 1877 (Brahms, Briefwechsel 1, S. 11–13, hier S. 11 f.).
363 Brinkmann, »Die ›heitre Sinfonie‹ und der ›schwer melancholische Mensch‹«, S. 301 f. Vgl. Anmerkung 25.
364 Kalbeck, Johannes Brahms, Bd. I/1, S. 185 f.
365 Ebenda, S. 186.
366 Ebenda, S. 188.
367 Ebenda.
368 Ebenda.

so deutete er hiermit das grundlegende ästhetische Konzept des Werkes an. Nähere Erläuterungen bedürfen zunächst eines knappen Exkurses.

Dass die Musik des 19. Jahrhunderts auf »wenn auch subtile, so doch omnipräsente Weise mit dem Phänomen der Erinnerung verknüpft gewesen ist«, hat Rafael Rennicke festgestellt und am Beispiel des Schweizer Ranz-des-vaches (Kuhreihen) anschaulich gemacht.[369] Das ursprünglich funktional gebundene Eintreibelied avancierte im Laufe des 17. Jahrhunderts zum Erinnerungszeichen, zum überindividuellen Signum der Schweizer Natur und damit heimatlicher Sehnsucht und kultureller Identität.[370] Bei Schweizer Soldaten im Exil vermochte der Kuhreihen laut zeitgenössischen Überlieferungen gar pathologisches Heimweh bis zum Suizid auszulösen, weswegen schließlich das Verbot erlassen wurde, den Kuhreihen außerhalb der Schweiz zu spielen. Insofern konnte die Musik über sich hinausweisen, wobei sie nicht nur, wie bereits Rousseau konstatierte, durch ihre Töne wirkte, sondern auch durch die hierdurch geweckten, mit Bedeutung aufgeladenen Erinnerungen.[371] Um 1800 beobachtete Senancour schließlich, dass die Wirkung des Ranz-des-vaches gar nicht mehr ausschließlich von biographischen oder gesellschaftlichen Hintergründen abhängig sei, sondern ebenso auf den romantischen Menschen wirke, der »darum weiß, dass ihm die Heimatlosigkeit […] gleichsam ab ovo mitgegeben ist und das Heimweh darum ein dauerhaftes Gefühl« sei. So gebe der Kuhreihen ihm zwar in der Erinnerung nicht die Heimat zurück, aber doch ein »heimatliches Gefühl«.[372] Bei Jean Paul etwa, bemerkte Rennicke, findet sich das Alphorn bisweilen weniger konkret geographisch referenzialisiert, sondern eher metaphorisch als »Klang-Chiffre für Natur, Heimat, Vergangenheit und Heimweh« und nur noch in »eine imaginäre Phantasielandschaft« gerückt.[373] Dem würde Robert Schumanns Äußerung über Berlioz' *Symphonie fantastique* entsprechen, in der die Ranz-des-vaches-Szene im 3. Satz (*Scène aux champs*) mehr pastoral als konkret geographisch bewertet wird: »Man schwärme nur in den Alpen und sonstigen Hirtengegenden herum und horche den Schalmeien oder Alpenhörnern nach; genau so klingt es.«[374] Mithin entwickelte sich in der

---

[369] Rennicke, »Alphorntöne als Vehikel musikalischer Reflexion«, S. 337 und passim.

[370] Siehe Rousseaus viel zitierte erstmalige Beschreibung der Wirkung des Ranz-des-vaches, in: J.[ean-]J.[acques] Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris 1768, S. 317; dazu u. a. Waidelich, »Joseph Weigls Schweizer Familie«, S. 189 ff.

[371] Rennicke, »Alphorntöne als Vehikel musikalischer Reflexion«, S. 339−341 und passim.

[372] Ebenda, S. 337 und passim.

[372] Ebenda, S. 342 f.

[373] Ebenda, S. 348 ff. mit Anmerkung 49: So könne das Alphorn bei Jean Paul zum »Sehnsuchts- und Erinnerungsinstrument par excellence« werden. Siehe auch Wulf Köpke, »Jean Pauls innere Landkarte«, in: *Jahrbuch der Jean Paul Gesellschaft*, Bd. 3 (1968), S. 107–143, hier S. 123.

[374] Martin Kreisig (Hrsg.), *Robert Schumann. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 2 Bde., Leipzig [5]1914, Bd. 1, S. 80. Dessen ungeachtet schwärmte Schumann andernorts von der »herrlichsten Natur« der Schweiz und befand, dass »jeder Musiker die Schweiz gesehen ha-

ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Ranz-des-vaches-Tradition, die nicht mehr zwingend auf einen konkreten Ort verwies, sondern den Klang des Alphorns eher als Metapher nutzte, um Sehnsuchtsbilder und Erinnerungswirkungen zu evozieren.[375]

Kalbecks bilderreiche biographische Ausdeutung des Horntrios mag ungesichert sein und einigermaßen melodramatisch anmuten, doch trifft sie ein zentrales Phänomen des Werkes: Tatsächlich ist das Horntrio voll von Erinnerungsmomenten. Nur müssen diese für den Hörer eben *nicht* biographisch referenzialisiert sein, um sich ihm zu erschließen, und zwar ganz im Sinne der von Rennicke hergeleiteten überindividuell-empirischen Wirkungsmacht der Musik. Schon zu Beginn des Werkes ist das Moment der Reflexivität evident. Statt eines zu erwartenden Allegros erklingt ein langsamer Satz in eigentümlich verhaltener Charaktersphäre. Der verhangene Satzbeginn generiert sich – wie in obiger Analyse und teils auch in zeitgenössischen Rezensionen beschrieben – aus einem Zusammenspiel von unbestimmter Harmonik, schwebender Rhythmik und selbstbezüglicher Thematik, in die das Horn erst später eintritt. Das Werk ist kein ›Selbstläufer‹ im »constanten Strom«, wie Hanslick ebenso bildhaft wie treffend bemerkte.[376] Statt motivisch-thematischer Fülle und elanvoller Selbstentfaltung wie in Brahms' Klaviertrio H-Dur op. 8 bildet sich eine Aura des Grüblerischen, des Gehemmten, des ganz Bei-sich-selbst-Seienden heraus. Der Kopfsatz beginnt gleichsam in der Vergangenheit statt in sonatenmäßiger Präsenz und bringt damit unweigerlich den ästhetischen Topos der ›Erinnerung‹ ins Spiel.

Das lugubre Adagio mesto korrespondiert mit dem elegischen Scherzo-Trio, führt als emotionales Herzstück des Werkes jedoch noch weiter in inhaltsschwere Elegie und knüpft dabei intertextuell an eine Tradition der Melancholiedarstellung an, die von C. P. E Bach über Beethoven bis ins 19. Jahrhundert reicht. Brahms geht freilich weit über Beethovens Largo e mesto hinaus, indem er mit der episodenhaft inszenierten Finalthemenantizipation, die sich als eine Schlüsselstelle des Werkes erweist, die Ambivalenz von Erinnerung und Zukunft vereint. Ebenso wie Brahms' Alphorngruß aus dem Berner Oberland ist auch das Finalthema und dessen belangvoll rufende Vorausdeutung kein konkretes Volksliedzitat. Und wenn man den Alphorngruß in Anlehnung an Rennicke nicht nur als reine Referenz an die alpine Natur der Schweiz, sondern darüber hinaus als romantische Metapher für eine generelle Erinnerungs- oder gar Heimwehwirkung verstehen darf, so kann diese Abstrahierung in ähnlicher Weise auch für die Finalthemenantizipation gelten. Durch ihre volkstümlichen bzw. volksliedhaften Anklänge vermitteln beide Melodien ein ›heimatliches‹

---

ben müßte.« (ebenda, S. 322); siehe auch Rennicke, »Alphorntöne als Vehikel musikalischer Reflexion«, S. 356 f.

[375] Vgl. ebenda, S. 348 ff.

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

Gefühl, das jedoch nicht referenzialisiert ist, d. h. auf keinen konkreten Ort verweist.

So wird das Moment einer metaphysisch grundierten Sehnsucht des romantischen Menschen[377] hier ebenso zum Thema wie der damit untrennbar verbundene Topos der Erinnerung. »Die Erinnerung ist nicht das Vergangene«, konstatierte Andreas Dorschel, denn Ereignis und Erinnerung an das Ereignis unterschieden sich schließlich und so könne Vergangenes nicht einfach als Gegenwart wiederholt werden.[378] Als »Objekt einer unwiederbringlichen Vergangenheit« löse der Volkston der Finalthemenantizipation in Brahms' Opus 40 Melancholie aus und gerade der Umstand, dass es sich um Allusionen handelt statt um ein Zitat, begründe die »poetische Kraft« der Episode, konkretisierte Ickstadt.[379] Wie obenstehende Satzanalyse gezeigt hat, ist die Themenantizipation zwar sukzessiv vorbereitet, doch sticht sie als eigenzeitliche Episode von der Zeit des Adagio mesto ab. »Wo wir bewußt Erinnerungen anlegen«, schreibt Andreas Dorschel, »in Tagebüchern und Photographien etwa, heben wir den besonderen Moment hell vom trüben Fluß der Zeit ab.«[380] Treffender könnte man Brahms' Inszenierung der »aus der Ferne der Zeiten heraufwinkende[n] Erinnerung«[381] als Dur-Insel im Adagio mesto kaum beschreiben. Ohne große Umschweife rücken die ›Klagerufe‹ der hoch expressiven Coda den Satz denn auch wieder in Zeit und Thematik des Adagio mesto zurück.

Doch erfährt die Dur-Episode im weiteren Verlauf des Werkes eine Bedeutungsveränderung – der Rückblick wird zur Vorausschau und mit geradezu übermütiger Ausgelassenheit holt das Finale. Allegro con brio das volksliedhafte Thema in die Gegenwart. Volker Scherliess hat darauf hingewiesen, dass Brahms seine Satzbezeichnungen generell mit Bedacht wählte und dabei bemüht war, die Angaben möglichst konkret zu halten. Insbesondere die Charakterbezeichnung »con brio« verwendete er nicht häufig und wenn, dann dort, »wo es um Intensität, innere Spannung und ein Vorwärtsdrängen ging«[382], wie im Finalsatz der 1. Symphonie op. 68 (Allegro non troppo, ma con brio) oder dem Kopfsatz der 3. Symphonie op. 90 (Allegro con brio). So zeigt sich schon in der Vortragsangabe Brahms' Bestreben, der düsteren Sphäre des Adagio

---

377 Vgl. hierzu auch Rennicke, »Alphorntöne als Vehikel musikalischer Reflexion«, S. 343 und passim.

378 Andreas Dorschel, »Das anwesende Abwesende: Musik und Erinnerung«, in: Ders. (Hrsg.), *Resonanzen. Vom Erinnern in der Musik* (= *Studien zur Wertungsforschung*, Bd. 47), Wien 2007, S. 12–29, hier S. 21.

379 Ickstadt, Aspekte der Melancholie, S. 300.

380 Dorschel, »Das anwesende Abwesende«, S. 20.

381 Kalbeck, Johannes Brahms, Bd. II/1, S. 186.

382 Volker Scherliess, »Aufführungspraktische und interpretationsgeschichtliche Aspekte«, in: *Brahms Handbuch*, hrsg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart und Kassel 2009, S. 552–565, hier S. 555.

mesto ganz ostentativ schwungvollen Elan entgegenzusetzen. Dies mag wiederum an Beethovens Klaviersonate op. 10, Nr. 3 erinnern, in der dem dunklen Largo e mesto als emotionalem wie strukturellem Mittelpunkt des Werkes[383] mit dem Menuetto und dem Rondo zwei scheinbar leichtere Dur-Sätze folgen und ein formales wie inhaltliches Gegengewicht bilden. Die implizite Schlusslastigkeit des Horntrios ist indes nicht nur auf den überschwänglichen Kehraus-Charakter des Finales zurückzuführen, sondern vor allem auch auf die Präsentation des Finalthemas, auf die Brahms enormes Gewicht legte. So verlieh er dem Thema den Charakter eines satzübergreifenden Zielthemas, das auch im Verlauf des Finales konkurrenzlos bleibt und die einzige Ableitungsinstanz für sämtliche folgenden thematischen Gebilde darstellt. Mithin kann zwar von keinem ›Vergessen‹ des langsamen Satzes die Rede sein, aber doch von einer Überwindung. Durch die Ähnlichkeit der Ausdruckscharaktere von Scherzo und Finale scheint das Adagio mesto gewissermaßen aufgefangen, wobei gleichzeitig der elegische Trio-Teil des Scherzos und das Adagio miteinander korrespondieren. Wenn Arno Mitschka also mit Blick auf das Finale »das rational Geplante hinter dem heiteren Spiel«[384] vermerkt, dann spricht er – allerdings ohne damit dieses zyklische Element gemeint zu haben – einen wichtigen Aspekt der Werkkonzeption an.

Während das Moment der ›Erinnerung‹ bei der Finalthemenantizipation im Adagio mesto mittels seines zwar nicht klar referenzialisierten, aber doch volksliedhaften Anklangs und vor allem durch seine besondere Inszenierung ein intertextuelles ist, begegnet im Finale intratextuelle Erinnerung. Entsprechend reflektierte Andreas Dorschel die Möglichkeit von Erinnerung in der Musik als Zeitkunst:

> »Doch Erinnerung verändert auch das Frühere, das in ihr erscheint, und so ist gewiß nicht jede musikalische Wiederholung ein Akt des Erinnerns, sondern erst diejenige, der, da die Richtung der Zeit sich umkehren lässt, im Wiederbringen zugleich die Unwiederbringlichkeit des Vergangenen eingeschrieben ist.«[385]

Im Horntrio verhalten sich die Dinge indes komplexer. Angesichts der chronologischen Satzabfolge müsste das Finale freilich eine Erinnerung an das Vorangegangene darstellen. Doch kehrte Brahms dieses logische Verhältnis gerade um, indem er das Finalthema im Adagio mesto als ›Erinnerungsmoment‹ inszenierte, während es im Finale eine unmittelbare Gegenwärtigkeit besitzt. Hervorgebracht wird diese Präsenz überhaupt erst durch den externalen Im-

---

[383] Siehe hierzu auch Wald-Fuhrmann, »Ein Mittel wider sich selbst«, S. 333.
[384] Mitschka, Der Sonatensatz, S. 250. Mitschka bezieht sich hier auf die strukturelle Durchbildung des Satzes.
[385] Dorschel, »Das anwesende Abwesende«, S. 21 f.

puls des Volksliedhaften, der den gebrauchsmusikalischen, sozialen Charakter des Horns in Erinnerung ruft.

Melancholie schlägt in ein und demselben Thema um in Übermut. Genau dieses Phänomen beobachteten auch Kalbeck und – 100 Jahre später – Walter Hill. Beide zogen in diesem Zusammenhang bekenntnishaft-biographische Deutungen heran. Kalbeck sah den trauernden Sohn zu neuem »Lebensmut«[386] aufgerafft und Hill verstand das Finale als »the protagonist's liberation« nach dem Ende der »love affair«.[387] Nachweisliche biographische Fakten einerseits und spärliche entstehungsgeschichtliche Dokumente andererseits mögen Stoff für Spekulationen liefern, doch ist dies gar nicht notwendig für das Verständnis des Werkes. Brahms' Kunstanspruch und sein ästhetisches Konzept gehen offensichtlich weit über eine narrative Abbildung autobiographischer Begebenheiten hinaus. Mit dem Horntrio komponierte Brahms hoch implikationsreiche Erinnerungsmusik, die überindividuell als solche wahrgenommen wird, weil sie eben nicht referenzialisiert sein muss: sie hat eine hohe Bedeutsamkeit, aber keine fixe Bedeutung. Ob die inneren und äußeren Beweggründe für die Komposition der Verlust der Mutter, das Scheitern der Verlobung oder überhaupt ein Nachtrauern vergangener Zeiten, vielleicht der überlebten literarischen Romantik, waren, sei dahingestellt. In diesem Sinne ist auch die rätselhafte Kombination der Instrumente zu verstehen: Zwar mag das Waldhorn für Brahms persönlich mit Kindheitserlebnissen verbunden gewesen sein und in ihm melancholische Erinnerungen geweckt haben, doch bringt das Instrument gleichzeitig festgeschriebene klangliche und semantische Konnotationen mit sich. Sofern Brahms persönliche Erlebnisse verarbeitete, wandelte er sie in genuin musikalische Erinnerungsmomente um. Und so könnte die Feststellung Robert Schumanns, das Moment der Erinnerung sei »musikalisch, und die Musik an sich ja eine Erinnerung an das Schönste, was auf der Erde gelebt und gestorben«[388], das ästhetische Konzept des Horntrios treffen.

---

[386] Kalbeck sah hier den »Dichter zu neuem Lebensmut aufgerafft« (Kalbeck, Johannes Brahms, Bd. I/1, S. [187–]188).

[387] Hill, »Thematic transformation, folksong and nostalgia«, S. 23: »If it refers to any event in Brahms's life, the Trio would seem to arise from the conclusion of a love affair.« Siehe hierzu den Exkurs: »Reminiszenzenjäger finden bei Brahms, wie übrigens allerwärts, ein ergiebiges Terrain.« – Motivisch-idiomatische Assoziationen von Kalbeck bis Hill und ihre Semantik.

[388] Robert Schumann, *Phantasien, Kapricen usw. für Pianoforte*, in: *Schumann, Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 236.

Sigel-, Quellen- und Literaturverzeichnis

1 Sigel

AfMw	*Archiv für Musikwissenschaft.*
AMZ	*Allgemeine* (*Deutsche*) *Musik-Zeitung.*
AmZ	*Allgemeine Musikalische Zeitung. Neue Folge*, Jg. 1–3, Leipzig 1863–1865; *(Leipziger) Allgemeine Musikalische Zeitung*, Jg. 1 ff., Leipzig und Winterthur 1866 ff.
A-Wgm	Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv, Bibliothek, Sammlungen.
A-Wst	Wienbibliothek im Rathaus (vormals: Wiener Stadt- und Landesbibliothek).
Blätter MThK	*Blätter für Musik, Theater und Kunst.*
D-B	Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv.
D-Zsch	Zwickau, Robert-Schumann-Haus, Bibliothek.
MGG^2	*Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel etc. 1994–2007.
NZfM	(*Neue*) *Zeitschrift für Musik.*
Signale	*Signale für die musikalische Welt.*
US-Wc	Washington (D. C.), The Library of Congress.

2 Verwendete Notenausgaben

Ludwig van Beethoven: Klaviersonaten. Urtext, Bd. 1, hrsg. von Bertha Antonia Wallner, München 1980.

[*Johannes*] *Brahms: Albumblatt für Klavier. Urtext*, hrsg. von Christopher Hogwood, Kassel u. a. 2012.

[*Johannes*] *Brahms: Trio für Violine, Horn (Viola oder Violoncello) und Klavier. Urtext*, hrsg. von Christopher Hogwood, Kassel etc. 2012.

Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I, Bd. 1: *Symphonie Nr. 1 c-Moll opus 68*, hrsg. von Robert Pascall, München 1996.

Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I, Bd. 2: *Symphonie Nr. 2 D-Dur opus 73*, hrsg. von Robert Pascall und Michael Struck, München 2001.

Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II, Bd. 3: *Streichquartette*, hrsg. von Salome Reiser, München 2004.

Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II, Bd. 7: *Horntrio Es-Dur op. 40 und Klarinettentrio a-Moll op. 114*, hrsg. von Katharina Loose-Einfalt, München 2016.

Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie III, Bd. 4: *Klaviersonaten*, hrsg. von Katrin Eich, München 2014.

Johannes Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie III, Bd. 7: *Werke für Klavier zu zwei Händen ohne Opuszahl, einschließlich Studien und Kadenzen*, hrsg. von Camilla Cai, München 2007.

Johannes Brahms: Sämtliche Werke, Bd. 25: *Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung III*, hrsg. von Eusebius Mandyczewski, Leipzig 1926.

Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie V, Bd. 4: *Sinfonie Nr. 8 in C D 944*, hrsg. von Werner Aderhold, Kassel u. a. 2003.

Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie IV, Bd. 14: *Lieder*, hrsg. von Walther Dürr, Kassel u. a. 1988.

Richard Wagner: Sämtliche Werke, Reihe A, Bd. 8, I, hrsg. von Isolde Vetter und Egon Voss, Mainz 1990.

3 Literatur

Ahrens, Christian: Art. »Hörner«, Kap. 3: »Geschichte des Horns, seiner Spieltechnik und musikalischer Nutzung«, in: *MGG*[2], Sachteil, Bd. 4, Kassel 1996, Sp. 375–416.

Beller-McKenna, Daniel: »Distance and Disembodiment: Harps, Horns, and the Requiem Idea in Schumann and Brahms«, in: *The Journal of Musicology* 22, Nr. 1 (Winter 2005), S. 47–89.

Berlioz, Hector: *Instrumentationslehre*. Ergänzt und revidiert von Richard Strauss, Teil 2, Leipzig o. J. [1905].

Bozarth, George: »Brahms's Waltz in A Minor«, in: *American Brahms Society Newsletter*, Bd. 29, Nr. 1 (Frühjahr 2011), S. 9.

Brachmann, Jan: »Brahms in seinen Beziehungen zu Literaten und Bildenden Künstlern«, in: *Brahms Handbuch*, hrsg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart und Kassel 2009, S. 134–141.

Johannes Brahms, *Briefwechsel*, 16 Bde., Berlin (1906) 1907–1922 (Reprint Tutzing 1974):

Band I: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet*[*h*] *von Herzogenberg*, hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 1, Berlin [4]1921.

Band IV: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit J. O. Grimm*, hrsg. von Richard Barth, Berlin [2]1912.

Band V: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, hrsg. von Andreas Moser, Bd. 1, Berlin [3]1921.

Band VI: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, hrsg. von Andreas Moser, Bd. 2, Berlin [2]1912.

Band VIII: *Johannes Brahms. Briefe an Joseph Viktor Widmann, Ellen und Ferdinand Vetter, Adolf Schubring*, hrsg. von Max Kalbeck, Berlin 1915.

Band IX: *Johannes Brahms. Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock*, hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 1, Berlin 1917.

Band X: *Johannes Brahms. Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock*, hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 2, Berlin 1917.

Band XII: *Johannes Brahms. Briefe an Fritz Simrock*, hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 4, Berlin 1919.

Band XIV: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel, Bart[h]olf Senff, J. Rieter-Biedermann, C. F. Peters, E. W. Fritzsch und Robert Lienau*, hrsg. von Wilhelm Altmann, Berlin 1921.

Band XV: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Franz Wüllner*, hrsg. von Ernst Wolff, Berlin 1922.

Brinkmann, Reinhold: »Die ›heitre Sinfonie‹ und der ›schwer melancholische Mensch‹. Johannes Brahms antwortet Vincenz Lachner«, in: *AfMw* 46 (1989), S. 294–306.

Budde, Elmar: »3 Klaviersonaten c-Moll, F-Dur und D-Dur op. 10 (zusammen mit den Klavierstücken WoO 52 und WoO 53)«, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer, Laaber 1994, Bd. 1, S. 72–78.

Hans von Bülow. Briefe. IV. Band. 1864–1872, hrsg. von Marie von Bülow, Leipzig 1900 (= *Hans von Bülow. Briefe und Schriften*, Bd. V).

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

Calella, Michele: »Musik und imaginative Geographie: Franz Liszts ›Années de pèlerinage‹ und die kulturelle Konstruktion der Schweiz«, in: *Die Musikforschung*, 65. Jahrgang 2012, H. 3, S. 211–230.

Czesla, Werner: *Studien zum Finale in der Kammermusik von Johannes Brahms*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, Bonn 1968.

Dejmek, Gaston: *Georg Hendrik Witte. Leben und Werk – Ein Beitrag zur Geschichte des Essener Musikvereins*, o. O. u. J.

Dietrich, Albert: *Erinnerungen an Johannes Brahms*, Leipzig 1898.

Dorschel, Andreas: »Das anwesende Abwesende: Musik und Erinnerung«, in: Ders. (Hrsg.), *Resonanzen. Vom Erinnern in der Musik* (= *Studien zur Wertungsforschung*, Bd. 47), Wien 2007, S. 12–29.

Dorschel, Andreas: »Was heißt ›konservativ‹ in der Kunst? Das Horn im 19. Jahrhundert und Brahms' Es-Dur-Trio op. 40: eine ästhetische Fallstudie«, in: *Bruckner – Brahms. Urbanes Milieu als kompositorische Lebenswelt im Wien der Gründerzeit. Symposien zu den Zürcher Festspielen 2003 und 2005* (= *Schweizer Beiträge zur Musikforschung*, Bd. 5), hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Laurenz Lütteken, Kassel 2006, S. 69−77.

[unter demselben Titel ebenfalls erschienen in: *Brahms-Studien*, Bd. 14, Tutzing 2005, S. 55–66 und Federico Celestini und Andreas Dorschel: *Arbeit am Kanon. Ästhetische Studien zur Musik von Haydn bis Webern* (= *Studien zur Wertungsforschung*, Bd. 51), Wien 2010, S. 108–120.]

Drinker Jr., Henry S.: *The Chamber Music of Johannes Brahms*, Philadelphia 1932.

Ehlert, Gero: *Architektonik der Leidenschaften. Eine Studie zu den Klaviersonaten von Johannes Brahms* (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft*, Bd. 50), Kassel 2005.

Ehrmann, Alfred v.: *Johannes Brahms. Weg, Werk und Welt*, Leipzig 1933.

Eich, Katrin: »Die Klavierwerke«, in: *Brahms Handbuch*, hrsg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart und Kassel 2009, S. 332–369.

Elliott, David G.: »The Brahms Horn Trio and Hand Horn Idiom«, in: *Horn Call* 10/1 (Oktober 1979), S. 61–73.

Finscher, Ludwig: *Das klassische Streichquartett und seine Grundlegung durch Joseph Haydn* (= *Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 3), Kassel 1974.

Floros, Constantin: *Johannes Brahms. ›Frei, aber einsam‹. Ein Leben für eine poetische Musik*, Zürich 1997.

Geiringer, Karl: *Johannes Brahms. Sein Leben und Schaffen*, Kassel 1974 (Taschenbuchausgabe der 2. erweiterten Auflage 1955, 1. Auflage: 1934).

Giglberger, Veronika: »Trio für Klavier, Violine und Waldhorn Es-Dur. Op. 40«, in: *Johannes Brahms. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Claus Bockmaier und Siegfried Mauser, Bd. 2, Laaber 2013, S. 269–274.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust. Eine Tragödie*, Tübingen 1808.

Gottlieb-Billroth, Otto (Hrsg.): *Billroth und Brahms im Briefwechsel*, Berlin und Wien 1935.

Haas, Frithjof: *Zwischen Brahms und Wagner: der Dirigent Hermann Levi*, Zürich und Mainz 1995.

Hanslick, Eduard: *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870–1885. Kritiken von Eduard Hanslick*, Berlin ²1886.

Heater, Eva M.: »Why did Brahms write his E-Flat Trio, Op. 40, for Natural Horn?«, in: *ABS Newsletter* 19/1 (Frühjahr 2001), S. 1–4.

Heuberger, Richard: *Erinnerungen an Johannes Brahms. Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897*, hrsg. von Kurt Hofmann, Tutzing [2]1976.

Heuberger, Richard: »Briefe von Johannes Brahms«, in: *Allgemeine Zeitung (München)*, Beilage Nr. 260 (14. November 1899), S. 1–3.

Hill, John Walter: »Thematic transformation, folksong and nostalgia in Brahms's Horn Trio op. 40«, in: *The Musical Times* 152 (Frühjahr 2011), S. 22–24.

Hinrichsen, Hans-Joachim: *Beethoven. Die Klaviersonaten*, Kassel 2013.

Hinrichsen, Hans-Joachim: *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow* (= *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, Bd. 46), Stuttgart 1999.

Hirschfeld, Robert und Richard von Perger: *Geschichte der K. K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 2. Abteilung: 1870–1912*, hrsg. von der K. K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Wien 1912.

Hofmann, Kurt: *Die Bibliothek von Johannes Brahms. Bücher- und Musikalienverzeichnis*, Hamburg 1974.

Hofmann, Renate und Kurt: *Johannes Brahms als Pianist und Dirigent. Chronologie seines Wirkens als Interpret* (= *Veröffentlichungen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, Bd. 6), Tutzing 2006.

Hofmann, Renate und Kurt: *Johannes Brahms. Zeittafel zu Leben und Werk* (= *Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation*, Bd. 8), Tutzing 1983.

Holstein, Hedwig von: *Eine Glückliche. Hedwig von Holstein in ihren Briefen und Tagebuchblättern.* Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage, Leipzig 1907.

Ickstadt, Andreas: *Aspekte der Melancholie bei Johannes Brahms*, Würzburg 2015.

Jean Paul: »Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule«, in: *Jean Paul. Sämtliche Werke*, Abt. I, Bd. 5: *Vorschule der Ästhetik. Levana oder Erziehlehre. Politische Schriften*, hrsg. von Norbert Miller, München 1963 [Lizenzausgabe Zweitausendeins, Frankfurt am Main 1996], S. 457–514.

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

Jost, Peter: »Klang, Harmonik und Form in Brahms' Horntrio op. 40«, in: *Internationaler Brahms-Kongreß Gmunden 1997. Kongreßbericht*, hrsg. von Ingrid Fuchs, Tutzing 2001, S. 59–71.

Kalbeck, Max: *Johannes Brahms*, Bd. I, 1. und 2. Halbband, Berlin [4]1921 (Reprint Tutzing 1976).

Kalbeck, Max: Johannes Brahms, Bd. II, 1. und 2. Halbband, Berlin [3]1921 (Reprint Tutzing 1976).

Kalbeck, Max: Johannes Brahms, Bd. IV, 1. und 2. Halbband, Berlin [2]1915 (Reprint Tutzing 1976).

Kastner, Georges: *Cours l'instrumentation, considéré sous les rapports poëtiques et philosophiques de l'art. À l'usage des jeunes*, Paris o. J. [1839].

Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky und Fritz Saxl: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst.* Übersetzt von Christa Buschendorf, Frankfurt a. M. [3]1998.

Köpke, Wulf: »Jean Pauls innere Landkarte«, in: *Jahrbuch der Jean Paul Gesellschaft*, Bd. 3 (1968), S. 107–143.

Krebs, Carl (Hrsg.): *Des jungen Kreislers Schatzkästlein. Aussprüche von Dichtern, Philosophen und Künstlern. Zusammengetragen durch Johannes Brahms*, Berlin 1909.

Kretzschmer, Andreas: *Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen. Unter Mitwirkung des Herrn Professor Dr. Maßmann in München, des Herrn von Zuccalmaglio in Warschau und mehrerer anderer Freunde der Volks-Poesie, nach handschriftlichen Quellen herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von A. Kretzschmer, Erster Theil*, Berlin, 1840.

Krämer, Ulrich: »Kammermusik mit Bläsern«, in: *Brahms Handbuch*, hrsg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart und Kassel 2009, S. 457–473.

Kross, Siegfried: *Johannes Brahms. Versuch einer kritischen Dokumentar-Biographie*, 2 Bde., Bonn 1997.

Lenz, Wilhelm von: *Beethoven. Eine Kunst-Studie*, Dritter Theil. Zweite verbesserte Auflage, Hamburg 1860.

Lepenies, Wolf: *Melancholie und Gesellschaft. Mit einer neuen Einleitung: Das Ende der Utopie und die Wiederkehr der Melancholie*, Frankfurt a. M. 1998.

Linnemann, Georg: *Musikgeschichte der Stadt Oldenburg (= Oldenburger Forschungen,* H. 8), Oldenburg 1956.

Litzmann, Berthold: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. 3, Leipzig [4]1920.

Litzmann, Berthold (Hrsg.): *Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, 2 Bde., Leipzig 1927 (Reprint Hildesheim 1989).

Lobe, J.[ohann] C.[hristian]: *Consonanzen und Dissonanzen. Gesammelte Schriften aus älterer und neuerer Zeit*, Leipzig 1869.

Loose, Katharina: »Kompositorisches Erinnern im Horntrio von Johannes Brahms. Zur historisch-ästhetischen Einordnung eines wiederentdeckten Albumblattes«, in: *Brahms am Werk. Konzepte, Texte, Prozesse*, hrsg. von Siegfried Oechsle und Michael Struck unter Mitarbeit von Katrin Eich, München 2016, S. 170–184.

Mandyczewski, E.[usebius]: »Brahms: Johannes B.«, in: *Allgemeine deutsche Biographie*, Bd. 47, Nachträge bis 1899: v. Bismarck-Bohlen–Dollfus, Leipzig 1903, S. 760–767.

Mason, Daniel Gregory: *The chamber music of Brahms*, New York 1933.

Mauser, Siegfried: »Albumblatt für Klavier a-Moll, ohne Werkverzeichnis-Nr.«, in: *Johannes Brahms. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Claus Bockmaier und Siegfried Mauser, Bd. 2, Laaber 2013, S. 1040–1042.

May, Florence: *Johannes Brahms*, aus dem Englischen übersetzt von Ludmille Kirschbaum, 2 Teile, Leipzig 1911.

McCorkle, Margit L.: *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1984.

Mitschka, Arno: *Der Sonatensatz in den Werken von Johannes Brahms.* Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Johannes-Gutenberg-Universität zu Mainz, Typoskript, Gütersloh 1961.

Musgrave, Michael: *The Music of Brahms*, Oxford 1985.

Niemann, Walter: *Brahms*, Berlin 1920.

Notley, Margaret: »Late-Nineteenth-Century Chamber Music and the Cult of the Classical Adagio«, in: *19th-Century Music* 23, Nr. 1 (Sommer 1999), S. 33–61.

Notley, Margaret: »Plagal Harmony as Other: Asymmetrical Dualism and Instrumental Music by Brahms«, in: *The Journal of Musicology* 22, Nr. 1 (Winter 2005), S. 90–130.

Oechsle, Siegfried: »Brahms und die Symphonie nach Schubert«, in: *Brahms' Schubert-Rezeption im Wiener Kontext. Bericht über das internationale Symposium Wien 2013*, hrsg. von Otto Biba, Gernot Gruber, Katharina Loose-Einfalt und Siegfried Oechsle (= *Schubert: Perspektiven – Studien 5*), Stuttgart 2017, S. 193–216.

Oechsle, Siegfried: »Klaviertrios, Klavierquartette, Klavierquintett«, in: *Brahms Handbuch*, hrsg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart und Kassel 2009, S. 408–436.

Orel, Alfred: »Ein eigenhändiges Werkverzeichnis von Johannes Brahms. Ein wichtiger Beitrag zur Brahmsforschung«, in: *Die Musik*, Jg. 29, 2. Halbjahresband, Nr. 8 (Mai 1937), S. 529–541.

Pascall, Robert: »Orchestermusik«, in: *Brahms Handbuch*, hrsg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart und Kassel 2009, S. 476–539.

Pascall, Robert: »The editor's Brahms«, in: *The Cambridge Companion to Brahms*, hrsg. von Michael Musgrave, Cambridge 1999, S. 250–267.

Ratz, Erwin: *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*. Dritte, erweiterte und neugestaltete Ausgabe, Wien 1973.

Rennicke, Rafael: »Alphorntöne als Vehikel musikalischer Reflexion. Kuhreihen-Erfahrung bei Lord Byron und Jean Paul«, in: *Die Musikforschung*, 63. Jahrgang 2010, H. 4, S. 337–357.

Revers, Peter: »Tradition und Innovation im Trio für Violine, Horn und Klavier in Es-Dur op. 40 von Johannes Brahms«, in: *Die Kammermusik von Johannes Brahms. Tradition und Innovation. Bericht über die Tagung Wien 1997*, hrsg. von Gernot Gruber (= *Schriften zur musikalischen Hermeneutik*, Bd. 8), Laaber 2001, S. 195–212.

Riemann, Hugo: *L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. Ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen. 1. Teil: Sonate I–XIII*, Berlin 1918.

Roch, Eckhard: »Vom Klangsymbol zur Klangfarbe – die Rolle des Waldhornes bei der Herausbildung des klassisch-romantischen Klangideals«, in: *Vom rechten Thon der Orgeln und anderer Instrumente. Festschrift Christian Ahrens zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Birgit Abels (= *Köstritzer Schriften*, Bd. 2), Bad Köstritz 2003, S. 153–164.

Rousseau, J.[ean-]J.[acques]: *Dictionnaire de musique*, Paris 1768.

Samuel, Richard, in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz (Hrsg.): *Novalis, Schriften*, Bd. 3: *Das philosophische Werk II*, Darmstadt [3]1983.

Scherliess, Volker: »Aufführungspraktische und interpretationsgeschichtliche Aspekte«, in: *Brahms Handbuch*, hrsg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart und Kassel 2009, S. 552–565.

Schindler, Anton: *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1840.

Schings, Hans-Jürgen: *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1977.

Schmidt, Matthias: *Johannes Brahms. Die Lieder. Ein musikalischer Werkführer*, München 2015.

Schubart, Ludwig (Hrsg.): *Christ.[ian] Fried.[rich] Dan.[iel] Schubarts Ideen zur Ästhetik der Tonkunst*, Nachdruck der Originalausgabe Wien 1806, Darmstadt 1969.

Robert Schumann. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, hrsg. von Martin Kreisig, 2 Bde., Leipzig [5]1914.

Stephenson, Kurt (Hrsg.): *Johannes Brahms in seiner Familie. Der Briefwechsel* (= *Veröffentlichungen aus der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek*, Bd. 9), Hamburg 1973.

Struck, Michael: »Vom Einfall zum Werk – Produktionsprozesse, Notate, Werkgestalt(en)«, in: *Brahms Handbuch*, hrsg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart und Kassel 2009, S. 171–198.

Struck, Michael: »Gewinn und Verlust: Abrechnung mit den Klaviertrios op. 8«, in: *Spätphase(n)? Johannes Brahms' Werke der 1880er und 1890er Jahre*. Internationales musikwissenschaftliches Symposium Meiningen 2008. Eine Veröffentlichung des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck und der Meininger Museen, hrsg. von Maren Goltz, Wolfgang Sandberger und Christiane Wiesenfeldt, München 2010, S. 112–128.

Tomas-San-Galli, W.[olfgang] A.[lexander]: *Johannes Brahms*, München [5]1922.

Uhde, Jürgen: *Beethovens 32 Klaviersonaten*, Stuttgart 2012.

Unverricht, Hubert: Art. »Divertimento«, in: *MGG*[2], Sachteil, Bd. 2, Kassel 1995, Sp. 1301–1310.

Waidelich, Till Gerrit: »diese in Tönen geschriebene Liebesgeschichte, welche wie keine mehr den Namen einer deutschen Oper verdient«. Zur Rezeptionsgeschichte von Joseph Weigls Schweizer Familie in Biedermeier und Vormärz«, in: *Schubert: Perspektiven*, 2. Jahrgang 2002, H. 2, S. 167–232.

Wald-Fuhrmann, Melanie: *»Ein Mittel wider sich selbst«. Melancholie in der Instrumentalmusik um 1800*, Kassel 2010.

Werbeck, Walter: »Die Klaviersonaten«, in: *Beethoven Handbuch*, hrsg. von Sven Hiemke, Stuttgart und Kassel 2009, S. 320–403.

Werner, Anton von: *Jugenderinnerungen (1843–1870)*, hrsg. von Dominik Bartmann, komment. von Karin Schrader (= *Quellen zur deutschen Kunstgeschichte vom Klassizismus bis zur Gegenwart*, Bd. 3), Berlin 1994.

Wiechert, Bernd: *Heinrich von Herzogenberg (1843–1900). Studien zu Leben und Werk (= Abhandlungen zur Musikgeschichte*, Bd. 1), Göttingen 1997.

Wiesenfeldt, Christiane: »Johannes Brahms im Briefwechsel mit Eduard Hanslick«, in: *Musik und Musikforschung. Johannes Brahms im Dialog mit der Geschichte*, hrsg. von Wolfgang Sandberger und Christiane Wiesenfeldt, Kassel 2007, S. 275–348.

Witte, Georg Hendrik: »Erinnerungen an Johannes Brahms. Zur 25. Wiederkehr seines Todestages am 3. April«, 2 Teile, in: *Rheinisch-Westfälische Zeitung*, Jg. 185, 2. April 1922, Sonntag-Ausgabe, Nr. 289, S. [5] und 4. April 1922, (II. Mittag-) Ausgabe, Nr. 295, S. [3].

Zimmermann, Werner G.: *Brahms in der Schweiz. Eine Dokumentation*, Zürich 1983.

Zuccalmaglio, A[ndreas] W[ilhelm]: *Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen. Unter Mitwirkung des Herrn Professor Dr. E. Baumstark und mehrerer anderer Freunde der Volks-Dichtung, als Fortsetzung des A. Kretzschmer'schen Werkes, gesammelt und mit Anmerkungen versehen von A. Wilh. v. Zuccalmaglio, Zweiter Theil*, Berlin 1840.