

Die deutsche Klavierkammermusik im 19. Jahrhundert

III-IV

Die typischen Gattungen der Klavierkammermusik im 19. Jahrhundert

Die häufigsten Gattungen innerhalb des Bereiches Klavierkammermusik mit anderen Instrumenten, die in der europäischen Musikgeschichte hervorgegangen sind, sind: Duosonate (Klavier mit einem Streich- oder Blasinstrument) Klavier mit Gesang Klaviertrio (Klavier mit Violine und Violoncello) Klavierquartett (Klavier mit 2 Violinen, Viola und Violoncello) Klavierquintett (Klavier mit Streichquartett)

Duo: Klavier mit einem Melodieninstrument:

In der Gattung der Werke für ein Melodieninstrument und Klavier ist es neben den Bläserwerken hauptsächlich die Violine, die das Bild des reisenden Virtuosen des 19. Jahrhunderts prägt. Die Vorbilder sieht man in Beethovens Violinsonaten, und seit der Schumann/Brahms-Generation machte sich in der Violinsonate wie allgemein in der Kammermusik der Trend zum technisch anspruchsvollen Einzelwerk bemerkbar, das die klassischen Konzeptionen reflektiert und lediglich im geringen Umfang daraus auszubrechen versucht. Noch stärker vom Interesse einzelner Komponisten und Interpreten abhängig sind die Sonaten für Blech- und Holzbläser mit Klavier, wobei sich hier nur bei der Klarinettensonate ein gattungsstiftendes Repertoire ausgebildet hat. Die weitere Entwicklung dieser Gattung hat sich in mehreren Richtungen differenziert: Zur Grand Sonate, in der musikalischer, spieltechnischer Anspruch hoch angesetzt wurde und die eher für den öffentlichen Konzertsaal als die Hausmusik gedacht war, und zur Sonatine, die formal und inhaltlich bescheidener ist und teilweise auch geringere, oft auch didaktisch gestaffelte spieltechnische Anforderungen stellt. Schuberts Duo A-Dur (D574), das Rondo brillant (D895) und die Fantasie C-Dur (D934), in denen sowohl das Klavier als auch die Violine gleichberechtigt und ausgewogen behandelt werden, zählen zu den anspruchsvollsten und geistreichsten dieser Gattung, während die Werke von Niccolò Paganini, mit dem die lange Reihe der reisenden Virtuosen des 19. Jahrhundert (Joachim, Sarasate etc.) begann, die geigerische Virtuosität in den Vordergrund stellen. Sowohl die Bratschen- als auch Cellosonate hat sich erst im 19. Jahrhundert ganz etabliert, wobei die letztere sich als Gattung von Anfang an sehr viel selbständiger entwickelt. Wahrscheinlich aus den folgenden Gründen: Das Reservoir von Cellisten war, schon wegen der traditionellen Generalbassrolle des Instruments, um einiges größer. Folglich war die Zahl der Virtuosen, die sich herausbildeten,

auch größer. Auch die historische (Ver-)Bindung von Cello und Klavier im obligatorischen Satz könnte eine Rolle gespielt haben. Noch stärker als die Bratschensonate bilden die Sonaten für Holz- und Blechbläser – abgesehen von der Klarinette – ein Spezialgebiet, das von der Neigung einzelner Komponisten und vom Beispiel einzelner Interpreten lebt. Die meisten Werke kann die Flöte vorweisen, im 19. Jahrhundert sind die meisten Werke für Flöte und Klavier fast ausschließlich schwierige Konzertliteratur wie z.B. Schuberts „Introduktion und Variationen über Trockne Blumen“ op. 160 (D 802), die zahlreichen Sonaten und Duos brillants des Flötenvirtuosen Friedrich Kuhlau. Carl Reineckes Flötensonate mit dem Beinamen „Undine“ hat im Flötenrepertoire auch deshalb einen festen Platz für sich beansprucht, da sie eine gehaltvolle und als Virtuosenstück dankbare Komposition ist. Unter den Bläserwerken mit Klavier kann man die Klarinettensonate als eine eigenständige Gattung betrachten – einerseits dank Klangfülle, Registerreichtum und virtuoser Beweglichkeit des Instruments, andererseits dadurch, dass sich Komponisten des 19. Jahrhunderts von Klarinettenvirtuosen zu zahlreichen brillanten Werken inspirieren lassen konnten, die auf die Liste der Standardliteratur für Klarinettenisten geschafft haben. Den Höhepunkt der Sonate für Klarinette und Klavier bilden das Werkpaar op. 120 von Brahms (1894) mit Alternativfassungen für Bratsche oder Violine, um ihren Verwendungsbereich zu erweitern, wobei die Bratschen-Fassungen sich durchgesetzt haben und heute noch immer oft auf dem Konzertprogramm gesehen werden. Die beiden Klarinettensonaten sind die letzten Kammermusikwerke von Brahms und gehören auch zu seinen schwierigsten Kammermusikwerken. Schumanns Fantasiestücke op. 73 für Klavier und Klarinette (ad lib. Violine oder Violoncello) aus dem Jahre 1849 gehören ebenfalls zum Pflichtprogramm jedes Klarinettenisten. Neben den Duosonaten und den Einzelwerken (die gerne als Charakterstücke genannt werden), in denen zwei Instrumente im kammermusikalisch-ästhetischen Idealfall gleichberechtigt sind, sind auch zahlreiche Salon- und Konzertstücke entstanden, die die Virtuosität am Melodieninstrument hervorheben. Beispielsweise hat Klavier bei solchen Salon- und Konzertstücken für Violine lediglich begleitende und unterstützende Funktion. Auch für Flöte gibt es ein großes Repertoire an Solostücken mit Klavierbegleitung: Flöte besaß in Frankreich eine lange Tradition und daher auch einen hohen Stellenwert, die barocken und klassischen französischen Flötenschulen haben die Flötenentwicklungen in anderen europäischen Ländern maßgeblich beeinflusst. Eine Epoche technischen Fortschritts war das 19. Jahrhundert auch in der Musik, so etwas in der Instrumentenentwicklung. Außerdem waren die wichtigsten Flötenbauer mehrheitlich Franzosen. Neben den Duowerken, bei denen das Melodieninstrument als Soloinstrument brilliert und das Klavier mit seiner unterstützenden Funktion im Hintergrund bleiben sollte, gibt es auch zahlreiche Kompositionen, bei denen die Situation genau umgekehrt ist. Aus dem späten 18. Jahrhundert die 6 Sonaten „per pianoforte

con accompagnamento di un violino“ op. 5 (1768) von Boccherini, die in zahlreichen Abschriften und Nachdrucken bis weit ins 19. Jahrhundert verbreitet wurden. Ein anderes gutes Beispiel bilden Beethovens Sechs variierte Themen über österreichische und schottische Volkslieder für Pianoforte allein oder mit Flöte oder Violine, op. 105 (1818), während Klavier virtuose Läufe und Sprünge absolvieren muss, hat Flöte entweder lange Pausen, spielt lediglich unisono mit Klavier mit oder sie verfeinert die schlicht-fröhliche Musik mit den dekorativen Figurationen.

Klaviertrio :

Nach dem Streichquartett ist das Klaviertrio – in der Normbesetzung Klavier, Violine und Violoncello – diejenige Gattung, die sich schon während der Wiener Klassik eindeutig als ein selbständige Gattung manifestiert und die im 19. Jahrhundert eine beträchtlich große Zahl bedeutender Werke hervorgebracht hat. Allgemein übernahm die Kammermusik mit Klavier im 19. Jahrhundert die Stellung, die das Streichquartett in der (Wiener) Klassik gehabt hatte. Das 19. Jahrhundert bevorzugte die farbenreichen Kontraste, die virtuos und konzertanten Möglichkeiten und die charakteristische Individualität von Klavier und Streichern. Das Klaviertrio vor Beethoven war allgemein zwei- oder dreisätzig, oft mit noch ganz oder teilweise unselbständigem Cello, das den Klavierbass verdoppelte, wobei auch zu bemerken ist, dass diese Verdopplung des Basses aus den folgenden Gründen erfolgte, und zwar aus dem Generalbassdenken und der Generalbassrolle des Cellos im Barock und aus dem schwachen Ton im Bassregister auf den Hammerklavieren der damaligen Zeit. Zum hohen Rang des Klaviertrios hat der von Beethoven inszenierte Übergang von der Dreisätzigkeit und dem gesellschaftlichen oder intimen Ton der untergeordneten Gattungen zur Viersätzigkeit und zu den Inhalten des Streichquartetts. Beethoven nannte als Komponist seine drei Klaviertrios sein erstes Werk (Opus 1. Drei Trios für Klavier, Violine und Violoncello), daran nahmen auch viele weitere Komponisten Beispiel und debütierten ebenfalls auch mit Werken für Klaviertrio. Die Aufwertung und die einhergehende Beliebtheit des Klaviertrios, die der Ausbreitung der Gattung das notwendige wirtschaftliche Fundament zu geben versprach, führte schon zu Beethovens Zeit – noch viel ausgeprägter als in der Violinsonate – zu einer Entwicklung in verschiedene Richtungen wie zum Salontrio und zum Trio mit virtuos dominierendem Klavier (dass im Allgemeinen das Klavier eine vordergründige Rolle spielt, merkt man durchaus bereits an der Namengebung der Gattung „Klaviertrio“), später auch zu richtigen „Pianistentrios“, in denen es die Grenze zwischen der kammermusikalischen Ideen und eines solistischen Klavierkonzertes mit Instrumentalbegleitung verschwimmen lässt (Chopin, Kalkbrenner, Rubinstein etc.). Die inhaltlichen Prinzipien für die Komponisten waren in erster Linie Viersätzigkeit, satztechnische Durcharbeitung und Gleichberechtigung der Instrumente, höchster geistiger und emotionaler Anspruch. In diese sehr dichte Tradition gehören praktisch alle bedeutenden Trios bis in die 2.

Jahrhunderthälfte hinein (Schubert, Mendelssohn-Bartholdy, Clara und Robert Schumann, Goetz, Bruch etc). Die beiden Trios Mendelssohn-Bartholdys (d-moll op. 49/1839 und c-moll op. 66/1845) zählen heute noch zu den technisch anspruchsvollsten Werken. Im Schumann-Umkreis entwickelt sich, ähnlich wie in der Bratschen- und Klarinettenliteratur, ein kleines, feines Repertoire poetischer Klaviertrio-Miniaturen, die auch zur Ausdehnung und Bedeutung der Gattung beitrugen. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stand das Klaviertrio (wie in den meisten Kammermusikgattungen) ganz im Einflussbereich der Brahms'schen Prägung. Andererseits stand das Klaviertrio auch im Zeichen der Renaissance der französischen Kammermusik um Franck und Lalo. Dazu treten gegen Ende des 19. Jahrhundert Experimente mit der Form (thematische Vereinheitlichung drei- oder viersätziger Formen, Verschmelzung von klassischer Viersätzigkeit und übergeordneter Sonatenhauptsatzform) und dem Inhalt („Programmtrio“). Die Nationale Rezeption der deutschen Kammermusiktradition Brahms'scher Prägung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts v.a. in den nord- und osteuropäischen Ländern brachte auch eine Anzahl von Werken für Klavierkammermusik hervor, die nationale musikalische Idiome integrieren konnten. Die Komponisten bauten dabei folkloristische Elemente, wie Lieder und Tänze, in die Kammermusik ein. Tschaikowskys pathetisches Klaviertrio in a-moll, op. 50 (1882), Dvořáks Klaviertrio op. 90 (1890/91) beruht auf einer Folge von 6 stilisierten Dumky/Dumkas, slawische Liedern und Tänzen.

Streichertrio und –quartett

Von einer Gattung Streichtrio lässt sich erst seit der Wiener Klassik sprechen. Die Verfestigung zur Gattung führte aber auch dazu, dass die Produktion im 19. Jahrhundert erheblich abnahm, vermutlich durch die übermächtige Konkurrenz des Streichquartetts, das heute auch noch immer als die Krönung der klassischen Kammermusik angesehen wird. Die Triobesetzung für Violine, Viola und Violoncello, die an kein älteres Repertoire wie das der Triosonate anknüpfen konnte, scheint sich etwa zur gleichen Zeit in Paris und im Habsburgerreich als feste Besetzung herausgebildet zu haben. Dieser Prozess ist zu erklären, da in einem generalbass-freien kammermusikalischen Satz, der keinen Generalbass die Aufteilung des Registers der Streicher auf je ein hohes, mittleres und tiefes Instrument nah lag. Beethovens Streichtrios, alle in der letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts komponiert, können bedingt als eine Art Durchgang oder Vorstudien zum Streichquartett betrachtet. Die von den klanglichen Proportionen und der Balance innerhalb des Ensembles her dennoch heiklere Gattung des Streichtrios hat Beethoven ausschließlich vor seiner Beschäftigung mit dem Streichquartett gepflegt. Diejenige Gattung, die seit Haydn, Mozart und Beethoven im Zentrum der Aufmerksamkeit stand und zugleich das Ideal des kammermusikalischen Gesprächs wohl am vollkommensten verkörperte, ist dabei zweifellos

das Streichquartett, dementsprechend kann es ein riesiges Repertoire vorweisen. An Streichquartetten von Haydn, Mozart und Beethoven entwickelte sich die Anschauung, dass das Streichquartett die anspruchsvollste Gattung der Kammermusik sei, gestützt durch die bis ins 16. Jahrhundert zurückreichenden Vorstellungen der Kompositionslehre über die besondere Vollkommenheit des vierstimmigen Satzes und die ebenso alte Hilfskonstruktion der abendländischen Musikanschauung, dass dieser vierstimmige Satz Gesprächscharakter habe. Der besondere Rang des Streichquartetts führte, gemeinsam mit ihrer steigenden musikalischen, spieltechnischen und interpretatorischen Ansprüchen dazu, dass sich spezialisierte Ensembles bildeten, die dann wieder auf die Komponisten zurückwirkte und sie inspirierte. Diese Institutionalisierung der Gattung, wie er nirgendwo sonst in der Kammermusik so deutlich und so kontinuierlich zu beobachten ist, breitete sich im 19. Jahrhundert in mehreren Bereichen aus. Zur Institutionalisierung der Gattung gehörte auch, dass sie ein viel intensiveres öffentliches Interesse fand als jede andere. Dieses öffentliche Interesse ist zugleich ein mediales und musikwissenschaftliches. Die ästhetisch-theoretische Diskussion über den Rang und die Normen des Streichquartetts wurde vom Musikjournalismus getragen, der sich im 19. Jahrhundert ausbreitete. Das Streichquartett erfreute sich neben dem Klaviertrio im 19. Jahrhundert größter Beliebtheit in der Musikpraxis. Dass der klassische Wiener Quartett-Typus im 19. Jahrhundert immer deutlicher zur europäischen Norm des Streichquartetts wurde, lag nicht nur daran, dass neben Haydn, Mozart und Beethoven auch viele begabte Komponisten wirken mussten, sondern ebenso daran, dass die Wiener Situation – die Schaffung des klassischen Typus durch Haydn und Mozart um 1780, also genau zum Zeitpunkt, zu dem Wien als Musik-, Musikhandels- und Musikverlagsmetropole aufblühte und sich neben Paris und London den Rang als Hauptkulturschauplatz behaupten konnte. In weiterer Folge leistete die bürgerliche Hausmusik einen wichtigen Beitrag zur Verbreitung der Quartettenliteratur. Die technischen Ansprüche wuchsen kontinuierlich; es war ein Prozess, der noch dadurch verstärkt wurde, da sich parallel zur Quartettspflege in häuslichen, privaten Kreisen ein öffentliches Quartettkonzert entwickelte. Ganze Serien von Quartettkonzerten im Abonnement entstanden, die teilweise vom „großen Konzert“ mit seiner bunt gemischten Programmzusammenstellung getrennt wurden, was die Sonderstellung des Streichquartetts zusätzlich hervorhob. Mit diesem Phänomen entstand auch eine Tradition, die bis heute noch immer gepflegt wird, nämlich die der reisenden Ensembles.

Klavierquartett:

Die Besetzung mit dem drei Streichinstrumenten (Geige, Bratsche und Cello), die zusammen den ganzen Streicher-Ambitus ausfüllen können, hat von Anfang an dazu geführt, Klavier und

Streichergruppe voneinander zu trennen und einander konzertant gegenüberzustellen. Diese Gattung ist bei fast allen Komponisten, die sich damit beschäftigt haben, Einzelwerk geblieben. Schumanns op. 47 (1842) wird als eines der gelungensten dieser Gattung betrachtet. Die der Besetzung gleichsam immer wiederkehrende Tendenz, Klavier und Streichergruppe gegeneinander auszuspielen, führte schließlich zum Quartett mit konzertant-virtuosem Klavierpart (Eberl, Schubert, Schneider, Czerny, Kalkbrenner, Schumann; Mendelssohn-Bartholdy etc.) Brahms erprobte v.a. in seinem Klavierquartett op. 25 (1861) unterschiedliche Techniken, zum einen in den differenzierten, kontrapunktisch geprägten Durchführungen, zum anderen in den unüberhörbar orchestralen Kennzeichen dieses Werkes, die auf nachdrückliche Entfaltung eines symphonischen Denkens hinweisen. Richard Strauss fühlte sich in seinem Klavierquartett op. 13 (1883/84) in den melodischen sowie harmonischen Charakteristika Brahms verpflichtet, innerhalb seiner frühen Kammermusikwerke weist das Quartett aber signifikante formale Fortschritte in Richtung auf Strauss' spätere grandiose Strukturen und formspendende Formate auf.

Klavierquintett:

Durchaus beliebt und recht erfolgreich waren im 19. Jahrhundert aber auch die hochrangigen Einzelwerke für das Klavierquintett in seiner zur Norm werdenden Besetzung mit Streichquartett, das seine Tradition erst im Kreis um Schumann und Brahms etablierte und das innerhalb der Gattungen der Klavierkammermusik noch am ehesten zu Formexperimenten neigte. Das Klavierquintett Op. 44 (1842) von Schumann wird als ein neuer Epochenbeginn betrachtet. Er war der erste, der ein Streichquartett und das Klavier auf eine geniale Weise miteinander kombiniert und gegeneinander ausspielt. Noch deutlicher und markanter als im Klavierquartett zeigen sich im Klavierquintett die gegensätzlichen Tendenzen zur kammermusikalischen Differenzierung des Satzes und zum konzerthaft-virtuoseren Quintett, wobei erstere durch das größere Gesicht, Klangvolumen und Differenzierungspotential des Streichquartetts als Gegengewicht zum Klavier begünstigt wird, letztere durch die größere Besetzung zum quasi symphonischen Klang und Gestus tendiert. Beide Entwicklungen wurden vermutlich dadurch begünstigt, dass das Klavierquintett im Vergleich zu anderen Kammermusikgattungen sehr spät entstand: es ist die einzige wichtige kammermusikalische Gattungsform, die nicht in der Wiener Klassik entwickelt wurde (aber sehr wohl die Ansätze: da einige der Mozart-Klavierkonzerte auch mit Streichquartett aufzuführen sind). Das Klavierquintett wird durch einen fortgeschrittenen romantischen Klaviersatz und eine komplexe romantische Klaviertechnik gekennzeichnet und konnte von einem hoch entwickelten Streichquartettsatz und einer etablierten Streichquartettpflege profitieren. Dem Klavierquintett

mit 2 Violinen, Bratsche und Violoncello geht eine relativ geschlossene kleine Gruppe von Werken voraus, die mit Violine, Bratsche, Cello und Kontrabass besetzt sind und die klanglich wie stilistisch zwischen Klavierkammermusik und -Konzert stehen (Ries, Hummel, Dussek), das bekannteste Werk ist zweifellos das „Forellenquintett“ von Schubert, D 667 (1819).

Bläser-Kammermusik:

Das 18. Jahrhundert hat zwar nicht viele signifikante Kompositionen für Bläser, die im Sinne der Gattungen Streichquartett oder Klaviertrio als Kammermusik im eigentlichen Sinne bezeichnet werden könnten, hervorgebracht, wohl aber eine große Fülle von didaktischen Werken für kleine Besetzungen und von Divertimenti und Serenaden, v.a. für die Standardbesetzungen Quintett (Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn) und Oktett (je 2 Flöten, Oboen, Fagotte und Hörner); sie und die vielen anderen, nach Anlass und Personal variierenden Besetzungen wurden gern unter dem Begriff „Harmoniemusik“ zusammengefasst. Oft wurden Werke geschrieben für einen großstädtischen Musikmarkt wie London oder Wien, um dilettierende oder professionelle Flötistin, Oboisten usw. zu befriedigen, für eine Kapelle mit besonders guten Bläsern unter einem Fürsten, der selbst ein Blasinstrument spielte, oder einfach von virtuosen Bläsern für sich oder Kollegen. Bemerkenswert ist der stilistische und qualitative Bereich, in dem solche Werke angesiedelt sind, außerordentlich groß. Die Bläserkammermusik des 19. Jahrhunderts hat ein kleines Repertoire – im Vergleich zur Klavier- und Streicherkammermusik – von Werken verschiedener Besetzungen überliefert, das Intention nach Kammermusik zu beinhalten scheint. Dabei spielte die gesellschaftlichen Umwälzungen im Gefolge der Französischen Revolution eine Rolle, da konnte sich die Bläsermusik keine besondere Autonomie der großen kammermusikalischen Gattungen erobern: Nach dem Zusammenbruch der höfischen Kultur Europas, der Auflösung der meisten Hofkapellen und der Ausbreitung des bürgerlichen Musiklebens blieb der Bläsermusik kein anderer Raum als der Konzertsaal und kein Maßstab als das Kammermusik-Ideal des Bürgertums. Im Laufe der Zeit sind auch zahlreiche Streicher-Bläser-Kombinationen entstanden. Relativ häufig ist die Besetzung mit Flöte, Violine und Viola, die durch ihren Klangcharakter und den im dreistimmigen Satz dominierenden Flötenton von vornherein eine serenadenhafte Haltung nahe legt. Es ist ein nahe liegender, aber vorerst nicht weiter plausibel zu machender Gedanke, dass die relativ weiter Verbreitung des Streich-Blas-Quartetts für ein Blasinstrument und Streichtrio im Umkreis der Wieder Klassik etwas mit der Beliebtheit und dem sich herausgebildeten Rang des Streichquartetts zu tun hatte; andererseits ist das Quartett mit Bläsern (wie alle anderen Mischbesetzungen) stets von äußeren Gegebenheiten und v.a. personellen Anlässen mitbestimmt gewesen und deshalb nie eine völlig autonome Gattungen wie das Streichquartett geworden. Die Entwicklung des Quintetts mit

Bläsern und Streichern ist im 18. Und 19. Jahrhundert derjenigen des Quartetts mit einer Bläserstimme in fast jeder Hinsicht ähnlich verlaufen, ausgenommen das Klarinettenquintett, das sich zu einer eigenen Gattung ausbildete. Die verbreitetste Besetzung war die für Flöte, Violine, 2 Violoncelli und Violoncello. Das Klarinettenquintett hat als die einzige Mischbesetzung von Streichern und Bläsern den Status einer Gattung erreicht, die bedeutendsten und musikalisch, spieltechnisch anspruchsvollsten Werke sind Mozarts Quintett KV 581 (1789), Webers Quintett op. 34 (1815) und Brahms' Quintett op. 115 (1891). In allen drei Fällen war die Beziehung des Komponisten zu einem herausragenden Klarinettenisten der ausschlaggebende Anstoß zur Komposition. Während das Klarinettenquintett als eine kammermusikalische Gattung durchaus geschätzt wird, kann man bei dem kleinen Werkbestand verschiedener Streich-Blas-Besetzungen kaum von einer Gattung sprechen. Da viele Werke dieser Art größtenteils aufgrund persönlicher Beziehung und äußere Gegebenheiten entstanden sind, viele davon waren auch lediglich Ergebnisse musikalischer Experimente der Komponisten. An diesen Beispielen kann man deutlich erkennen, dass die kleineren, intimeren Rahmen, die die Kammermusik gegenüber der großen Sinfonik bietet, den Komponisten ein Experimentierfeld schlechthin darstellt.

Gemischte und größere Besetzungen (mit Streichern und Bläsern)

Wie auch bei den im vergangenen Abschnitt besprochenen Streicher-Bläser-Kombinationen sind die Mischbesetzungen für Klavier mit Streicher und Bläser auch meistens Ergebnisse durch persönliche Kontakte des einzelnen Komponisten bzw. äußere Gegebenheiten. Keine ausgebildeten Gattungszusammenhänge, wohl aber bescheidenere Traditionen lassen sich bei den verschiedenen Mischbesetzungen beobachten: am deutlichsten in der Besetzung Klavier, Flöte und Cello, bescheidener in der Besetzung Klavier, Klarinette und Cello. Brahms' Trio für Klavier, Violine und Waldhorn op. 40 (1865) bleibt ein persönliches Einzelwerk – angeblich verband Brahms Waldhorn, der selbst das Instrument in der Jugend spielte, die Kindheit im Elternhaus. Das Instrument war für ihn ein Symbol-Instrument für die Kindheit. Interessante Kombinationen wie Klavier, Bratsche und Klarinette findet man bereits in der Klassik bei Mozart und in der Hochromantik bei Schumann („Märchenerzählung“ op. 132, 1854). Schließlich verdienen auch die heute fast vergessenen, aber schon aufgrund ihrer Besetzungsvielfältigkeit bemerkenswerte Spätwerke von Reinecke erwähnt zu werden: Klaviertrios mit Oboe und Horn (oder Violine/Viola), Klarinette und Bratsche, Klarinette und Horn (oder Violine/ Viola). Eine Besonderheit bildet eine seltene Kombination Klarinette, Bassethorn (Alt Klarinette) und Klavier, in dieser Besetzung komponierte Mendelssohn-Bartholdy um 1830 für den Klarinettenvirtuosen Heinrich Baermann die beiden Konzertstücke für Klarinette, Bassethorn und Klavier. Beide Werke spielen mit dem reizvollen Wechsel der Bläser-Klangfarben. Die an sich äußerst reizvollen

Möglichkeiten der größeren Kombination von Klavier und verschiedenen Bläser- oder Bläser/Streicherbesetzungen sind in der Geschichte der Kammermusik kaum ausgeschöpft worden – vermutlich auch deshalb, da in der Praxis solche Besetzungen selten zusammenkamen, außerdem wurde die Bläser-Kammermusik im 19. Jahrhundert fast völlig verdrängt und in den Bereich der didaktischen Musik abgeschoben. Bei dem Klavierquintett mit Bläsern (Oboe, Klarinette, Horn und Fagott) gibt es durchaus einige Einzelwerke von Mozart und Beethoven, Das Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, das Mozart 1784 komponierte war als Auftragswerk für die Konzerte zur Fastenzeit gedacht. Nach der Uraufführung am 1. April 1784 berichtete er an seinen Vater: „Ich habe zwei große Concerten geschrieben und dann ein Quintett, welches außerordentlichen Beyfall erhalten; ich selbst halte es für das beste was ich noch in meinem Leben geschrieben habe.“ Der Erfolg des Quintetts beruht auf der meisterhaften Beherrschung von Melodiebildungen, die ohne eine genaue Kenntnis des jeweiligen Instrumentes gar nicht möglich wäre. Es scheint, als hätte der Bläserklang die Melodien diktiert. Mit Flöte statt Oboe sind auch ein Handvoll Werke aus dem 19. Jahrhundert zu finden (Spohr, Onslow, Rubinstein etc.). Von Kreutzer wurde ein Quintett mit Flöte, Klarinette, Bratsche und Cello überliefert. Eine größere Anzahl von Werken in Sextett- und Septettbesetzungen, die außer der Mischung von Streichern und Bläsern und der Ausfüllung der Bassregion durch Violoncello, Kontrabass und Fagott keine konstanten Gattungsmerkmale und damit auch keine eigentliche Tradition ausweisen, ist nur aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bekannt. Solche Besetzungen waren und sind heute noch in der Praxis aus organisatorischen Gründen schwer realisierbar. Zu der Gruppe der Sextette, die das Klavier mit einem reinen Streicher-Ensemble (2 Violinen, Viola, Cello und Kontrabass) verbinden und in Klangvolumen und dominanter, spieltechnisch anspruchsvoller Behandlung des Klavierparts die Grenzen zum Solokonzert gelegentlich oder häufiger überschreiten, gehört die von Fesca, Kalkbrenner und Mendelssohn-Bartholdy, Glinka etc. Die Septette weisen dagegen grundsätzlich gemischte Bläser/Streicher-Besetzungen auf; die bunten Kombinationen führen notwendigerweise aus der kammermusikalischen Sphäre hinaus – sie haben in ihrer orchestralen Eigenart in der Verbindung mit Klavier noch eine größere Affinität zum Konzertsaal und sich auch von den Komponisten, deren Namen größtenteils auch bei anderen groß besetzten Klavierkammermusik-Gattungen zu finden sind, nicht mehr auf die intime Kammermusikosphäre hin angelegt (Glinka, Spohr, Saint-Saëns, Onslow usw.). Johann Nepomuk Hummers Klavierseptett op. 74 und das „Septuor militaire“ mit Trompete op. 114 sind zwei prächtigen Werke, aus dem späten 19. Jahrhundert gibt es Saint-Saëns Klavierseptett op. 65 (1881) mit Trompete, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass. Der Streich- und Bläserapparat löst sich immer mehr von der untergeordneten, unterstützenden

Begleitungsfunktion und wird ein eigenständiger, oft genug konzertmäßig polarisierter Gegenpart. Die sich im gesamten 19. Jahrhundert verstärkende Tendenz zur Klangfülle war zum Teil als Konsequenz der Aufführungsbedingungen anzusehen. Das Programm eines Kammermusik-Abendes gegen Ende des 19. Jahrhunderts würde folgende Punkte beinhalten: „Klavierkompositionen, Solostücke für andere Instrumente, Duosonaten, Streichquartette, Werke für mehrere Instrumente mit oder ohne Klavier, Lieder, Vokal-Quartette mit oder ohne Klavier, ja sogar Chöre.“ So eine Programmauswahl würde beim heutigen Konzertpublikum eher als undenkbar und zusammenhanglos ankommen, um sie jedoch nachvollziehbar zu machen, müsste man sich vor unseren üblichen, durchaus eng gefassten Kammermusikdefinition abwenden. Denn dieser entspricht keineswegs der damaligen Realität. Somit erreichen größere kammermusikalische Besetzung für Klavier, Streicher und Bläser den Charakter einer konzertanten Sinfonie – einer Art Zwitterwesen aus Solokonzert und Orchesterwerk –, in der zwei oder mehrere Soloinstrumente dem Orchester gegenüberstehen. Ganz wesentlich trug zur tendenziell orchestralen Führung vieler Kammermusikwerke die Auseinandersetzung mit der Sinfonik bei, die das musikalische Denken des 19. Jahrhunderts beherrschte. Während das ästhetische, musikwissenschaftliche Schrifttum an der Gegenüberstellung von Kammer- und Orchestermusik festhielt, sahen sich die Komponisten durchweg mit den äußeren Umständen des Orchestralen wie den inneren Ansprüchen der Sinfonik konfrontiert. Am Ende des Jahrhunderts trat der Konflikt offen zutage, als Mahler Beethovens und Schuberts Quartett nur noch in Orchesterbearbeitungen für aufführbar hielt und zunehmend Komponisten ihre eigenen Kammermusikwerke orchestrierten. Sinfonische und kammermusikalische Prinzipien näherten sich einander an: Orchestrale Mittel verstärken sich seit Schubert (Tremoli, Doppelgriffe, Parallelführung thematischer Stimmen etc), klangstarke Besetzungen nahmen zu, parallel zur Entwicklung der Sinfonie wuchsen die Umfangs- und Formdimensionen. Die traditionellen kammermusikalischen Merkmale wie thematische Dichte, Gewichtigkeit, Intimität der Aussage, emotionale Tiefe, Durcharbeitung des Satzes im Sinne intentional gleichberechtigter, flexibel behandelte Stimmen bildeten weiterhin den Grundbestand der kompositorischen Methoden.