

# Die deutsche Klavierkammermusik im 19. Jahrhundert

## VII-VIII

### **Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809 – 1847)**

Wie Mendelssohn selbst, so stand auch sein Kammermusikschaffen lange Zeit jenseits des allgemeinen Interesses, dabei begleitete ihn die Kammermusik ähnlich wie die Klavier- und Chormusik zeitlebens und nimmt im Gesamtschaffen einen nicht unbedeutenden Platz ein. Hier sammelte er auch als Musiker Erfahrungen aus der (Aufführungs-)Praxis. Er setzte sich außerdem mit der überlieferten Tradition auseinander. Denn auch im Bereich der Kammermusik waren, ähnlich wie in der Sinfonik, durch die Wiener Klassik, insbesondere durch Beethoven und Mozart, derart hohe Maßstäbe gesetzt, denen sich ein Komponist im 19. Jahrhundert zu stellen und mit denen er sich auseinandergesetzt hatte, so dass ein in vielen Fällen komplizierter Prozess der Werkrezeption als Folgeerscheinung das eigene Œuvre bestimmte. Ein wesentlicher Aspekt im Schaffen Mendelssohns ist seine Empfänglichkeit für außermusikalische Impulse und ihre künstlerische Reflektion. Zahlreiche seiner Kammermusikwerke sind für konkrete Personen (sowohl als Dank als auch als Wunsch), aufgrund konkreter Anlässe oder in Auseinandersetzung mit der Umwelt entstanden. Mendelssohn hinterließ etwa rund 20 Duo-Werke. Veröffentlicht hat der Komponist lediglich 3 Duowerke für Klavier und ein weiteres Melodieinstrument, dabei sind die Sonate für Klarinette bzw. Viola sowie einige Werke für Violine und Klavier hervorzuheben. Für Violoncello und Klavier sind eine Handvoll Werke bekannt. Seinem Bruder Paul widmete Mendelssohn 1829 die *Variations concertantes* Op. 17 und die erste Cellosone, die Schumann folgendermaßen urteilte: „Eine Sonate für feinsten Familienzirkel, am besten etwa nach einigen Goetheschen oder Lord Byronschen Gedichten zu genießen. [...] Man findet in ihr Zartes und Kühnes, Einfaches und Kunstreiches, die Kontraste auch mit geübter Hand zu

schöner Form verschmolzen.“ Den zwei Sonaten für Violoncello und Klavier (B-Dur Op. 45 und D-Dur Op. 58) sprach er einen gewissen Stellenwert zu, denn Mendelssohn ließ sie veröffentlichen. Der Konzertmeister des Leipziger Gewandhauses Ferdinand David hat nach Gutheißung des Komponisten auch Bearbeitungen für Violine angefertigt. Als solistischer Kammermusik sind noch die Violinsonate f-moll Op. 4 und Bratschensonate c-moll (1823/24) zu erwähnen. Angesichts der differenzierten und gelegentlich exponierten Verwendung von Blasinstrumenten in Mendelssohns Orchesterwerken mag es überraschen, dass im kammermusikalischen Schaffen Werke mit Blasinstrumenten ausgesprochen abseits stehen. Die Sonate Es-Dur für Klarinette und Klavier entstand im Frühling 1824. Während Mendelssohns Münchner Zeit im Sommer 1830 - also während seiner großen, mehrjährigen Europa-Bildungsreise - entstanden für den Freund Heinrich und Carl Bärmann die beiden Duos für Klarinette sowie Bassethorn mit Klavierbegleitung (Op. 113 und Op. 114, 1823/33), die er später als Konzertstücke für Solo und Orchester instrumentierte. Beide Werke spielen mit dem reizvollen Wechsel der Bläser-Klangfarben; das Bassethorn ist nichts anders als eine Alt Klarinette. Beide Kompositionen sind sehr kurz und bestehen aus jeweils drei Sätzen. Im Konzertstück Nr. 1, gezählt als op. 113, fällt besonders im zweiten Satz auf, wie die Bläser parallel geführt werden. Ein elegischer Dreiertakt kennzeichnet diesen Satz, der keine Volkstümlichkeit aufkommen lässt, was bei den traditionell mit dem Ländler in Verbindung zu bringenden Blasinstrumenten durchaus erwartet werden könnte. Die zwei Klaviertrios Mendelssohns zählen zu seinen bekanntesten Kammermusikwerken. Sie wurden zu Mendelssohns Lebzeiten publiziert und gleichsam hochgeschätzt. Mit dem Plan, Klaviertrios zu komponieren, hatte sich Mendelssohn schon über ein Jahrzehnt lang beschäftigt. Seiner Schwester Fanny verriet er bereits 1832: „Ich würde gerne einige gute Klaviertrios komponieren.“ Aber erst 1839 war es schließlich so weit, und das erste Klaviertrio d-moll entstand. Nach der Erscheinung 1840 des ersten Trios in d-moll, Op. 49 begrüßte Schumann

mit einer seiner schönsten Rezensionen: „Es ist das Meistertrio der Gegenwart, wie es ihrer Zeit die von Beethoven in B und D, das von Franz Schubert in Es waren; eine gar schöne Komposition, die nach Jahren noch Enkel und Urenkel erfreuen wird.“

Die Prophezeiung Schumanns hat sich bewährt, das Werk eroberte sich schon bald nach seiner Leipziger Uraufführung einen Ehrenplatz in der Trioliteratur; Mendelssohn selbst führte es in England ein, von wo es rasch seinen Siegeszug bis nach Amerika antrat. Noch heute zählt es zu den meistgespielten (und meist eingespielten) Kompositionen des gesamten Kammermusikrepertoires. Der dritte Satz des d-moll Trios kennzeichnet Mendelssohns meisterhafte Beherrschung des intermezzoartigen Scherzos. Ein Gebiet, das vor Mendelssohn kaum jemand betreten hatte, und dessen Herrschaft ihm bis heute auch niemand streitig machen kann, entstammt das Scherzo mit „der unnachahmlichen Delikatesse“ (Claus-Christian Schuster).

Sechs Jahre nach dem ersten Trio folgte dann das zweite Trio in c-Moll Op. 66. Eigentlich wollte der damals 36-jährige, der durch die Pendlereien zwischen Deutschland und England geschwächt wurde, den Frühling 1845 „sans Reise, sans Musikfest, sans everything“ verbringen, wie er in einem Brief seiner Schwester schrieb. Er schlug daher eine reizvolle Einladung nach New York aus und reiste nicht einmal zur Uraufführung seines Violinkonzerts nach Leipzig. Zu groß war sein Bedürfnis nach äußerer und innerer Ruhe. Wochen konzentrierten Schaffens folgten, und eine der Früchte dieser Zeit „sank everything“ war das Klaviertrio c-moll Op. 66. An seine Schwester Fanny schreibt Felix am 20. April: „Das Trio ist ein bißchen eklig zu spielen, aber eigentlich schwer ist es doch nicht. Suchet, so werdet Ihr finden!“. Mit der Widmung seines zweiten Klaviertrios an den Violinvirtuose Louis Spohr erfüllte Mendelssohn eine Dankesschuld: Spohr, um genau ein Vierteljahrhundert älter als Mendelssohn, hatte diesem 1843 seine einziges bedeutendes Klavierwerk, die Klaviersonate As-Dur op.125 zugeeignet.

Die dominierende Rolle des Klaviers in dem c-moll Trio lässt sich kaum überhören (bei der Uraufführung übernahm Mendelssohn den Klavierpart).

Der Kopfsatz zählt zu den vollkommensten kammermusikalischen Leistungen der deutschen Romantik: wie hier, mit Instinkt und Inspiration, aber ebenso sehr mit durchdachter Disposition, ein episch vielschichtiges Bild entworfen und ausgeführt wird, das trotz allen Detailreichtums einheitlich wirkt, kann nur bewundert werden. Im letzten Satz greift Mendelssohn eine Melodie aus dem Genfer Psalter von 1551 auf: Den Choral „Vor Deinen Thron tret' ich hiermit“, den schon J.S. Bach vertonte, zitiert er fast unverändert. Mit diesem Zitat (das später auch noch Alban Berg und Carl Orff verwenden sollten) wird eine romantische Erlösungssehnsucht beschworen. Die analogen Choral-Enklaven im Finalsatz des Brahms'schen Quartetts und in Mendelssohns Finale könnten ein zusätzliches Indiz für eine besondere Wirkung sein, die Mendelssohns c-moll Trio auf den jungen Brahms ausgeübt haben mag. Gegenüber dieser Bach-Quelle verändert Mendelssohn das Metrum, tauscht Haupt- gegen Mittelstimmen und bringt einige melodische Modifikationen an. Der leidenschaftliche Trotz des Hauptthemas, das von seiner (partiellen) vergrößerten Umkehrung im Bass begleitet wird, strahlt einen kämpferischen Lebenswillen aus. Dass sich Lebenswillen und Gottvertrauen im Lobgesang vereinen, ist bei einem tief religiösen Menschen wie Mendelssohn ganz sicher keine rhetorische Pose. Dass Kammermusik für den jungen Mendelssohn einen besonderen Stellenwert hatte, zeigte sich die Zuordnung seiner ersten Werknummer: Die ersten drei Opusnummer erhielten Klavierquartette in 3 Molltonarten: c-moll, f-moll und h-moll. Das 3. Klavierquartett ist übrigens Goethe gewidmet. Hier kann man auch eine Zuneigung Mendelssohns zu Moll-Tonarten für seine großen Kammermusiken (auch die Trios stehen in Molltonarten). Dass Mendelssohn außerdem Mozarts beide Klavierquartette kannte, KV 478 und KV 493, ist anzunehmen. Im öffentlichen Bewusstsein dürften diese Werke Mozarts allerdings wenig präsent gewesen sein, so dass Mendelssohn

hier tatsächlich in eine Nische schlüpfen konnte. Einerseits. Andererseits darf man den Druck nicht unterschätzen, der von außen beständig aufgebaut wurde. Wenn Heinrich Heine beispielsweise mutmaßt, dass Mendelssohn „nach dem Urteile sämtlicher Musiker ein musikalisches Wunder ist, und ein zweiter Mozart werden kann“. Im Falle des Klavierquartetts indes wählt Mendelssohn einen Umweg. Diese Klavierquartette sind beachtliche Talentproben eines jungen und ambitionierten Komponisten und zeigen eine erstaunliche Reife und Geschliffenheit des musikalischen Ausdrucks im Umbruch zwischen Klassizismus und Romantik. Die Mendelssohnschen Sonntagsmusiken waren von Anfang an eine ausgesprochen luxuriöse Einrichtung. Gegründet 1821 in der Neuen Promenade in der sogenannten Spandauer Vorstadt, dienten sie dazu, die beiden Kinder Fanny, die hier meistens als Pianistin sowie Dirigentin mitwirkte, und Felix an die Öffentlichkeit zu gewöhnen. Der Komponist und Pianist Ignaz Moscheles berichtete von zwei Programmen, die einen repräsentativen Eindruck von diesen halbprivat-halböffentlichen Ausführungen vermitteln. So erklangen am 28. November 1824: Mendelssohns c-Moll Klavierquartett, seine eigene D-Dur Streichersinfonie, ein nicht weiter beziffertes Klavierkonzert von Bach sowie ein Duett für zwei Klaviere von Karl Arnold. Und am 12. Dezember 1824: Mendelssohns f-moll Klavierquartett, ein Duett für zwei Klaviere von Moscheles und das G-Dur Klaviertrio Op. 35 von Johann Nepomuk Hummel.

Die Besetzung des Klaviersextetts in D-Dur Op. 110, das im Anschluss am letzten Klavierquartett entstand, steht für Mendelssohns Kammermusikschaffen singulär da: Klavier, Violine, 2 Viola, Violoncello und Kontrabass. Das Werk entstand in einer Phase, in der Mendelssohn auf der ganzen Linie nach unterschiedlichsten Gestaltungsformen suchte und sich nach und nach die musikalische Formenwelt eroberte (es finden sich fast parallel zueinander 8stimmige Chorwerke, Singspiele, Sololieder, Sinfonien und an J.S. Bach gehabende Fugen).

## **Verzeichnis der Klavierkammermusikwerke Mendelssohns;**

Presto für Violine und Klavier in F-Dur, (1820) λ Sonate für Violine und Klavier in f-moll, Op. 4 (1823), Geigerlehrer Mendelssohns Eduard Rietz gewidmet. λ Sonate für Violine und Klavier in F-Dur, o. Op (1838) λ Variations concertantes für Violoncello und Klavier, Op. 17(1829), dem Bruder Paul gewidmet. λ Sonate für Violoncello und Klavier in B-Dur, Op. 45 (1838), dem Bruder Paul gewidmet. λ Sonate für Violoncello und Klavier in D-Dur, Op. 58 (1841-43), dem Graf en Mathieu Wielhorsky gewidmet. λ Lied ohne Worte für Violoncello und Klavier in D-Dur, Op. 109 (1845) λ Sonate für Klarinette und Klavier in Es-Dur (1823/24) λ Konzertstück für Klarinette, Bassethorn und Klavier, Op. 113 (1833), Heinrich und Karl Bärmann gewidmet λ Konzertstück für Klarinette, Bassethorn und Klavier, Op. 114 (1833), Heinrich und Karl Bärmann gewidmet Größere Besetzungen: λ Klaviertrio Nr. 1 in d-moll, Op. 49 (1839) λ Klaviertrio Nr. 2 in c-moll, Op. 66 (1845), Louis Spohr gewidmet λ Klavierquartett Nr. 1 c-moll, Op. 1 (1822) λ Klavierquartett Nr. 2 f-moll, Op. 2 (1823) λ Klavierquartett Nr. 3 h-moll, Op. 3 (1824/25) λ Sextett in D-Dur, Op. 110 (1824).

## **Robert Schumann (1810 – 1856)**

Schumann hat sich als Komponist bis 1839 ausschließlich mit der Klaviermusik beschäftigt. Die großen Klavierzyklen entstanden, die bis heute seinen Ruhm ausmachen. Nach der Heirat weitete er den Radius seines Kompositionsschaffens. Der junge Komponist war auf der Höhe seines Könnens, und sein privates Glück konnte nach jahrelangen Kämpfen erfüllt werden. Es könnte nicht besser laufen – und doch gab es Zweifel und Krisen. Es schien, als seien sie notwendiger Bestandteil der Kreativität. In der Schaffensfreude der frühen 1840er-Jahre gelingt Schumann eine Vielzahl hervorragender Kompositionen. Erstmals widmet er sich dem Streichquartett. Nach eingehenden Studien der Kammermusik von Mozart, Haydn und

Beethoven entstehen die drei Streichquartette op. 41. Er fasst jedoch den Entschluss, nie wieder ein kammermusikalisches Werk zu schreiben, das Claras und auch sein geliebtes Instrument, das Klavier ausschließt. Das Jahr 1842 ist ein besonders produktives Jahr in Schumanns kammermusikalischem Schaffen und geht später dann als das »Kammermusikjahr« in seine Biografie ein. Das war das Jahr der großen Kammermusiken, der drei Streichquartette, des Klavierquintetts (Op. 44) und des Klavierquartetts (Op. 47) sowie die Fantasiestücke für Klaviertrio (Op. 88, überarbeitet 1849). Eine enge Beziehung besteht zwischen Schumanns Klavierquartett op. 47 und dem unmittelbar vorher komponierten Klavierquintett op. 44. Beide Werke stammen aus dem gleichen Jahr, stehen in der gleichen Tonart: Es-Dur. Wenn nicht gleich alle Sätze auf derselben gestalterischen Höhe stehen, kommt auch diesen beiden Werken ein gattungsgeschichtlich gewichtiger Rang zu. Die extreme Gegensätzlichkeit der beiden Werke wurde auch von der zeitgenössischen Kritik bemerkt und bestaunt: „[...] Das Quartett ist wieder von höchst origineller Erfindung und zeugt von der Productivität des Componisten. Es ist gleichzeitig mit oben erwähntem Quintett componiert, und dennoch ist die Form und der Inhalt, obgleich die Tonarten dieselben, so wesentlich von jenem verschieden, daß man glauben könnte, es liege zwischen der Geburt des ersten und des zweiten wenigstens ein Lustrum.“ (Monatsschrift für Dramatik, Theater und Musik. Berlin, 1847) Das Klavierquintett in Es-Dur, Op. 44 entstand im Anschluss an die drei Streichquartette und wurde Clara, die den Klavierpart bei der ersten öffentlichen Aufführung 1843 spielte, gewidmet. Clara Schumann hielt Ende September 1842 in das gemeinsam mit ihrem Gatten Robert geführte Ehe tagebuch ihre Begeisterung für das Quintett fest: „Die letzte Woche des Septembermonats ist, was unser äußeres Leben betrifft, sehr still hingegangen [...] umso mehr aber hat mein Robert mit dem Geist gearbeitet! Er hat ziemlich ein Quintett vollendet, das mir nach dem, was ich erlauscht, wieder herrlich scheint - ein Werk voll Kraft und Frische! - ich hoffe sehr, es diesen Winter noch öffentlich hier zu spielen.“ Das

Klavierquintett trägt in seiner klanglichen Ausweitung, die durch die Mitwirkung des Klaviers bedingt wird, direkt sinfonische Züge. Dieses klangliche Experiment wird heute als eines der gelungensten Kammermusikwerke des 19. Jahrhunderts angesehen. Es gilt als erstes Werk dieser Gattung, sozusagen als Prototyp, denn vorher hatte noch niemand ein Streichquartett mit Klavier so zu raffiniert kombiniert. Eine Gattung, der sich in der Folge u.a. Brahms, Franck und Dvořák annahmen. Die thematische Plastik, die komplexe Polyphonie und die weiten Ausdrucksformen machen das Werk zu einem der meistgespielten, romantischen Werke der Kammermusik mit Klavier. So schrieb dann Richard Wagner, nachdem er das Quintett erstmals gehört hatte (und er hatte es sich aus Begeisterung und Interesse gleich zweimal vorspielen lassen), an Schumann: „Ich sehe, wo hinaus Sie wollen, und versichere Ihnen, da will auch ich hinaus: es ist die einzige Rettung: Schönheit. Ähnlich wie der junge Mendelssohn-Bartholdy sammelte Schumann schon früh erste Erfahrungen mit dem Genre des Klavierquartetts. Im Winter 1828 bis 1829 schrieb er für die von ihm arrangierten Kammermusikabende ein solches Stück in c-moll. Dieser jugendhafte Versuch erweist sich als eine beachtenswerte Talentprobe. Das Klavierquartett in Es-Dur, Op. 47 entstand als letztes Werk des für Schumann so fruchtbaren Jahres 1842. In Schatten des Opus 44 steht das unmittelbar danach entstandene Klavierquartett. „Es soll aber auch immer besser werden und mir ist bei jedem neuen Werke, als müßte ich wieder von vorne anfangen“, schrieb er zwischen der Vollendung des Quintetts und dem Beginn der Arbeit am Quartett. Am 27. Oktober 1842 schrieb Schumann in sein Haushaltsbuch: „Fleißig am Quartett und glücklich“ – eine Bemerkung, die selbst in diesen erfüllten Jahren eine Ausnahme bleibt. Das innere Ringen mit sich selbst beeinträchtigt seinen Alltag. So notierte er auch, dass er „immer schlecht“ schlafe und ihn „große nervliche Abspannung“ plage.

Anders als das Klavierquintett weist Opus 47 einen weniger opulenten Klavierpart auf, und auch die harmonische Anlage ist deutlich schlichter als die Tonartenarchitektur des Quintetts.



Dennoch ist der spieltechnische Anspruch hoch angesetzt, der technische Klavierpart ist – wie bei den meisten Werken Schumanns – komplex aufgebaut und das Laufwerk in den Streichern (v.a. im Finale) wird streckenweise eher als pianistisch empfunden. Die stilistische Nähe zu Mendelssohn ist hier besonders deutlich, vor allem im „Perpetuum mobile“ des zweiten Satzes. Insgesamt rückt das Klavierquartett op. 47 das Klavier jedoch aus seiner vormals oft noch dominanten Position näher an die sich emanzipierenden Streichinstrumente, das Werk klingt im Zusammenspiel der gleichberechtigten Stimmen kammermusikalischer. Der dritte Satz gehört zu den innigsten und schönsten langsamen Sätzen, die das deutsche Kammermusikrepertoire im 19. Jahrhundert hervorgebracht hat. Das Andante cantabile ist in einer Liedform angelegt und nur selten werden entwaffnende Schlichtheit und subtilstes Raffinement miteinander verfluchen. In demselben Jahr entstand das erste der insgesamt 5 Werke, die Schumann für die Gattung Klaviertrio geschrieben hat: Fantasiestücke für Klaviertrio (Op. 88), die er 7 Jahre später nochmals überarbeitet hat. Die stärkste geschichtliche Wirkung geht von den für Schumann neuartig polyphonen, höchst individuell geformten beiden Klaviertrios (Nr. 1 und Nr. 2) von 1847 aus, in denen barocke und insbesondere Bachs Einflüsse deutlich spürbar sind. Das Klaviertrio Nr. 1 in d-moll, Op. 63 entstand nach Schumanns Worten „in einer Zeit düsterer Stimmungen“ und gilt als die bedeutendste von den Werken, die Schumanns für diese Besetzung schrieb. Er nahm die Arbeit an seinem zweiten Klaviertrio sofort nach Abschluss des ersten auf. „Es ist von ganz anders Charakter als das in D - und wirkt freundlicher und schneller“, charakterisierte der Komponist selbst das neue Stück. Und Clara hatte sich Hals über Kopf in das Werk verliebt:

„ Es gehört zu den Stücken Roberts, die mich von Anfang bis zum Ende in tiefster Seele erwärmen und entzücken. Ich liebe es leidenschaftlich und möchte es immer und immer wieder spielen.“

Der Kritiker der Signale für die musikalische Welt befand nach der Uraufführung:

„Die musikalische Literatur ist wieder um ein außerordentlich wertvolles Kunstwerk, das bei seiner erfolgten Aufführung unsere ganze Aufmerksamkeit beansprucht, bereichert. Wir sprechen vom neuen Trio, welches als ein Zeuge ungeschwächter Schöpfungskraft aus der genialen Feder Robert Schumann's, des Gatten der Concertgeberin, geflossen ist. Zwar haben wir es mit keinem so gewaltigen Producte wie es der Autor in seinem ersten Trio (D moll) bietet, zu thun, aber mit einem desto lieblicheren, anmuthsvolleren, viele kostbare Kleinodien in sich bergenden Stück, welches das empfängliche Gemüth auf die wohlthuedenste Art berühren muß.“

Das Klaviertrio Nr. 3 in g-moll, Op. 110 repräsentiert sein Spätschaffen und bezeugt auf faszinierende Weise, wie unbeirrt und zielstrebig Schumann seine kammermusikalischen Konzepte weiterentwickelt. Damit wird hier eine auch für die Folgenerwerke bedeutsame Aufgabe in Angriff genommen: die Entwicklung dramaturgisch tragfähiger Modelle für die Beziehung der Mittelsätze innerhalb des Werkganzen, eines der schwierigsten Probleme der nachklassischen Mehrsätzigkeit, das Komponisten im 19. Jahrhundert Schumann in nicht geringerem Maße beschäftigte. An die Stelle eines miniaturhaften Mittelsatzes treten hier zwei Sätze von epischer Breite und Fülle. Die Wiederherstellung der Viersätzigkeit ist keine bedingungslose Rückkehr zur traditionellen Satzfolge (langsamer Satz – Scherzo), sondern ein subtiler und origineller Versuch, die Binnensätze inniger mit den Ecksätzen zu verbinden: Die dramatische Mittelepisode des dreiteiligen zweiten Satzes nimmt Elemente und Charaktere aus Durchführung und Coda des Kopfsatzes auf. Schumann schafft auf diese Weise eine motivische und inhaltliche Beziehung zwischen jeweils zwei benachbarten Sätzen, ohne freilich die Grunddramaturgie der Viersätzigkeit in Frage zu stellen.<sup>104</sup> Für die Besetzung Klavier, Klarinette (ad lib. Violine) und Viola schrieb er Märchenerzählungen Op. 132, mit denen Schumann die Reihe seiner Charakterstücke fortsetzt. Hier tragen die vier Sätze die Überschriften Romanze, Humoreske, Duett und Finale. Wie die Streichquartette

kreisen auch die Fantasiestücke um Schumanns Lieblingstonartenpaar a-moll/F-Dur. Der Reiz des Zyklus liegt wohl auch in ihrer Besetzung und den besonderen und spezifischen Klanggemisch. Im Jahre 1849 entstanden im Bereich Kammermusikschaffen ausschließlich Werke für Klavier mit einem Melodieinstrument: die Fantasiestücke op. 73 für Klavier und Klarinette (ad lib. Violine oder Violoncello) gehören heute zum Pflichtprogramm jedes Klarinettenisten. In demselben Jahr sind auch weitere drei kleine Kammermusikwerke Schumanns erschienen, die in Form und Inhalt auf das Musizieren im privaten Kreis abgestimmt sind. Sie sind zwar für Blasinstrumente gedacht, die aber auch ad libitum durch Streicher ersetzt werden können: Adagio und Allegro op. 70 für Pianoforte und Horn (ad lib. Violoncello und Violine), Fünf Stücke im Volkston op. 102 für Violoncello (ad lib. Violine) und Klavier sowie die 3 Romanzen op. 94 für Oboe (ad lib. Violine) mit Begleitung des Klaviers. Zu den Oboe-Romanzen meinte Schumanns Verleger Simrock, ob man auf dem Titelblatt für Klarinette und Klavier auch ad libitum für Klarinette anzeigen könne, um dem Publikumsgeschmack zu entsprechen, war Schumann verärgert: „Wenn ich originaliter für Klarinette und Klavier komponiert hätte, würde wohl etwas ganz anderes geworden sein. Es tut mir sehr leid, aber ich kann nicht anders.“

Weitere Werke für Klavier mit einem Melodieinstrument sind Märchenbilder für Klavier und Viola Op. 113 (1851), die dem langjährigen Freund und seinem späteren Biografen Wilhelm J. Von Wasielewski gewidmet wurden, und die 3 Violinsonaten (Op. 105 Op. 121/1851, und O. Op./1853). Der Konzertmeister des Leipziger Gewandhauses Ferdinand David, lobte in einem Brief Schumanns Fantasiestücke Op. 73 und versuchte, Schumann eine Sonate für Geige und Klavier entlocken. Möglicherweise ist der Brief die Anregung für die erste Violinsonate geworden. wirkt in diesem Kontext wie ein Präludium: viele der für die beiden nachfolgenden Opera bestimmenden Züge sind schon hier präsent, aber in bedeutend kleinerem Maßstab. Die zweite entstand unmittelbar nach der ersten Violinsonate; obwohl

viele Komponisten und Musiker sie als gelungen hielten, wurden die beiden Sonaten gerne mit Schumanns Geisteskrankheit in Verbindung gebracht, wie Musikkritiker Phillip Spitta einst sagte: „Düstere, leidenschaftliche Kompositionen, die man kaum ohne peinliche Empfindung hören kann.“. Wilhelm J. Von Wasielewski fasst die Rezeptionsgeschichte 1897 denn auch so zusammen: „Eine allgemeine durchgreifende Wirkung hat dies bedeutende Kunstwerk nicht gehabt, und manche künste vermochten zu demselben kein richtiges Verhältnis gewinnen.“ Heute erfreuen sich die zwei Violinsonaten Schumann großer Beliebtheit und werden wieder gerne gespielt.

Die dritte Violinsonate weist eine ungewöhnliche Entstehungsgeschichte vor: Im Herbst 1853 regte Schumann „in heiterer Stimmung“ die Gemeinschaftskomposition für Joseph Joachim. Er selbst schrieb das Intermezzo und das Finale, Schumanns Schüler Albert Dietrich den ersten, der junge Brahms den dritten Satz. Als einheitliche, thematische Keimzelle diente die Fonfolge F-A-E, Joachims Motto „Frei aber einsam“. Ende Oktober 1853 machte Schumann sich an die Arbeit, die beiden fremden Sätze durch nachkomponierte eigene zu ersetzen, so dass Werk nun doch als geschlossene Eigenkomposition vorlag.

### **Verzeichnis der Klavierkammermusikwerke Schumanns;**

Klavier mit einem Melodieinstrument: λ Adagio und Allegro für Klavier und Horn, Op. 70 (1849) λ Fantasiestücke für Klavier und Klarinette, Op. 73 (1849) λ Fünf Stücke im Volkston für Violoncello (ad lib. Violine) und Klavier, op. 102 (1849) λ Drei Romanzen für Oboe (ad lib. Violine) und Klavier, op. 94 (1849) λ Märchenbilder für Klavier und Viola, Op. 113 (1851) λ Violinsonate Nr. 1 in a-moll, Op. 105 (1851) λ Violinsonate Nr. 2 in d-moll, Op. 121 (1851) λ Violinsonate Nr. 3 in a-moll, o. Op. (1853) Trios und größere Besetzungen: λ Fantasiestücke für Klaviertrio, Op. 88 (1842), Sophie Petersen, geb. Petit gewidmet λ Klaviertrio Nr. 1 in d-moll, Op. 63 (1847) λ Klaviertrio Nr. 2 in F-Dur, Op. 80 (1847) λ

Klaviertrio Nr. 3 in g-moll, Op. 110 (1851), Niels Gade gewidmet, Märchenerzählungen für Klavier, Klarinette (ad lib. Violine) und Viola, Op. 132 (1853) λ Klavierquartett in Es-Dur, Op. 47 (1842), dem Grafen Mateusz Wielhorski gewidmet. λ Klavierquintett in Es-Dur, Op. 44

### **Johannes Brahms (1833 – 1897)**

Im Schaffen von Johannes Brahms nimmt die Kammermusik (insbesondere mit Klavier) eine zentrale Stellung ein. Zwischen 1854 und 1895 veröffentlichte er 25 große Kammermusikwerke, von der Duo-Sonate bis zum Sextett. In diesem reichhaltigen Teil seines Œuvres spiegelt sich Brahms' kompositorische Entwicklung umfassender als in jedem anderen Bereich. Die Innigkeit dieser Gattungen lag ihm sehr viel näher als die extrovertierte, dramatische Darstellung auf der Bühne, die er zwar schätzte, selbst aber nicht zu produzieren vermochte. Mit seinem Interesse für Kammermusik bezog er im mittleren 19. Jahrhundert allerdings eine ästhetische Position, die ihn deutlich von seinen wirkungsmächtigen Zeitgenossen Wagner und Liszt trennte. Brahms wurde von der Musikkritik als „letzter Klassizist der Musik“ rezipiert und zum Protagonisten einer konservativ ausgerichteten Komponistengruppe erhoben und so zum Gegenspieler der sog. Neudeutschen um Franz Liszt und Richard Wagner gemacht. Während die Kammermusik noch bei Beethoven und Schubert ein unbestrittener Ort der kompositorischen Innovation gewesen war, galt sie im deutschsprachigen Raum um 1860 als Reservat der Konservativen. Für die Anhänger der so genannten Fortschrittspartei ereigneten sich die entscheidenden musikalischen Neuerungen nun in den extrovertierten Gattungen der Symphonischen Dichtung und des Musikdramas und kaum noch in der Kammermusik. Obwohl Brahms 1860 noch unbedacht seine Unterschrift unter ein Manifest gegen die progressive Komponistengruppe gesetzt hatte, fühlte er sich den sog. Konservativen nicht in dieser Eindeutigkeit zugehörig. Schönberg stellte sich dabei explizit in die Tradition von Brahms und rückte dessen kammermusikalisches Komponieren

zugleich in ein neues Licht. In der Kunst kann konservativ nicht heißen, bloß zu bewahren, was schon da ist. Die einzige Weise, auf die ein Künstler konservativ sein kann, ist: Dinge zu schaffen, die wert sind, bewahrt zu werden. So heißt es in der Anfangspassage von Schönbergs wirkungsmächtigem Essay Brahms der Fortschrittliche: „Es ist der Zweck dieses Aufsatzes zu beweisen, dass Brahms, der Klassizist, der Akademische, ein großer Neuerer, ja, tatsächlich ein großer Fortschrittler im Bereich der musikalischen Sprache war.“

Als der 20-jährige Brahms Schumann zum ersten Mal am Klavier vorspielte und seine Kompositionen zeigte, kündigte der letztere in seiner Neuen Musicalischen Zeitung an: „Das ist ein Berufener!“. Ebenso war Clara Schumann seine „merkwürdigen Kompositionen, “ beeindruckt die „voll überschwänglicher Phantasie, Innigkeit der Empfindung und meisterhaft in der Form“ waren, wie sie in ihrem Tagebuch vermerkte. Wie in fast allen Genres der Musik lässt sich auch an der Gattung „Sonate für Violine und Klavier“ (die bis an das Ende des 19. Jahrhunderts fast immer unter der Bezeichnung „Sonate für Klavier und Violine“ figurierte) über den Zeitraum des 18. und 19. Jahrhunderts hinweg eine stetige quantitative Abnahme der Produktion feststellen. So stehen den insgesamt 38 Violinsonaten Mozarts und immerhin 10 Werken von Beethoven nur mehr je drei Sonaten von Schumann und Brahms gegenüber. Einerseits entwuchs die Musik ihrem sozialen Selbstverständnis, das mit dem 19. Jahrhundert einherging, als „Gebrauchsmusik“, deren gedachter Wirkungshorizont kaum mehr als einige Jahre betrug, und emanzipierte sich als eine autonome Kunstleistung, daraus ergibt sich wiederum die Forderung nach der „Einmaligkeit“ des einzelnen Werkes, durch die sich die früher übliche „Serienproduktion“ sozusagen von selbst verbot. Die drei Violinsonaten gehören zu solchen „einmaligen“ Werken, die heute noch hoch Achtungen genießen. die Sonate Nr. 1 Op. 78 mit dem Beinamen „Regenlied-Sonate“ verbindet das rhythmisch prägnante Motiv der Clara Schumann gewidmeten „Regenlied“-Melodie (Regenlied Op. 59/3: „Walle, Regen walle nieder“). Sie steht mit dem Tod von Felix, ihrem

Sohn. In einem Brief an Clara bekundete Brahms: „Es wäre mir eine gar große Freude, wenn ich ihm ein kleines Andenken schaffen könnte“. Clara schenkte diese einfühlsame Geste aufrichtigen Trost: „Ich glaube nicht, daß ein Mensch diese Melodie so wonnig und wehmutsvoll empfindet wie ich.“ Nach der Uraufführung in Wien äußerte sich die Pianistin und Komponistin Elisabeth von Herzogenberg: „Daß man sie lieb haben muß, und daß man ihr förmlich zum Schwärmer wird, im Aus- und Unterlegen, im träumerischen Hineinhorchen und wohligen Sichversenken! [...] der Stimmungsinhalt ist direkt überfließend, daß man sich gleichsam fragt, ob denn dieses bestimmte Stück [...] einen so im Innersten erfaßt [...].“ Die weiteren zwei Violinsonaten wurden in dem so überaus ertragreichen Sommer 1886 geschaffen, den der Komponist am Thuner See in der Schweiz verbrachte und der ganz der Instrumententrias Klavier-Violine-Violoncello gehörte. Neben den beiden Violinsonaten entstanden zur gleichen Zeit das 3. Klaviertrio (c-moll, op.101), die 2. zweite Cellosonate (F-Dur, op.99) und das Doppelkonzert für Violine, Cello und Orchester (a-moll, op.102). Wie oft bei unmittelbar benachbarten Werken der gleichen Gattung fällt zuallererst die antithetische Stimmung des Sonatenpaares auf: der sonnig-träumerischen Welt der A-Dur Sonate steht hier eine wetter-durchleuchtete Landschaft der d-moll Sonate gegenüber. Dass die Dramatik dieses Werkes auch einen bestimmten Interpretentyp verlangt, deutete Brahms in der Widmung an - übrigens der einzigen „offiziellen“ Dedikation, die er einer Violinsonate angedeihen ließ: die d-moll Sonate ist Hans von Bülow (1830-1894) zugeeignet, der übrigens 1854 (nach dem Komponisten) der erste Pianist gewesen war, der ein Brahms-Werk öffentlich aufgeführt hatte. Auch in dieser Geste manifestiert sich, dass Brahms keine prinzipielle Berührungsscheu gegenüber dem Wagner-Kreis hatte - der „Krieg“ wurde von den Aposteln sehr viel heftiger geführt als von den Meistern selbst. Dennoch sollte man die historische Bedeutung dieses Konfliktes nicht unterschätzen: zum ersten Mal in der Musikgeschichte stehen wir hier zwei fundamental unterschiedlichen Idiomen und Ideologien gegenüber, die sich beide explizit auf

das klassische Erbe und im Besonderen auf Beethoven berufen. Im Unterschied zu den national, sozial oder persönlich bedingten Konflikten, die bis dahin die ästhetische Diskussion über die Musik weitgehend bestimmt hatten, Das jugendhafte Scherzo WoO 2 für Violine und Klavier aus der Gemeinschaftskomposition mit Schumann und Dittlich für den Geiger Joachim offenbart Brahms frühe Beherrschung der Scherzofor. Im Gegensatz zu anderen Violinkompositionen der Jugendjahre hat Brahms dieses Allegro nicht vernichtet, sondern im Gegenteil noch Jahre später für das Scherzo des c-moll Klavierquartetts Op. 60 darauf zurückgegriffen. Die beiden Cellosonaten greifen auf Beethovensche Gestaltungsweisen zurück. So liegt in den Cellosonaten Op. 69 und Op. 102 von Beethoven bereits gleichrangige Behandlung der Instrumente vor. Allen voran die zweite Cellosonate, in der die „symphonische“ Viersätzigkeit wieder zu ihrem Recht kommt, kann zusammen mit dem dritten Klaviertrio Op. 101 als das erste Beispiel des Brahmschen Spätstils gelten, der in den Klarinettenwerken der letzten Lebensjahre Brahms' zur Vollendung geführt wird: Die Ökonomie und Dichte, mit der Brahms hier zu formulieren und auf suggestive Weise auszusparen weiß, knüpft unmittelbar an die Meisterschaft der letzten beiden Cellosonaten Beethovens an. Brahms hatte sich um 1890 herum zur Ruhe gesetzt. Er hatte mit dem Komponieren aufgehört und sein Testament gemacht. Dann lernte er den Klarinettenisten Richard Mühlfeld kennen, dessen Spiel ihn beeindruckte: „Man kann nicht schöner Klarinette blasen, als es der hiesige Mühlfeld tut.“ Richard Mühlfeld galt damals als der hervorragendste Klarinettenist seiner Zeit und inspirierte Brahms zu vier Kammermusikwerke für Klarinette: das Klarinettentrio Op. 114 (Klavier, Klarinette und Cello) und das Klarinettenquintett Op. 115 (Klarinette, 2 Violinen, Bratsche und Cello) und die zwei gewichtigen Klarinettensonaten Op. 120. Die beiden Klarinettensonaten sind die letzten Kammermusikwerke von Brahms und gehören auch zu seinen technisch und musikalisch komplexesten Kammermusikwerken, das Werkpaar aus 1894 bildet somit den Höhenpunkt



der Gattung „Sonate für Klarinette und Klavier“. Zwar gab es im 19. Jahrhundert bereits eine zunehmend wachsende Literatur für Klarinette und Klavier, doch war diese überwiegend auf dem Gebiet der freieren Formen wie „Grand Duo“ (z.B. Carl Maria von Weber), „Fantasiestücke“ (z.B. Robert Schumann) etc. angesiedelt, die alle als nicht ganz vollwertig – im Vergleich mit der üblichen Form der Kammermusik (Sonate) – galten. Durch op. 120 wird die Klarinette als Blasinstrument aber erstmals mit den traditionellen Instrumenten der Duosonaten wie Violine und Cello, gleichgestellt. Diese Emanzipation der Klarinette ist Brahms' Verdienst. Es gibt auch Alternativfassungen für Bratsche (von Brahms selbst angefertigt) oder Violine, um ihren Verwendungsbereich zu erweitern, wobei die Bratschenfassungen sich erfolgreich durchgesetzt haben und heute noch immer gerne auf dem Konzertprogramm gesehen werden. Brahms hat insgesamt drei Klaviertrios in der Normbesetzung verfasst, wobei von dem ersten Trio in H-Dur ein Erstfassung und eine revidiert Spätfassung gibt, die heute nebeneinander existieren und aufgeführt werden (die Spätfassung wird jedoch öfter gespielt). „Dass uns auf diese Weise Jünglingsgesicht und Meisterantlitz erhalten blieben, zählt zu den schönsten Geschenken der Musikgeschichte.“ (Claus-Christian Schuster). Mit dem ersten Klaviertrio Op. 8 wurde sein erstes kammermusikalisches Werk veröffentlicht. Schon wenige Tage, nachdem Breitkopf & Härtel die Erstfassung des Werkes zur Herausgabe angenommen hatte, schrieb Brahms, von Gewissensbissen geplagt: „Das Trio hätte ich auch gern noch behalten, da ich jedenfalls später darin geändert hätte.“ Die Revision der Erstfassung eröffnet gleichzeitig die Möglichkeit, die kompositorische Entwicklungen von Brahms konkret rekonstruieren. Die Erstfassung ist etwa um ein Drittel länger als die später überarbeitete Fassung. Brahms strich u.a. Passagen, die eine programmatische Bedeutung in sich tragen, wie etwa das Seitenthema des vierten Satzes. Es war angelehnt an „Nimm sie hin denn, diese Lieder“ aus Beethovens Liederzyklus „An die ferne Geliebte“ An dieser Stelle sei zu bemerken, Brahms' Quelle war

nicht Beethoven, sondern Robert Schumann: dort ist dieses Motiv nämlich ein immer wiederkehrendes, verborgen-offenes Zeichen der Liebe zu Clara. Dass Brahms aber, wie man auch ohne spekulative Aufdringlichkeit glauben darf, seiner Zuneigung zu Clara ausgerechnet jene Tongestalt gibt, die sich Schumann von Beethoven erborgt hat, gibt dem Zitat einen entsagungsvollen Hintersinn, der der zupackenden Neugier nur allzu leicht entgeht. Das Genre Klaviertrio spielte im Jugendwerk des Meisters eine wichtige Rolle. 1853 schrieb Schumann, dessen Artikel „Neue Bahnen“, in dem Brahms angepriesen wurde, eben erschienen war: "Das öffentliche Lob, das Sie mir spendeten, wird die Erwartung des Publikums auf meine Leistungen so außerordentlich gespannt haben, daß ich nicht weiß, wie ich denselben einigermaßen gerecht werden kann. Vor allen Dingen veranlaßt es mich zur größten Vorsicht bei der Wahl der herauszugebenden Sachen. Ich denke keines meiner Trios herauszugeben [...]. Sie werden es natürlich finden, daß ich mit aller Kraft strebe, Ihnen so wenig Schande als möglich zu machen." Auch dem zwei Monate nach dieser Entscheidung in Hannover beendeten Klaviertrio in H-Dur, das im November 1854 bei Breitkopf & Härtel als Opus 8. erschien, begegnete Brahms mit Zweifeln, die sich im Laufe der Jahre so verstärkten, daß er es selbst nie mehr aufführte und interessierten Interpreten massive Kürzungen verordnete. So vergingen nicht weniger als sechsundzwanzig Jahre, bis er sich dieser Aufgabe wieder stellte. Wie Beethoven, der, als er nach langen Jahren sich wieder dem Genre seines Opus 1 zuwendete, ein Trio-Diptychon (op.70), wollte auch Brahms die schwierige Probe bestehen. Doch auch das C-Dur-Werk legte Brahms beiseite, um es erst zwei Jahre später wieder vorzunehmen. Das zweite Trio in C-Dur, Op. 87 mit der durchgezogenen und –gedachten inhaltlichen und thematischen Verquickung ist auch ein Indiz dafür, er ist in die Jahre seiner reifsten Meisterschaft eingetreten. Clara mochte Brahms zweite Trio sehr und sagte: „Welch ein prachtvolles Werk ist das wieder! [...] Jeder Satz ist mir lieb, wie herrlich sind die Durchführungen, wie blättert sich daher ein Motiv aus dem anderen [...]"

Mit Brahms' drittem Klaviertrio in c-moll, Op. 101 ist in der Entwicklung des Genres ein kritischer Punkt erreicht. Die äußerste Konzentration und Verdichtung, die hier verwirklicht ist, war nicht mehr zu überbieten. Die Nachfolger konnten, sofern sie das Brahms'sche Paradigma überhaupt vor Augen hatten, nur den Weg zum episch-symphonischen Klaviertrio gehen, wie ihn etwa Pfitzner und Reger beschritten, oder aber sich, wie Ives und Ravel, auf die Suche nach Neuland machen. Das Trio ist auch das kürzeste aller großen Klaviertrios des 19. Jahrhunderts, "bei dem man am Schluss nur einmal Mangel empfindet, weil es da aus ist und man noch mehr davon haben wollte", schwärmte einst die Zeitgenossin Elisabeth von Herzogenberg. Das dritte Trio, das noch heute zu den beliebtesten Kompositionen von Brahms zählt, fesselte ebenfalls Clara Schumann: „Den größten Genuss hatte ich [...] das wunderbar ergreifende Trio in c-Moll zu probieren. Welch ein Werk ist das! Genial durch und durch in der Leidenschaft, der Kraft der Gedanke, der Anmut, der Poesie.“

Elisabeth von Herzogenberg schrieb nach der Aufführung, der sie beigewohnt hatte:

„Etwas, wie dieses Trio, in allen Teilen so vollendet, so leidenschaftlich und so maßvoll, so groß und so lieblich, so knapp und so beredt, ist überhaupt wohl selten geschrieben worden.“

Einen festen Platz in der Kammermusik hat sich Brahms' Horntrio in Es-Dur, Op. 40 eingenommen, diese ungewöhnlich Besetzung (Klavier, Violine und Waldhorn) ist wahrscheinlich biografisch bedingt: Das Horn war das erste Lieblingsinstrument von Brahms. Die dem Horn eigene warme Klangfarbe besticht, bis zum Finale herrscht der poetische Ton des Instruments vor. Das Horntrio fand anfangs nur wenig Resonanz, Clara war zwar von dem „kühnen und äußerst interessanten Werk“ überzeugt, gestand aber, dass es „in der Tat schwer verständlich ist, wenn man es zum ersten Mal hört“. Um die Verbreitung des Trios nicht durch die unpopuläre Besetzung zu erschweren, erfolgte die Erstausgabe mit einer Cellostatt Hornstimme. Danach wurde es auch in einer Fassung mit Viola veröffentlicht. Eine späte

Würdigung erfuhr das Trio 1982 durch G. Ligeti: Der ungarische Komponist schrieb sein eigenes Horntrio als „Hommage à Brahms“.

Alle drei Klavierquartette haben eine lange Entstehungszeit. Schon 1855 begann er mit der Auseinandersetzung der Gattung, die ersten beiden stellte er erst 1861 fertig. Das dritte nahm er sich 1869 wieder vor und vollendete es 1874. Joseph Hellmesberger, Geiger und Dirigent, sah Brahms aufgrund der Wiener Erstaufführung des g-moll Klavierquartetts, mit der Brahms sein Entrée in Wien erreicht, als Erben Beethovens. Schönberg bearbeitete das Klavierquartett 1937 für Orchester, „um endlich einmal alles zu hören, was in der Partitur steht.“ Das zweite Klavierquartett in A-Dur, Op. 26 gehört mit seiner Spieldauer von etwa 50 Minuten zu den umfangreichsten Werken dieser Gattung. Es steht in seinem Beliebtheitsgrad hinter dem ersten zurück. Im Vergleich zu seinem Vorgänger galt es den Zeitgenossen als zu schlicht, konfliktlos und gefällig. Das dritte Klavierquartett in c-moll, Op. 60 wurde wegen seiner Programmatik, das das Ringen eines Einsamen in auswegloser Situation schildert, als „Werther-Quartett“ bezeichnet. Der Zeitgenosse, Alwin von Beckerath schilderte die Aufführung von 1885, die er gemeinsam mit dem Konzertmeister des Krefelder Orchesters, Richard Barth, Cellist Caesar Schwormstadt und Brahms am Klavier absolvierte: „Brahms spielte kraftvoll mit innigster Empfindung und wir drei taten unser Bestes, ihm darin zu folgen. Bemerkenswert war, wie er im ersten Teil des letzten Satzes das Choralmotiv der Streicher nicht leise genug haben konnte [...]. Es sollte nur wie ein Hauch aus weiter Ferne klingen, wie eine Vision. Die Wirkung ist dann allerdings auch ganz erschütternd. Das wenig bekannte Werk wurde so unsere Paradedstück und blieb es auch in späteren Jahren.“

Brahms größte Besetzung für Klavierkammermusik ist ein Werk aus seiner früheren Schaffensphase: Quintett für Klavier und Streichquartett in f-moll, Op. 34, schon in der klanglichen Ausformung als auch in der Satzstruktur spricht das Klavierquintett mit seiner differenzierten Ausdrucksfülle einer sinfonischen Anlage. Stellenweise kommt es der

Konzeption eines Klaviersolokonzerts nahe, eine Alternativfassung für zwei Klaviere liegt ebenfalls vor. Das Quintett gilt allgemein als Höhepunkt des kammermusikalischen Frühschaffens von Brahms.

### **Verzeichnis der Klavierkammermusikwerke Brahms;**

Duos für Klavier und ein weiteres Melodieinstrument: λ Scherzo für Violine und Klavier in c-moll WoO 2 posth. (1853), aus der F.A.E.-Sonate mit Dittrich und Schumann. λ Violinsonate Nr. 1 in G-Dur, Op. 78 (1878/79), („Regenlied-Sonate“) λ Violinsonate Nr. 2 in A-Dur, Op. 100 (1886), („Thuner Sonate“) λ Violinsonate Nr. 3 in d-moll, Op. 108 (1886-88), Hans von Büllow gewidmet. λ Cellosonate Nr. 1 in e-moll, Op. 38 (1862-65) λ Cellosonate Nr. 2 in F-Dur, Op. 99 (1886) λ Klarinettensonate Nr. 1 f-moll, Op. 120/1 (1894), dem Klarinettenisten Richard Mühlfeld gewidmet λ Klarinettensonate Nr. 2 Es-Dur, Op. 120/2 (1894), dem Klarinettenisten Richard Mühlfeld Trios: λ Klaviertrio Nr. 1 in H-Dur, Op. 8 – Erstfassung (1853/54) λ Trio für Violine, Horn und Klavier in Es-Dur, Op. 40 (1865) λ Klaviertrio Nr. 2 in C-Dur, Op. 87 (1880-82) λ Klaviertrio Nr. 3 in c-moll, Op. 101 (1886) λ Klaviertrio Nr. 1 in H-Dur, Op. 8 – Revision (1889) λ Trio für Klavier, Klarinette (ad. lib. Viola) und Violoncello in a-moll, Op.114 (1891), dem Klarinettenisten Richard Mühlfeld Klavierquartette und –quintett: λ Klavierquartett Nr.1 in g-moll, Op.25 (1855-61) λ Klavierquartett Nr.2 in A-Dur, Op.26 (1855-61), Elisabeth Rösing, geb. Reiffenberg gewidmet λ Klavierquartett Nr.3 in c-moll, Op.60 (1855-75) λ Klavierquintett in f-moll, Op.34 (1862.64).