



musica **BRAHMS** *musica*



Johannes Brahms, 1872

photo: Adele Perlmutter

Sommaire – Inhalt – Content

Éditorial – Editorial 4

Johannes Brahms (1833–1897) 11

Hélène Pierrakos: *Brahms, un paysage allemand* 16

Hartmut Krones: *Der «Fortschrittler» Johannes Brahms* 28

Ursula Kramer: *Brahms als Kammermusiker* 36

Jean-Jacques Groleau: *Brahms et son piano:
les confidences d'une âme* 44

Arnold Jacobshagen: *Warum Brahms keine Opern schrieb* 52

Klaus Mehner: *Johannes Brahms und seine Rezeption* 64

Tatjana Mehner: *Wenn sich die Geister scheiden,...* 76

Jan Swafford: *Brahms as conductor* 82

Auteurs – Autoren – Authors 91

Éditorial

«*Aimez-vous Brahms?*» lançait Françoise Sagan en 1959. Plus qu'une question, c'est une invitation à l'aimer et le découvrir que propose ce cinquième volume de la série de livres thématiques éditée depuis 2017 par la Philharmonie Luxembourg – après ceux consacrés à Gustav Mahler, la musique américaine et britannique, ou encore l'orgue du Grand Auditorium. Invitation à plonger dans l'univers passionnant d'un compositeur qui, 125 ans après son décès, à l'heure où paraît cet ouvrage, ne cesse de fasciner.

Soutien indéfectible, Robert Schumann lui-même, dès 1853 dans son célèbre article de la *Neue Zeitschrift für Musik*, n'y voyait-il pas un «*élu, au berceau duquel les grâces et les héros [semblaient] avoir veillé*»? Et Hans von Bülow n'avait-il pas érigé au rang de «*dixième symphonie de Beethoven*» le premier opus symphonique du compositeur?

Schumann ajoutait: «*Dès qu'il s'assoit au piano, il nous entraîne en de merveilleuses régions, nous faisant pénétrer avec lui dans le monde de l'Idéal.*» Le présent ouvrage entend à son tour entraîner le lecteur dans une exploration, sinon aussi merveilleuse, du moins au long cours, afin de révéler les multiples facettes de ce Viennois d'adoption ayant vu le jour au printemps 1833 à Hambourg.

De sa remise en contexte au sein du paysage germanique, comme représentant, à la fois du dernier classicisme et des premiers Modernes, à l'évocation des différents aspects de son répertoire – notamment vocal même s'il ne se frotta, semble-t-il,

jamais à l'opéra – en passant par sa réception, parfois mouvementée, ses activités de chef d'orchestre ou son rapport à la critique musicale moderne, il ressort que Johannes Brahms demeure une figure incontournable de l'histoire de la musique.

Mis à l'honneur saison après saison, à la Philharmonie comme partout dans le monde, Johannes Brahms se devait donc de faire l'objet d'un ouvrage dédié qui, espérons-le, incitera à répondre par l'affirmative à la question posée par Françoise Sagan.

Nous vous souhaitons une bonne lecture!

Stephan Gehmacher

Directeur général

Editorial

«*Aimez-vous Brahms?*», fragte Françoise Sagan im Jahre 1959. Mehr noch als eine Frage ist dies eine Einladung, Brahms' Musik zu lieben und zu entdecken. Hierzu beitragen will der vorliegende, fünfte Band einer Reihe von thematisch ausgerichteten Publikationen, die seit 2017 von der Philharmonie Luxembourg herausgegeben wird. Voraus gingen in dieser Serie Publikationen, die Gustav Mahler, der amerikanischen Musik, der britischen Musik sowie der Orgel im Grand Auditorium der Philharmonie gewidmet sind. Mit diesem Buch wollen wir Sie also dazu einladen, in das faszinierende Schaffen eines Komponisten einzutauchen, der auch 125 Jahre nach seinem Tode – vom Zeitpunkt der Veröffentlichung dieses Buches gesehen – noch immer fasziniert.

Robert Schumann selbst sah in seinem berühmten Artikel in der *Neuen Zeitschrift für Musik* aus dem Jahr 1853 einen Auserwählten, «*an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten*». Und hatte Hans von Bülow nicht das erste symphonische Werk des Komponisten als «*Beethovens zehnte Symphonie*» bezeichnet?

Schumann fügte hinzu: «*Am Clavier sitzend, fing er an wunderbare Regionen zu enthüllen. Wir wurden in immer zauberischere Kreise hineingezogen.*» Das vorliegende Buch möchte seine Leserinnen und Leser in ebenso zauberische Kreise hineinziehen und viele Facetten im Leben und Schaffen des Wahlwieners aufzeigen, der im Frühjahr 1833 in Hamburg geboren wurde.

Worauf wir auch blicken – seine Einordnung in die deutsche Musiklandschaft als Figur im Nachklang der Klassik wie auch als Vorbote der Moderne, verschiedene Aspekte seines Œuvres

(insbesondere der Vokalmusik, obwohl er sich anscheinend nie mit der Oper auseinandersetzte), die vielgestaltige Rezeption seines Schaffens, seine Tätigkeit als Dirigent und seine Rolle für die Herausbildung der Musikkritik der Moderne – aus allem wird deutlich, dass Johannes Brahms eine zentrale Figur in der Musikgeschichte ist und bleibt.

Johannes Brahms, der in der Philharmonie und überall auf der Welt Saison für Saison geehrt wird, verdient es daher, mit dem vorliegenden Buch einmal mehr gewürdigt zu werden. Das Buch möge dazu Anlass geben, die von Françoise Sagan gestellte Frage voller Überzeugung mit «Ja» zu beantworten.

Wir wünschen Ihnen eine anregende Lektüre!

Stephan Gehmacher
Generaldirektor

Editorial

«*Aimez-vous Brahms?*», Françoise Sagan famously asked in 1959: do you like Brahms? More than a question, it is an invitation to both discover and to love Brahms' music. The present, fifth volume in a series exploring a range of topics and edited by the Philharmonie Luxembourg since 2017 is meant to aid both the love and discovery of Brahms. It was preceded by books dedicated to Gustav Mahler, American music, British music and the organ housed in the Philharmonie's Grand Auditorium. This volume invites you to delve into the mesmerising output of a composer who continues to fascinate us, even 125 years after his death.

In a famous article published in the *Neue Zeitschrift für Musik* in 1853, Robert Schumann himself called Brahms one of the chosen few, «*at whose cradle the graces and heroes kept watch*». And it was Hans von Bülow who called the composer's first symphonic work «*Beethoven's tenth symphony*».

Schumann added: «*Sitting at the piano, he began to reveal wonderful regions. We were drawn into ever more magical spheres.*» This book aims to draw its readers into equally magical worlds, illuminating many facets of the life and work of this composer who was born in Hamburg in the spring of 1833 but chose Vienna as his hometown.

Wherever we look – whether it is his position in the landscape of German music (where he stands both at the end of the classical era and as a precursor of modernism), or at various aspects of his oeuvre (especially the vocal music, despite the fact that

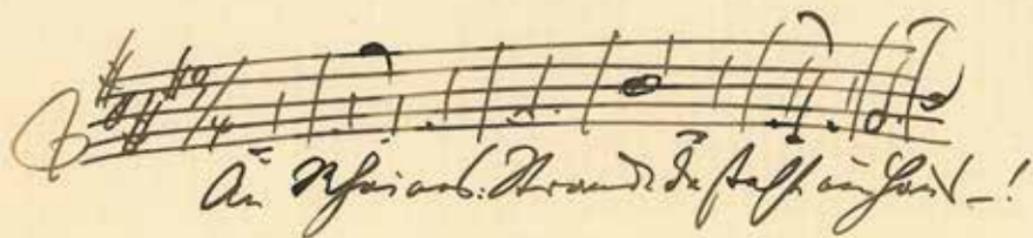
Brahms never seems to have considered himself a viable opera composer), or at the reactions and responses to his output, his work as a conductor, or the role he played in the development of a modernist music criticism: it all confirms that Johannes Brahms is and remains a central figure to music history.

Johannes Brahms, who is honoured season after season at the Philharmonie and all over the world, surely deserves the further homage this book represents. May it inspire even more people to answer Françoise Sagan's question with a wholehearted «Yes!».

We wish you inspired reading!

Stephan Gehmacher

Director General



Johannes Brahms

Johannes Brahms

(1833–1897)

- 7 mai 1833: naissance de Johannes Brahms à Hambourg. Son père, corniste et contrebassiste, est son premier professeur de musique.
- 1840–1843: élève d’Otto Cossel, qui lui enseigne le piano.
- 1843–1853: élève d’Eduard Marxsen, qui lui enseigne le piano et la composition.
- 1853: à l’occasion d’une tournée avec le violoniste Eduard Reményi, première rencontre avec le violoniste Joseph Joachim à Hanovre puis rencontre avec Franz Liszt à Weimar et en décembre avec Hector Berlioz à Leipzig.
- 30 septembre 1853: première rencontre avec Clara et Robert Schumann à Düsseldorf.
- Pentecôte 1857–mai 1859: directeur de la musique à Detmold.
- 8 septembre 1862: installation définitive à Vienne, où son œuvre est immédiatement saluée par le critique Eduard Hanslick.
- saison 1863/64: chef de l’Académie chorale de Vienne.
- 6 février 1864: rencontre avec Richard Wagner.

- 18 février 1869: création au Gewandhaus de Leipzig de la version intégrale du *Requiem allemand*, sous la direction de Carl Reinecke.
- septembre 1872–18 avril 1875: chef de la Société des Amis de la musique de Vienne.
- 4 novembre 1876: création à Karlsruhe de la *Symphonie N° 1*, sous la direction de Felix Otto Dessoff.
- 14 décembre 1878: première rencontre avec Antonín Dvořák, dont il sera un fervent soutien.
- 25 octobre 1885: création à Meiningen de la *Symphonie N° 4*, sous la direction du compositeur.
- 3 avril 1897: mort de Johannes Brahms à Vienne. Il est inhumé au cimetière central de la ville.

Compilation: Charlotte Brouard-Tartarin



Maison de naissance de Johannes Brahms à Hambourg

Johannes Brahms

(1833–1897)

- 7. Mai 1833: Johannes Brahms wird in Hamburg geboren. Sein Vater, Hornist und Kontrabassist, erteilt ihm den ersten Musikunterricht.
- 1840–1843: Klavierunterricht bei Otto Cossel.
- 1843–1853: Klavier- und Kompositionsunterricht bei Eduard Marxsen.
- 1853: Begegnung mit dem Geiger Joseph Joachim in Hannover, anlässlich einer Tournee mit dem Geiger Eduard Reményi. Kurz darauf Begegnung mit Franz Liszt in Weimar und im Dezember desselben Jahres mit Hector Berlioz in Leipzig.
- 30. September 1853: Erstmalige Begegnung mit Clara und Robert Schumann in Düsseldorf.
- Pfingsten 1857–Mai 1859: Musikdirektor in Detmold.
- 8. September 1862: Wohnsitznahme in Wien. Sein Schaffen wird von Anfang an durch den Kritiker Eduard Hanslick hochgelobt.
- Saison 1863/64: Chormeister der Wiener Singakademie.

- 6. Februar 1864: Begegnung mit Richard Wagner.
- 18. Februar 1869: *Ein deutsches Requiem* wird erstmals komplett unter Leitung von Carl Reinecke im Leipziger Gewandhaus aufgeführt.
- September 1872–18. April 1875: künstlerischer Direktor der Gesellschaft der Musikfreunde Wien.
- 4. November 1876: Uraufführung der *Ersten Symphonie* unter Leitung von Felix Otto Dessoff in Karlsruhe.
- 14. Dezember 1878: Erstmalige Begegnung mit Antonín Dvořák, für den er sich in der Folge stark einsetzt.
- 25. Oktober 1885: Uraufführung der *Vierten Symphonie* unter Leitung des Komponisten in Meiningen.
- 3. April 1897: Johannes Brahms stirbt in Wien. Er wird auf dem Wiener Zentralfriedhof beigesetzt.

Kompilation: Charlotte Brouard-Tartarin

Brahms, un paysage allemand

Hélène Pierrakos

Sérieuse et rêveuse, travaillant les grandes formes académiques tout en s'affrontant aux enjeux d'une pensée improvisée, héroïque et mélancolique, la musique de Johannes Brahms (1833–1897), artiste d'origine hambourgeoise installé à Vienne, s'ancre tout aussi bien dans l'héritage des grands musiciens du baroque allemand (Heinrich Schütz, Johann Sebastian Bach...) que dans celui du premier romantisme (Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, puis Felix Mendelssohn Bartholdy et Robert Schumann). À l'écoute de ses compositions inspirées du folklore germanique, on peut saisir par ailleurs ce qui, chez Brahms, relève d'une tentative de fédérer les sources germaniques du romantisme. Et si l'on parcourt simplement le vaste corpus de ses *lieder*, on y entend l'écho d'une véritable poésie de la nature. Considéré pendant longtemps, en France, en Europe et dans le monde, comme le représentant par excellence de la germanité musicale (avec tout ce que cela pouvait susciter de jugements de valeur et de préjugés), Brahms mérite d'être écouté dans toute la richesse d'une œuvre subtile, multiforme, secrète.

Le monde germanique est, à l'époque de Brahms, un véritable réservoir de chants, présentant un éventail de mélodies d'une extraordinaire richesse. Brahms est un bon représentant de cette diversité. Il est aussi un voyageur et un promeneur – parcourant, à pied bien souvent, mais aussi en bateau sur le Rhin, toutes sortes de régions. Et l'on peut supposer que l'inventivité particulière de Brahms dans le domaine du *lied* est liée en quelque sorte à son intérêt pour des univers lyriques très divers. Quant au passage de l'héroïsme à la mélancolie, ce mélange bouleversant de

spleen et de grandeur, qui s'exprime si magnifiquement dans ses symphonies, œuvres de musique de chambre, pièces pour piano solo et concertos, on le trouve en filigrane de presque tous ses lieder.

L'homme tout à la fois austère et sentimental qu'il était, selon les témoins de son époque, le musicien ancré dans la connaissance du choral, de la variation, du contrepoint ancien, le rêveur sillonnant, seul ou avec des amis, les régions les plus poétiques (lacs de Haute Autriche, montagnes, paysages à la fois alpestres et sylvestres de l'Allemagne), amoureux des folklores qui l'entourent et le nourrissent : tous ces visages de Brahms se perçoivent tour à tour au long des saisons des salles du monde entier. Proche du monde lyrique de Schumann, Brahms l'est de toute évidence, mais il a aussi en lui la source plus ou moins explicite du monde schubertien : la mélancolie abyssale, la tendresse et la densité poétique.

L'héritage beethovénien

Pour la plupart des compositeurs romantiques allemands de la seconde moitié du 19^e siècle, le modèle premier en matière de composition, que ce soit dans le domaine de la symphonie, des grandes formes de la musique de chambre ou du piano, reste l'œuvre de Beethoven – sur le plan formel, mais aussi celui de l'éloquence, du type de dramaturgie, de l'efficacité expressive. Beethoven impose en quelque sorte à ses héritiers une référence, que l'on peut contourner mais que l'on ne peut ignorer. Brahms fut toujours un grand beethovénien, au sens où la forme, la charpente sont dans sa musique des outils premiers, à partir desquels l'expression peut se déployer.

Mais les frontières que Beethoven franchit dans le premier tiers du 19^e siècle resteront inviolées par Brahms. Ainsi la nouvelle éloquence que révèlent par exemple les derniers quatuors du maître de Bonn, l'art du silence exploité comme un paramètre à part entière : toute cette géniale énergie d'un nouveau type donnée à la musique, inouïe avant Beethoven et que peu de musiciens avant le 20^e siècle seront capables de renouveler,



Caspar David Friedrich, *Le Watzmann*, 1824/25





Johannes Brahms, sculpture de Claus Görtz dans un parc de Lübeck

Brahms n'en sera jamais l'héritier, se cantonnant, si l'on ose user d'un mot aussi restrictif, dans la plénitude et la perfection de formes du premier romantisme non mises en question.

Académisme et romantisme

Cela dit, dans la production fort abondante de Johannes Brahms, on peut aisément distinguer dans un premier temps les œuvres se référant à des modèles formels pris comme tels (symphonies, concertos, quatuors, etc...), et les pièces d'une structure plus inventive (pièces pour piano solo, en particulier celles de la fin de sa vie). Ainsi est-il tentant de cantonner les premières dans un certain académisme – le mot est lâché ! – et de ne vouloir trouver que dans les secondes les outils les plus intéressants. Mais avec Brahms, les couples antithétiques fonctionnent à la fois trop bien et insuffisamment : académisme et romantisme, héroïsme et mélancolie, architecture et déconstruction, dogme et spleen... Tous ces caractères forment un écheveau beaucoup plus dense qu'il n'y paraît.



Ludwig van Beethoven, sculpture de Max Klinger

Orchestre

Les œuvres orchestrales de Brahms (symphonies, concertos, ouvertures et variations, pour l'essentiel) forment un corpus conséquent, riche de visées expressives très diverses, et assez imposant aux yeux du mélomane pour infléchir bien souvent l'idée que l'on se fait de ce compositeur, vers un monumentalisme « à l'allemande » qui n'est pas plus vrai chez lui que chez un Gustav Mahler ou un Beethoven, pour choisir deux exemples aux extrémités du siècle romantique.

La symphonie chez Brahms semble le lieu le plus favorable à l'expansion de thèmes larges et lyriques, soumis au développement classique bien souvent (contrairement à son œuvre pour piano, qui fait la part belle à l'expression fugitive, non commentée, laissée en suspens...). Ou bien encore, c'est le principe de la variation qui prévaut, procédé de composition ancien, venu du baroque, passé par les classiques allemands (Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Beethoven en composèrent de magistrales séries).





Miklós Barabás, *L'Arrivée de la mariée*, 1856
Galerie nationale hongroise

Tout cela installe un ton relativement sérieux, un temps ample et une apparence d'austérité et d'académisme que le climat sentimental dément bien souvent.

Visages du chant

De façon très intéressante au long des quatre symphonies, la présence du chant, en étroite résonance avec les lieder du musicien, ce caractère ailé des thèmes et de leur dessin, semblent constamment travaillés par le compositeur comme un matériau destiné à supporter le poids de l'orchestre, à être comme étayés par la couleur instrumentale ou enrichis par le contrepoint.

Le chant est un paramètre absolument fondateur dans l'œuvre entière de Brahms, ne serait-ce que par la variété des figures qu'il lui donne : une multitude de lieder, de caractères très divers et des pièces chorales en très grand nombre, pour des formations différentes, du chœur de femmes à deux voix au chœur mixte, sans oublier bien entendu ce monument choral du romantisme qu'est le *Requiem allemand*.

Folklores

Lorsque l'on parcourt les biographies de Brahms, on s'étonne d'y lire qu'il eut à découvrir les musiques hongroises et tziganes (entre autres, grâce à sa rencontre, à l'âge de vingt ans, avec le violoniste Ede Reményi), tant la substance de son inspiration mélodique semble, fondamentalement et comme originellement, nourrie par cet univers. Le folklore germanique, en revanche, lui est plus naturellement familier, comme peut-être pour tout Allemand de cette époque, fût-il du Nord. S'ajoute, chez Brahms, à cause de cette origine particulière, le goût de ténébreuses ballades déjà scandinaves qui lui proposent, comme on le dirait pour un peintre, toute une palette de gris, blancs et noirs. Brahms est un bon héritier de Mendelssohn dans la simplicité rêveuse avec laquelle il aborde le chant populaire, mais il façonne aussi un paysage-quintessence d'Allemagne qui fournira à Mahler tous les ingrédients pour fantasmer cette mère-germanité de manière autrement ambiguë...

La façon dont Brahms rêve le monde hongrois et tzigane, mais aussi de l'Europe centrale en général, les couleurs harmoniques de ces paysages-là, les dynamiques particulières de tel ou tel motif de danse : tout cela communique en permanence dans son œuvre, donnant à ses idées thématiques, rythmiques, harmoniques, un véritable terreau, un sol fertile, dans lequel son inspiration peut s'enraciner. L'émotion que suscite sa musique, bien souvent, naît tout naturellement pour l'esprit et l'âme de l'auditeur, de ce sentiment d'une constante et mystérieuse affinité des thèmes de ses compositions – de ce que sa musique donne à entendre et à rêver – avec les chants d'un Orient de l'Allemagne.

L'art de la variation

Assez étrangement, cependant, son affinité profonde et toute spéciale avec l'univers de la musique folklorique peut être mise en relation avec son intérêt pour une logique formelle perceptible – qui s'exprime aussi, bien que de façon différente, dans son goût pour le travail de la variation, et les nombreuses œuvres s'y référant – ce que ses détracteurs ont nommé le *formalisme* de sa musique.

Brahms s'intéressa tout au long de sa production au principe de la variation – ce travail compositionnel si abondant qui prend pour base un thème, parfois très simple, comme dans les *Variations sur un thème de Haydn* (1873), et qui le travaille de façon de plus en plus riche, allant jusqu'à faire perdre totalement la perception du matériau initial.

Au piano

Hors même les sonates, séries de variations et études pour piano de Brahms composées tout au long de sa vie, les quatre cycles de pièces opus 116 à 119, dernières œuvres pour piano et véritable testament esthétique et spirituel, renferment des mondes entiers, concentrés en de brefs moments musicaux. La majorité d'entre elles sont titrées « Intermezzo ». Dans l'acception brahmsienne, il s'agit de pièces de tempo modéré, de caractère rêveur et souvent construites en deux séquences contrastées.

Leur propos expressif est extrêmement varié : balancement contemplatif d'une berceuse populaire, scène d'enfant, prière pleine de gravité, impressionnisme ou séquences plus dramatiques. Il n'y a dans ces pièces nulle intention unitaire, si ce n'est peut-être le caractère tout à la fois mélancolique et héroïque de leurs accents. Ces quatre cycles proposent un voyage extraordinaire à travers des territoires qui sonnent comme des quintessences successives de germanité, au long desquelles Brahms présente des mondes sonores d'une densité magistrale. La technique pianistique que ces pièces exigent, avec leur alliage de symphonisme et d'aérienne digitalité, la concentration émotionnelle qu'elles imposent à l'interprète, la mélancolie abyssale de certaines d'entre elles : voilà qui forme un condensé de l'art de Brahms, éclos à la toute fin de sa vie.

Brahms vu par...

Le philosophe Friedrich Nietzsche, mélomane extrêmement averti (compositeur lui-même de surcroît), écrit sur l'œuvre de Richard Wagner des pages extraordinairement intéressantes (qu'elles soient élogieuses, ou ultérieurement beaucoup plus critiques et acérées). Sur la musique de Brahms, il eut ces mots terribles, malgré leur humour : « *Brahms a la mélancolie de l'impuissance ; il ne crée pas dans la plénitude, mais il a soif de plénitude... Il nous touche aussi longtemps qu'il rêve intimentement ou qu'il pleure sur lui-même ; en cela il est moderne. Il devient froid en revanche, il ne touche plus, dès lors qu'il veut devenir l'héritier des classiques.* » Et aussi : « *Brahms est le musicien type des femmes désabusées...* ». Tout est posé, dans ces lignes à multiples couperets, de l'univers esthétique de Brahms : les éléments de son style (référence à de grandes formes du passé ayant fait leurs preuves, les contours particuliers de son sentimentalisme et même les limites expressives (aux yeux de Nietzsche comme de nombreux mélomanes jusqu'aujourd'hui) de son art.

Une autre personnalité germanique d'importance nous permet cependant de redresser hardiment le tableau : en grand acteur du renouvellement de l'harmonie (par son élaboration du système atonal puis dodécaphonique et sériel), Arnold Schönberg mettra

en lumière dans son *Harmonielehre* (Traité d'harmonie, 1911) les grands principes du système tonal. Il se référera là aussi bien à Bach qu'à Brahms, tout en élaborant peu à peu ses propres conceptions harmoniques. Les nombreux exemples pris dans la musique de Brahms pour éclairer l'essence même de l'écriture harmonique et de la composition, leurs règles de base et les libertés que l'on peut prendre avec elles, signalent on ne peut plus clairement toute l'estime qu'il avait pour le vieux maître...
À méditer.

Der «Fortschrittler» Johannes Brahms

Hartmut Krones

Am 12. Februar des Jahres 1933, also knapp vor seiner Emigration, hielt Arnold Schönberg in Frankfurt am Main einen Rundfunkvortrag, der dem angesichts des «100. Geburtstages» von Johannes Brahms zu begehenden «Brahms-Jahr» einen würdigen Anfang bereitete. Schönberg lobte den Meister mit beredten Worten als «Fortschrittler» und wies die zahlreichen Versuche, ihn als ausschließlich «akademischen» oder «klassizistischen» Komponisten auszuweisen, vehement zurück. Die Beweise für seine Ansicht zog Schönberg aus der Analyse zahlreicher Werke des «Jubilars», wobei er insbesondere die Logik der Form sowie die starke motivisch-gedankliche Verzahnung aller thematischen Bausteine hervorhob, wie er es dann in der erweiterten englischen Fassung von 1947 («*Brahms the Progressive*») noch stärker unterstrich: *«Form in der Musik dient dazu, Faßlichkeit durch Erinnerbarkeit zu bewirken. Ausgewogenheit, Regelmäßigkeit, Symmetrie, Unterteilung, Wiederholung, Einheit, rhythmische und harmonische Beziehungen und sogar Logik – keines dieser Elemente schafft Schönheit oder trägt auch nur zu ihr bei. Aber sie alle tragen bei zu einer Organisation, die die Darstellung des musikalischen Gedankens verständlich macht. Die Sprache, in der musikalische Gedanken durch Töne ausgedrückt werden, entspricht der Sprache, die Gefühle oder Gedanken durch Worte ausdrückt [...] insofern, als die oben erwähnten Elemente ihrer Organisation funktionieren wie Reim, Rhythmus, Metrum und wie die Einteilung in Strophen, Sätze, Abschnitte, Kapitel etc. in Poesie oder Prosa.»* Schließlich zog Schönberg das Fazit: *«Fortschritt in der Musik besteht in der Entwicklung von Darstellungsmethoden, die den gerade beschriebenen Bedingungen entsprechen.»* Und er betonte, *«daß Brahms, der Klassizist, der Akademische, ein großer Neuerer, ja, tatsächlich ein großer Fortschrittler im Bereich der musikalischen Sprache war».*

Seit Schönbergs emphatischem Lob sind diese Worte immer wieder zitiert worden, und sie haben – wie so manches Lob und so mancher Tadel – bisweilen sogar die Sicht auf gleich wichtige, ja wichtigere Dinge verstellt. Natürlich ist Brahms ein besonderer Meister der sogenannten «*entwickelnden Variation*», doch war dies nicht schon Beethoven? Natürlich hat Brahms seine Formen und Strukturen überschaubar und kunstvoll zugleich gestaltet; aber das galt doch schon für Bach oder Mozart (den Schönberg gerade in diesem Zusammenhang ebenfalls hervorstrich)? Und: ist es wirklich Brahms' Fortschrittlichkeit, die ihn zu einem der populärsten Meister des üblichen Konzertrepertoires aufsteigen ließ? Wenn es darum ginge, müsste doch Schönberg noch um einiges populärer sein!

Um Antworten auf diese Fragen zu erhalten, seien einige spezielle Züge der Brahms'schen Musik sowie seiner Persönlichkeit genauer betrachtet. Brahms, der durch seinen Hamburger Lehrer Eduard Marxsen eine gediegene pianistische und kompositorische Ausbildung erhalten hatte, taucht im Herbst 1853 in Düsseldorf bei Robert und Clara Schumann auf und fasziniert die beiden sowohl durch seine mitgebrachten Werke als auch durch sein Klavierspiel so sehr, dass Schumann in der von ihm gegründeten *Neuen Zeitschrift für Musik* den berühmten Artikel «*Neue Bahnen*» publiziert, der Brahms über alle Maßen lobt: «[...] *ein junges Blut, an dessen Wiege Grazie und Helden Wache hielten. Er heißt Johannes Brahms* [...]. *Am Clavier sitzend, fing er an wunderbare Regionen zu enthüllen. Wir wurden in immer zauberischere Kreise hineingezogen.*» – Was Schumann so entzückte, war naturgemäß nicht das Prinzip der entwickelnden Variation; ihn faszinierte viel mehr die Poesie in den Brahms'schen Werken, ihre Gesanglichkeit, aber auch ihre teilweise «*dämonische Natur*», Charakterzüge, die als typisch «romantische» Elemente bereits damals «alte» Tradition waren. Und wenn Brahms dem zweiten Satz seiner *Klaversonate f-moll* ein poetisches Motto vorangestellt hatte, so entsprach er auch damit gängigen Mustern: «*Der Abend dämmt, das Mondlicht scheint, Da sind zwei Herzen in Liebe vereint Und halten sich selig umfangen.*» (Sternau) Brahms nannte sich damals übrigens selbst nach E.T.A. Hoffmanns skurriler Romanfigur «*Johann Kreisler junior*» und legte eine Anthologie ausgewählter Dichterworte als «*Schatzkästlein des jungen Kreislers*» an.

Was Brahms neben dieser allgemeinen Zuwendung zur romantischen Poetisierung aber wie kein zweiter beherrschte, war folgendes: Er sang seine Werke und daher auch den Duft jenes Sternau'schen Mottos mit Melodien, die zwar deutlich durch das Volksliedideal der norddeutsch-berlinischen Liederschulen geprägt waren, die aber darüber hinaus zu ganz persönlichen Ausdrucksmustern gelangten. Dabei ging es Brahms nicht so sehr um das tatsächliche Volkslied, sondern um ein volksliedhaftes Idiom, das seine Befruchtung aus den verschiedensten Quellen bezog: aus noch der Kirchentonaltät verhafteten Gesellschaftsliedern der Renaissance ebenso wie aus protestantischen Chorälen, aus alten Kunstliedern ebenso wie aus Jodlern, Alphornrufen oder umgangsmäßigem Singen. Und so mutet es uns wie ein musikalisches Vermächtnis an, dass die Sammlung von sieben mal sieben Volksliedbearbeitungen, die Brahms am Ende seines Lebens herausgab, aus verschiedensten Liedtypen besteht, deren Konstante der grundsätzliche Wille zu jener einfachschlichten Kantabilität darstellt, die auch zahlreiche Instrumentalwerke des Komponisten durchzieht.

Brahms' Vorlieben auf den Gebieten der Musikgeschichte, der Literatur, der Philosophie, der Malerei und der Architektur bewegen sich ebenfalls in traditionellem Rahmen: In seiner im Archiv der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde erhaltenen, umfangreichen Bibliothek findet sich z. B. das Lehrbuch *Treulicher Unterricht im General-Baß* des Hamburgers David Kellner von 1743 mit dem frühen Besitzvermerk 1848. Zu seinen Lieblingsdichtern zählten selbstverständlich die deutschen Klassiker, und für seine großen vokal-instrumentalen Werke wählte er keine geringeren Worte als solche aus der Luther-Bibel bzw. von Goethe, Schiller und Hölderlin. Von den großen Malern schätzte er insbesondere Feuerbach und Menzel, während er Makart verachtete und auch von Klimt nur die frühen, noch klassizistisch geprägten Werke akzeptierte. Schließlich ist der Liebe unseres Meisters für die klassische sowie ganz allgemein für die italienische Kunst und Architektur zu gedenken, die ihn viele Jahre Italien bereisen und dort gleichermaßen die Atmosphäre der Antike wie die der Renaissance einsaugen ließ.



Johannes Brahms in seiner Bibliothek (1892)

Auf musikalischem Sektor sah sich Brahms speziell als Verteidiger und Verfechter der Tradition. Seine Vorliebe für «alte Meister» wie Heinrich Schütz, Johann Sebastian Bach oder Georg Friedrich Händel war grenzenlos, als Dirigent setzte er zahlreiche Werke von ihnen auf seine Programme und schrieb sogar Generalbassstimmen auf äußerst persönliche Weise aus. Als Brahms 1855 seine Schaffenskraft durch äußere Ereignisse gefährdet sah, vereinbarte er mit seinem Freund Joseph Joachim, Kontrapunktstudien auszutauschen, um durch die Rückbesinnung auf das alte «Kunsthandwerk» neue Anregungen zu erhalten. Diese Besinnung auf das «Handwerk» führte nicht nur dazu, dass Brahms alte Formen pflegte – man denke nur an die Passacaglia seiner *Vierten Symphonie* oder an die großen Chorfügen –, sondern auch zu einer geradezu rührend kritischen Haltung sich selbst gegenüber. Neue Werke überprüfte er immer wieder, ehe er sie der Öffentlichkeit übergab, und an neue Formen und Gattungen wagte er sich erst nach langem Ringen. Jahrzehnte feilt er an seinen ersten Streichquartetten oder gar an seiner *Ersten Symphonie*, und in Wien spielte er neue Werke mit größerer Besetzung zunächst gemeinsam mit Ignaz Brüll vierhändig einer ausgewählten Zuhörerschaft vor, ehe er sie aufführen ließ. – Und es fiel ihm auch nicht ein, «Violinsonaten» zu schreiben; vielmehr nannte er diese Werke in bester traditioneller Weise *Sonaten für Pianoforte und Violine* und ließ meist das Klavier die Themen vortragen, ehe die Violine zum fallweise sogar selbständigen Partner des Tasteninstrumentes aufsteigt.

Brahms' musikalischer Geschmack ist auch in Bezug auf seine Zeitgenossen traditionell. Schon 1853 findet unser Meister weder einen menschlichen noch einen musikalischen Zugang zu Franz Liszt, was bis zu seinem Lebensende so bleiben sollte und 1860 in einem Pamphlet gegen die Neudeutsche Schule gipfelt, die unseren Meister als Mitunterzeichnenden sieht. (Umgekehrt kann sich auch Liszt nicht für Brahms' Musik erwärmen.) Als bedeutenden Meister erkennt Brahms hingegen Richard Wagner an, wengleich er selbst ein Verfechter der Nummernoper mit gesprochenen Zwischentexten war und eine eigene Oper (die er lange plante) stilistisch eher am *Don Giovanni* oder an *Fidelio*

ausgerichtet hätte. Dennoch fährt er 1870 nach München, um *Das Rheingold* und *Die Walküre* zu hören. Und auch Wagner schätzte die Kunst des Hamburgers, ehe er in den «Parteienstreit» hineingezogen wurde und Brahms einen «*Bänkelsänger*» nennt. Noch «parteiischer» ist Hugo Wolf, der Brahms' Symphonien als «*ekelhaft schale, im Grunde der Seele verlogene und verdrehte Leimsiederereien*» bezeichnet und resümiert: «*In einem einzigen Beckenschlage aus einem Lisztschen Werke drückt sich mehr Geist und Empfindung aus als in allen drei Brahms'schen Sinfonien und seinen Serenaden oben-drein. Überhaupt Liszt und Brahms vergleichen! Das Genie mit dem Epigonen eines Epigonen! Den Königsadler mit dem Zaunkönig!*»

Was Brahms' musikalischen Geschmack betrifft, ist auch von Interesse, dass er die italienische Musik für «*schauderhaft*» und ohne Verstand befand, die von Johann Strauß jedoch sehr hoch einschätzte. Auf einen Fächer von Alice Strauß, der Stieftochter des Walzerkönigs, notierte er den Beginn des *Donauwalzers* samt dem Vermerk «*Leider nicht von Johannes Brahms!*», und auf der Rückseite einer Adele Strauß gewidmeten «*Photographie*» setzte er den Beginn seiner *Vierten Symphonie* als Kontrapunkt zu den ersten Takten jenes «*Donau so blau*»; umgekehrt widmete Strauß Brahms seinen Walzer *Seid umschlungen, Millionen*. Meisterhafte Unterhaltungsmusik, der er ja selber in den *Ungarischen Tänzen* oder in den *Liebesliederwalzern* nahegekommen war, liebte Brahms also deutlich mehr als dumme Melodienseligkeit oder gar eine «*Neutönerei*», der er in seinen späten Jahren so manche Absage erteilte. Sowohl Richard Strauss als auch Gustav Mahler beobachtete er mit Misstrauen; die Werke des ersteren sah er nicht mehr als Musik an, und Mahler bezeichnete er gar als «*König der Umstürzler*».

Nach diesen Betrachtungen kommen wir noch einmal auf Schönberg und auf dessen Vergleich des Brahms'schen Œuvres mit einer Sprache zurück: Tatsächlich ist alles, was Brahms schafft, der «alten», satzähnlich geordneten Sprachlichkeit der Musik verbunden, und wenn er «*Fortschrittliches*» im emphatischen Sinne hervorbringt, dann doch immer aus dem Fundus der Tradition heraus. Brahms spricht mit dem alten Vokabular,

doch er verwendet es sehr oft in derart neuer Art und Weise, dass Klänge entstehen, die zwar seit über 150 Jahren angewandt wurden, bei ihm aber durch das Zusammenwirken verschiedener Stränge (kontrapunktisch verflochtener Linien) «neu» (und somit «fortschrittlich») erscheinen. Speziell neuartig sind jedoch seine Klangfolgen. So hören wir etwa in der *Rhapsodie g-moll op. 79/2* innerhalb weniger Takte g-moll, F-Dur, C-Dur, G-Dur, E-Dur, A-Dur, H-Dur, e-moll, D-Dur, c-moll, B-Dur, gis-moll sowie verschiedenste verminderte Septakkorde, die keiner bestimmten Tonart zuzuordnen sind; Schönberg hat sie in seiner *Harmonielehre* von 1911 nicht nur als «*vagierend*» bezeichnet, sondern auch als potentiell die Tonalität sprengend angesehen. Und Brahms sprengt durch abrupte Akkordwechsel und Modulationen tatsächlich binnen kürzester Zeit das herkömmliche Tonalitätsempfinden, wie man es noch heute als Kühnheit empfindet. Und doch ist (durch «*harmonische Beziehungen und sogar Logik*») jeder Klang im Hinblick bzw. in Bezug auf das Zentrum gesetzt, dessen endliches Erklängen nach langer Irr- und Wanderfahrt genau das verspüren lässt, was das Thema unserer Betrachtungen war: Fortschritt und Tradition halten sich im Schaffen von Johannes Brahms auch dort noch die Waage, wo neue Wege beschritten werden, und sie erscheinen nie als unversöhnliche Gegensätze, sondern immer als zwei Seiten ein- und derselben Sache: einer meisterhaften Musik im Sinne eines prononcierten Kunstideals.



Johann Strauß und Johannes Brahms in Ischl (1894)

photo: Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck

Brahms als Kammermusiker

Ursula Kramer

Brahms und der Richtungsstreit um 1860

Um 1860 eskalierte in der deutschen Musikpublizistik ein ästhetischer Richtungsstreit, dessen Kern sich um die Frage drehte, wie die Kompositionsgeschichte *nach* Beethoven fortgeschrieben werden sollte. Dabei gingen die sich gegenüberstehenden Parteien höchst unterschiedlich vor: innovativ, offensiv und zugleich medienaffin die einen, die sich selbst zu Anwälten einer «Zukunftsmusik» erklärten und sich 1859 die Bezeichnung «Neudeutsche» gaben; nach außen deutlich weniger geschickt, mehr reagierend als agierend, musikalisch an traditionelle Vorbilder anknüpfend die anderen. Zu letzterer Partei gehörte Johannes Brahms – gebrandmarkt und als «Heiliger Johannes» einer «Enthaltsamkeitskirche» gescholten von einem Richard Wagner, für den das Heil ausschließlich in dem von ihm geschaffenen Musikdrama lag.

Doch weder laute ästhetische Kundgebungen noch willentliche «Erfindungen» neuer Genres als Reaktion auf das übermächtige Vorbild Beethovens waren Brahms' Sache. Schon früh hatte er sich einen Ausspruch des Goethe-Vertrauten Johann Peter Eckermann notiert: *«Die Form 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.»* Brahms war davon überzeugt, auch innerhalb traditioneller Gattungen neue Wege finden zu können, um

kompositionsgeschichtlich voranzuschreiten. Sein Ziel war nicht die kurzfristige Neuschöpfung, sondern das Schaffen einer dauerhaften Musik jenseits aller Moden.

Brahms und die Kammermusik

Es entsprach seiner grundsätzlich skrupelbehafteten Mentalität, dass sich Brahms' kompositorische Anfänge zunächst auf Klaviermusik und damit auf das ihm als Pianist persönlich vertraute Terrain konzentrierten. Dass er als Opus 1 eine *Sonate für Klavier* (und keine *Klavierstücke*) herausbrachte, zeigt, wie hoch er sich die persönliche Messlatte für seinen Einstieg legte: Er wählte die nobilitierte Gattung der Sonate und stellte sich damit der größtmöglichen Herausforderung. Erst ganz am Ende seines kompositorischen Schaffens stehen die kleineren Formen der *Klavierstücke*, *Fantasien* und *Intermezzi op. 116–119*. Den Weg in die Kammermusik ebnete er sich über das *Klaviertrio op. 8*; erst danach wandte er sich einer reinen Streicherbesetzung zu. Dabei umging er zunächst den «Olymp» der Streicherkammermusik, das Streichquartett, für das seit der Klassik die höchsten kompositionsästhetischen Ansprüche galten. Für das Streichsextett gab es hingegen kaum Vorbilder, hier konnte er sich mit seinem Opus 18 von 1859/60 vergleichsweise unbekümmert herantasten und zunächst klangliche Aspekte in den Vordergrund rücken. Und als Brahms endlich 1873 mit seinen ersten beiden Streichquartetten an die Öffentlichkeit trat, hatte er nach eigenem Bekunden bereits mehr als 20 weitere Quartette komponiert, diese aber vernichtet, weil sie seinen persönlichen Ansprüchen nicht genügten. 20 Jahre waren da seit seinem Opus 1 und dem berühmten prophetischen Artikel von Robert Schumann in der *Neuen Zeitschrift für Musik* vergangen, in dem dieser der Musikwelt Brahms als den neuen Messias angekündigt hatte. Derartige Vorschusslorbeeren des Mentors Schumann empfand Brahms weniger als Hilfestellung denn viel mehr als Bürde.

Insgesamt hat Brahms 25 Kammermusikwerke geschrieben: drei Streichquartette, je zwei Streichsextette und -quintette, vier Klaviertrios, drei Klavierquartette und ein Klavierquintett

sowie drei Sonaten für Violine sowie zwei für Violoncello und Klavier. Hinzu kommen weitere fünf Kompositionen in Besetzungen, die für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ungewöhnlich geworden waren: neben einem Horntrio vier Werke mit zentraler Bedeutung der Klarinette. Seit Carl Maria von Weber und dessen direkten Kontakten zu den besten Klarinetisten ihrer Zeit, denen sich immerhin drei Solokonzerte sowie ein großes Quintett für Klarinette und Streicher verdanken, hatte es keine vergleichbare nennenswerte produktive Zusammenarbeit zwischen einem Komponisten von Rang und adäquaten ausführenden Bläsern mehr gegeben. Während das Trio mit Horn, Violine und Klavier bei Brahms eine sehr persönliche Reminiszenz darstellte – er hatte das Hornspielen in seiner Kindheit selbst erlernt, und seine Mutter, die zum Zeitpunkt der Komposition gerade verstorben war, soll es besonders geliebt haben –, sind die Klarinettenwerke Frucht der Bekanntschaft mit dem Klarinettenisten Richard Mühlfeld. Mühlfeld, der es geschafft hatte, sich autodidaktisch nicht nur zum Soloklarinettenisten der damals berühmten Meininger Hofkapelle, sondern auch des ersten Bayreuther Festspielorchesters fortzubilden, war vor allem für seine außerordentlichen tonlichen Qualitäten bekannt. Auch Brahms war davon begeistert und Mühlfeld wurde – nicht zuletzt durch die Zusammenarbeit und die daraus resultierenden Werke – zum berühmtesten Klarinettenisten seiner Zeit.

Brahms und das Erbe Beethovens

Die Kammermusik mit Klarinette gehört zusammen mit den Klavierstücken zu den letzten Kompositionen, die Brahms überhaupt geschaffen hat. Der Kreis schloss sich: So, wie er 1853 begonnen hatte, beendete er seine Laufbahn als Komponist. Auch dieser Bogen zeigt: Brahms war einer, der sich treu blieb – vom ersten bis zu seinem letzten Werk. Diese Konstanz betraf vor allem auch die interne Struktur seiner Kompositionen: Eingedenk des schwerwiegenden Beethoven'schen Erbes blieb für Brahms die Sonatenform für den Eröffnungssatz eines jeden Werkes zentrale gedankliche Aufgabe. Mehr noch: Auch die



Richard Mühlfeld

Finali entwickelten sich mehr und mehr vom «Rausschmeißer» zum gleichwertigen Gegenpart der Kopfsätze, ebenfalls durchdrungen von intensivster motivisch-thematischer Arbeit. «Arbeit» war überhaupt der Schlüsselbegriff für Brahms – ihm war die Weiterentwicklung und formale Ausgestaltung eines mitunter simplen Einfalls stets wichtiger als die initiale «Eingebung» für ein Werk. Und Brahms differenzierte intern beständig weiter, was sich gerade auch in seiner Streicherkammermusik bemerkbar machte: Dienten ihm in seinen frühen Streichsextetten formale Einschnitte zugleich als Marken, an denen auch die Klangräume wechselten, so emanzipierte sich dieser Aspekt der Instrumentenkopplung im Lauf der Zeit immer stärker von der Form; die Folge waren kurzfristige klangfarbliche Änderungen auch innerhalb von zusammengehörigen Abschnitten.

Kammermusik jenseits der Kammermusik

Wie ein roter Faden zieht sich als zentrale These durch die Brahms-Forschung, dass auch den Symphonien des Komponisten ein grundsätzlich kammermusikalischer Zug eigne: die Kammermusik als Kern Brahms'schen Komponierens überhaupt. Gemeint ist in Hinblick auf sein symphonisches Schaffen eine vergleichsweise hermetische Grundhaltung, die nicht in erster Linie ein Massenpublikum anziehen will, sondern sich im positiven Sinn selbstreferenziell materialbezogen fokussiert. Konkret hieß dies für Brahms: intensivste motivisch-thematische Arbeit von zunehmend kleinen und kleinsten Bausteinen des Ausgangsmaterials. Anders als beim großen (und Furcht einflößenden) Vorbild Beethoven war dieses Grundmaterial bei Brahms nicht länger rhythmisch profiliert (wie es sich paradigmatisch am Hauptthema von Beethovens *Fünfter Symphonie* zeigt), sondern allein von den Tonhöhen bzw. den Intervallen bestimmt. In diesem Sinn ist das Motto zu Beginn seiner *Dritten Symphonie* zu verstehen, das, den eigentlichen Hauptthemen vorangestellt, zum Impulsgeber des gesamten ersten Satzes wird. Und Brahms beschritt diesen Weg in größter Konsequenz, indem sich die thematische Arbeit immer stärker verdichtete

und auf kleine Keimzellen konzentrierte. Ihren symphonischen Abschluss findet diese Tendenz schließlich in der *Vierten Symphonie* – seiner letzten.

Mensch und Musik

Eine derartige nach innen gekehrte Grundhaltung des kompositorischen Selbstverständnisses deckt sich dabei unmittelbar mit dem Wesen des Menschen Johannes Brahms. Mit seiner skrupelbesessenen Veranlagung machte er zuvorderst sich selbst das Leben schwer, aber er machte es damit auch für die anderen schwierig. Propaganda für die eigene Sache, wie Richard Wagner sie meisterhaft betrieb, war seine Sache nicht. Das galt schon für den Kreis der engen Vertrauten. *«Wundere Dich nie, daß ich nicht von meinem Arbeiten schreibe. Ich mag und kann das nicht»*, ließ er die Freundin Clara Schumann 1858 brieflich wissen. Und von der jüngsten Schumann-Tochter Eugenie ist überliefert, wie schwer sich Brahms im sozialen Miteinander tat: *«Trotzdem er Menschen liebte, ja sie suchte, wehrte er sich gegen sie, wenn sie ihn suchten. Er gab gerne, aber Ansprüche, Erwartungen stieß er zurück. Er war wählerisch im Umgang, und wenige genügten ihm. Ja, in den letzten Jahren seines Lebens sagte er einmal sehr heftig: 'Ich habe keine Freunde! Wenn irgend jemand sagt, er sei mit mir befreundet, so glauben Sie es nicht.'»* Und selbst, als er – nach den schwierigen Anfängen des Parteienstreits von 1860 – immer mehr öffentliche Anerkennung und schließlich gar große Wertschätzung als Dirigent und Komponist erfuhr, blieb er sich treu: *«Wenn mir eine hübsche Melodie einfällt, ist mir das lieber als ein Leopoldsorden.»* – Mensch und Werk lassen sich eben nicht auseinanderdividieren, sind vielmehr die zwei Seiten einer Medaille.

Noch einmal: Brahms und Wagner, Brahms und die anderen

Von *«Beziehungszauber»* hat einst Thomas Mann gesprochen und damit Richard Wagners *«Kunst des kleinsten Übergangs»* gemeint, mit deren Hilfe der Komponist sein Leitmotivsystem netzartig im Sinn minimaler Veränderungen zum symphonischen Rückgrat seiner Musikdramen ausgestaltete. Ebenso gut hätte der Schriftsteller diesen Begriff und die damit einhergehende



Ferdinand Schmutzer: *Joseph Joachim und Exzellenz von Keudell, musizierend* (1907)

Wertschätzung auch auf Johannes Brahms anwenden können. Auch dessen Œuvre lässt sich als Beziehungszauber begreifen, wengleich die poetische Dimension, die in Thomas Manns Formulierung mitschwingt, eher auf Richard Wagner denn auf Brahms zutrifft. Nicht zu Unrecht hat der Dirigent Wilhelm Furtwängler vom «*sachlichen Komponisten*» Brahms gesprochen und dies durchaus wertschätzend mit dem bei Brahms vorhandenen Höchstmaß an musikalischer Logik verknüpft.

Es hat bis zum 100. Geburtstag 1933 gedauert, bis Brahms durch Arnold Schönberg und dessen berühmt gewordenen Aufsatz «*Brahms der Fortschrittliche*» eine neuartige Wertschätzung zuteilwurde. Jenseits aller vermeintlicher Verhaftung in der Tradition

etablierter Gattungen sah Schönberg in der von ihm so genannten «*entwickelnden Variation*», jener verdichteten und auf alle Teile eines Satzes ausgedehnten motivisch-thematischen Arbeit, die aus einer oftmals ganz kleinen Keimzelle hervorgeht, bei Brahms genau das Innovationspotenzial, an das er selbst als Komponist anknüpfen konnte. Schönbergs Wort hatte das nötige Gewicht: Fortan wurde das Etikett von Brahms dem «*Konservativen*» von dem des «*Fortschrittlichen*» abgelöst. Endlich hatte Brahms – spät genug – öffentlich und aus Fachkreisen die Wertschätzung erhalten, die er verdient.

Brahms et son piano : les confidences d'une âme

Jean-Jacques Groleau

Artisan de profession, mais musicien dans l'âme, Johann Jakob Brahms – le père – joue de plusieurs instruments dans divers petits ensembles de Hambourg. Fasciné par tous les instruments qu'il découvre avec lui, le petit Johannes, à sept ans, commence à prendre des cours de piano. Très vite, il montre des dons stupéfiants, et devient un virtuose exceptionnel. Dès ses treize ans, il commence à accompagner son père dans ses concerts nocturnes et se lance bientôt seul, animant des heures entières, jusque tard dans la nuit, les tavernes plus ou moins louches du port – ce qui peut sembler paradoxal pour un jeune musicien essentiellement épris de musique de Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart et Ludwig van Beethoven... Le piano ne devait plus jamais quitter notre compositeur.

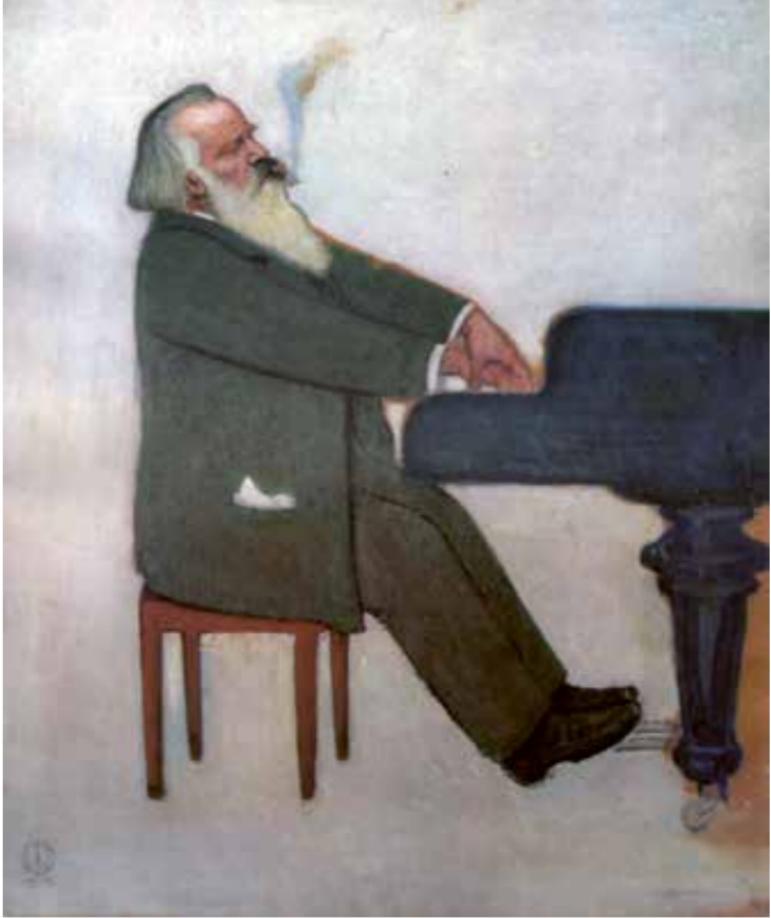
Sonates

C'est par des sonates, forme académique par excellence, que Brahms s'impose comme compositeur « sérieux ». Trois sonates pour piano seul voient le jour en l'espace de deux ans à peine, entre 1852 et 1854. Les deux premières, pleines d'un élan juvénile et d'une puissance d'affirmation sidérants, ont évidemment les défauts de leurs qualités : trop enthousiastes, trop volontaristes, débordant d'idées, elles peuvent sembler *a posteriori* manquer de maturité. Mais quelle maîtrise déjà dans la gestion de la narration, dans l'économie d'un cadre formel si strict, et qui, ici, ne sent jamais la contrainte ni l'effort ! Il est vrai que le jeune musicien s'était déjà passablement fait la main sur des œuvres publiées sous des pseudonymes (G. W. Marcks, Karl Würth – bientôt, il signera même « Kreisler Junior » !) destinées à ses premiers

concerts, à la fin des années 1840. La *Sonate N° 3 op. 5* est quant à elle un absolu chef-d'œuvre. Loin du simple exercice de style, Brahms déploie dans cette vaste fresque en cinq mouvements une sorte de synthèse fulgurante de tout ce qui nourrit son imaginaire musical. Schumann y voyait une symphonie déguisée, ce qui correspond bien à la densité de son écriture, digne des plus « symphoniques » des grandes sonates du passé – que l'on songe à la *Hammerklavier* de Beethoven (1819) ou à la *Wanderer-Fantaisie* de Franz Schubert (1822), pour ne rien dire de la toute récente *Sonate en si mineur* de Franz Liszt (1853). Brahms y allie avec un naturel confondant la puissance et le volontarisme à la poésie la plus impalpable. Et quelle liberté dans le respect du cadre imposé !

Ballades

À la même période, Brahms se lance dans une aventure marquée jusqu'alors par le génie de Frédéric Chopin. Mais contrairement à son devancier, le jeune hambourgeois imagine ses quatre *Ballades op. 10* (1854) comme un tout, qui s'articule deux à deux, comme le laissent imaginer les tonalités : ré mineur pour la première, ré majeur pour la deuxième, si mineur pour la troisième et si majeur pour la dernière. Mais les jeux d'échos entre ces quatre pièces sont bien entendu plus nombreux – et plus subtils ! Inspirées par une ballade écossaise, « *Edward* », qu'il découvre dans le recueil *Stimmen der Völker in ihren Liedern* (Les voix des peuples dans leurs chants) compilé par Johann Gottfried Herder, ces pages chantent l'ambiguïté des destins empêchés, ceux de ces héros promis à de grandes gestes et trop tôt fauchés par la mort... L'amour naissant de Johannes pour Clara, épouse de son mentor et bienfaiteur Robert Schumann, amour évidemment impossible, est-il caché dans la trame de ce tissu musical complexe ? Certains commentateurs ont parfois même parlé de tentation du morbide à propos de certaines de ces pages, parfois au bord du gouffre il est vrai... Quoi qu'il en soit, ces quatre ballades sont autant de bijoux d'émotion et d'évocation – l'amour, la passion, le sentiment des grands espaces infinis (ceux de la Mer du Nord et de ses tempêtes ?) se donnent ici à entendre avec une sensibilité nouvelle. Il faudra attendre la toute fin de sa carrière pour retrouver dans ses œuvres des pages aussi évocatrices, traductrices de l'ineffable...



Johannes Brahms au piano, portrait de Willy von Beckerath

Thème et variations

Le respect du cadre imposé, ce travail « contraint » dont nous parlions à propos de la forme sonate, semble paradoxalement donner des ailes au musicien. La forme de la variation sera dès lors un vecteur idéal pour son génie : le thème le plus simple, le plus classique, lui permet de tester des formules expressives nouvelles, des « distorsions » inouïes. Reprenant cet exercice de style là où Beethoven l'avait laissé avec ses *33 Variations sur une valse de Diabelli* (1823), Brahms composera ainsi cinq séries de variations, depuis les juvéniles *Variations sur un thème de « Bunte Blätter » de Robert Schumann* (1854) jusqu'aux phénoménales *Études sur un thème de Paganini* (1863), qui se présentent comme autant de variations sur le thème du 24^e *Caprice* du violoniste italien. Ce recueil, réputé pour ses redoutables difficultés digitales, dépasse

de loin chaque difficulté technique mise en œuvre pour ne laisser parler que la poésie dans une remarquable force d'évocation. Les *Variations et fugue sur un thème de Händel* (1861) sont assurément le chef-d'œuvre du genre. Brahms y laisse parler son amour pour la musique du siècle précédent, qu'il métamorphose et transfigure à l'envi dans cette série de vingt-cinq variations d'une prodigieuse inspiration – et qui prennent tout naturellement place à côté des *Variations Goldberg* de Bach (1740) et des *Variations Diabelli* dont nous parlions plus haut.

Rhapsodies

Si nous avons volontairement laissé de côté un *Scherzo* de jeunesse (1851), intéressant mais encore loin des réussites à venir, on ne saurait passer sous silence les deux *Rhapsodies* que Brahms compose en 1879. Si le titre n'est pas celui initialement imaginé par le compositeur (Brahms avait pensé à *Klavierstücke*, mais la dédicataire, la compositrice Elisabeth von Herzogenberg, insista pour *Rhapsodies*, terme sous lequel elles nous sont désormais connues), il n'est pas trompeur : le musicien se lance ici dans une exploration d'une liberté inattendue. Pages audacieuses, contrastées, tantôt sauvages, tantôt rêveuses, elles sont un véritable laboratoire expressif. Brahms exploite les ruptures rythmiques et harmoniques comme rarement il s'y était osé, brusque le clavier comme l'auditeur... Arnold Schönberg admirait tout particulièrement la seconde, qui perd volontairement l'auditeur en modulant sans cesse. L'oreille ne trouve plus ses repères tonals, la musique rampe, s'élève, tel un animal en colère prêt à bondir. En son centre, un épisode où semble sourdre une tempête, n'est pas sans rappeler quelques passages des *Ballades op. 10*.

« Stücke »

À la même époque, naît un premier opus de pièces courtes sans nom qui puisse indiquer à l'auditeur une quelconque direction interprétative. Les huit *Klavierstücke op. 76* (1878) sont composés de quatre *Intermezzi* et d'autant de *Capriccios*. Là encore, le premier *Capriccio* comme le quatrième *Intermezzo* nous font songer à ses anciennes ballades, entre paysages inquiétants et cantilènes propres à nous rasséréner. Le folklore fait son apparition avec un

Variation

für ein. l. u. r. h. g.

Adriad Händel.

Pianoforte

The first system of handwritten musical notation. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'f'.

Var. I.

The second system of handwritten musical notation, labeled 'Var. I.'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'f'.

Handwritten text at the top left, possibly a title or instrument name, partially obscured by a flourish.

John W. ...
Sept. 61.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines. There are some markings above the staff, possibly indicating dynamics or articulation. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Handwritten musical notation on a five-line staff. This section features more complex rhythmic patterns and includes some markings above the staff. It also ends with a double bar line and repeat dots.

Handwritten musical notation on a five-line staff. This section contains dense musical notation with many notes and rests. There are some markings above the staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

thème typiquement hongrois dans le deuxième *Capriccio*, tandis que les deux *Intermezzi* suivants font entendre un Brahms nostalgique – les couleurs des œuvres ultimes sont déjà ici en germe. Le compositeur semble s’amuser à rendre quelques hommages discrets à ses modèles, le Schumann des *Kinderszenen* et des *Davidsbündlertänze*, ou le Chopin des *Nocturnes*. Sans chercher à entrer plus avant dans le détail de ce recueil, on voit ici un musicien à la fois soucieux de rendre hommage aux poètes du clavier qu’il a tant aimés et cherchant à ouvrir de nouveaux horizons expressifs. Il faudra attendre treize longues années pour qu’il revienne enfin au clavier, avec quatre derniers recueils testamentaires à plus d’un titre. On le sait sans doute trop peu, mais Brahms édita en 1888 l’œuvre pour clavier de François Couperin. Cette fréquentation d’un compositeur alors bien oublié devait nous valoir cette nouvelle efflorescence, cet été indien plein d’une ardeur toute juvénile malgré les couleurs mordorées de l’automne d’une vie. Les opus 116, 117, 118 et 119 (1891–1893) sont en effet les *ultima verba* d’un vieux maître faussement apaisé. Les sept *Klavierstücke op. 116* sont encore un mélange de *Capriccios* et d’*Intermezzi*. Faut-il voir dans ce prodigieux kaléidoscope musical une réponse du compositeur aux *Kreisleriana* de Schumann ? Malgré le côté diffracté, l’atomisation affichée du recueil en multiples pièces brèves, l’écoute en continu offre une cohérence d’esprit assez étonnante, cohérence que l’on retrouve dans les trois *Intermezzi op. 117*, tendres, élégiaques, presque hors du temps. Musique éminemment sensuelle et pleine d’âme à la fois, elle s’ouvre sur la citation d’un vers d’une berceuse écossaise, « *Lady Anne Bothwell’s Lament* », que Brahms lisait dans la traduction de Johann Gottfried Herder. Une fois encore, l’esprit des *Ballades op. 10* n’est pas loin – tout comme l’amour pour Clara... Les six *Klavierstücke op. 118* sont peut-être le joyau le plus abouti de toute cette production tardive. Pages d’un raffinement extrême et pourtant toujours si évidentes en apparence, elles sont tout sauf l’œuvre d’un vieux compositeur qui prendrait congé de la vie. Quelle énergie dès les premières mesures, quel feu dans les turbulences ! Très officiellement dédiées à Clara Schumann, ces pages miraculeuses font alterner quatre *Intermezzi*, une ineffable *Romance* et, en troisième place, une *Ballade*, la seule

qu'il ait écrite depuis le recueil de 1853... Les quatre *Klavierstücke op. 119*, eux aussi composés pour Clara, sont, de l'aveu même du compositeur, les « *berceuses de [s]a souffrance* ». Ils s'ouvrent sur un superbe *Intermezzo* tout de mélancolie. Après ces pages gorgées de soupirs à peine contenus, les deux *Intermezzi* suivants pourront sembler plus « simplement » charmeurs. Mais quelle inspiration là encore ! Brahms clôt son compagnonnage pianistique sur une étonnante *Rhapsodie*. Puissante, majestueuse et magistrale, sautillante même en son milieu, elle semble ouvrir avec joie et solennité sur un nouveau champ de possibles. Seules les dernières mesures, qui minorisent la tonalité générale de mi bémol majeur, laissent planer un doute...

Valses et autres danses

On fausserait la vision de la musique pour piano de Brahms si l'on occultait les recueils de valses et de danses hongroises. Les seize *Valses pour piano à quatre mains* (1865) dévoilent un Brahms plus léger que d'ordinaire. Voilà trois ans qu'il s'était installé à Vienne ; il était assez naturel que la danse phare de cette ville l'inspire. Merveilles d'invention mélodique et de subtilité harmonique, ces courtes pages sont d'une difficulté d'exécution redoutable – ce dont témoigne la transcription pour piano seul. Conscient de cet écueil, Brahms en proposa une version simplifiée, jouable par les amateurs, mais nettement moins riche en termes de textures et de couleurs. Quatre ans plus tard, c'est au folklore magyar que Brahms s'intéresse, transcrivant et harmonisant vingt-et-une « danses » populaires. Deux recueils qui connurent un succès immédiat auquel le compositeur ne s'était pas attendu.

Warum Brahms keine Opern schrieb

Arnold Jacobshagen

Johannes Brahms gilt allgemein als ein Mann fester Grundsätze und Überzeugungen. Zwei davon hat er am 7. Januar 1888 seinem Freund Josef Viktor Widmann deutlich in Erinnerung gerufen: *«Habe ich Ihnen nie von meinen schönen Prinzipien gesprochen? Dazu gehört: keine Oper und keine Heirat mehr zu versuchen.»* Bekanntlich ist Brahms beiden Prinzipien bis an sein Lebensende treu geblieben. Und um beide rankten sich schon zu Lebzeiten zahllose Spekulationen, denn der Komponist zählte nun einmal zu den berühmtesten und erfolgreichsten Persönlichkeiten seiner Zeit. Auch wenn die eheliche Abstinenz womöglich noch größere Rätsel aufgeben haben mag, so beschäftigte auch der kategorische Verzicht auf die Oper die Fantasie der bildungsbürgerlichen Öffentlichkeit. Und dies umso mehr, nachdem Brahms zum Antipoden Richard Wagners, des bedeutendsten deutschen Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts, stilisiert worden war.

Im Unterschied zu Wagner hat Brahms seine ästhetischen Überzeugungen so gut wie nie in literarischer Form zu Papier gebracht. Die prominenteste Ausnahme hiervon bildet seine Unterschrift unter dem 1860 gemeinsam mit Joseph Joachim, Julius Otto Grimm und Bernhard Scholz verantworteten *«Manifest»* gegen die sogenannten *«Neudeutschen»* um Franz Liszt. Die eindeutige Distanzierung von Liszt brachte ihn in der öffentlichen Wahrnehmung zugleich als Wagner-Widersacher in Stellung. Dabei stand er Wagners Musik keineswegs generell so ablehnend gegenüber, wie oftmals unterstellt wird.

Auch in seinen Briefen und im privaten Gespräch mit Freunden äußerte er sich nur selten dezidiert zu seinen eigenen künstlerischen Positionen. Das bedeutet jedoch keineswegs, dass er abseits der damaligen ästhetischen und kulturpolitischen Diskurse, gewissermaßen «unreflektiert» komponiert hätte. Vielmehr widmete er sich ausgiebig der Lektüre, wie seine erhaltene Privatbibliothek offenbart. Von besonderem Interesse ist sein sogenanntes «Schatzkästlein», eine Art Lektüretagebuch in mehreren Bänden, in denen Brahms aus seiner Sicht besonders bemerkenswerte Sätze notierte. Aus dieser Quelle wissen wir nicht nur, welche Bücher Brahms besessen, sondern auch welche er gründlich gelesen hat. Und umso bemerkenswerter erscheint es, dass sich Wagners kunsttheoretisches Hauptwerk *Oper und Drama* zumindest mit einem Zitat in dieser Blütenlese wiederfindet.

Brahms wird häufig als ein dezidiert «bürgerlicher» Komponist beschrieben. Gerade in Wien, dem jahrzehntelangen Wohnort von Brahms, lässt sich die Dominanz der musikalischen Kunstform Oper im bildungsbürgerlichen Wertehimmel auch architektonisch unzweideutig ablesen. In den 1860er bis 1890er Jahren – auf dem Höhepunkt von Brahms' Weltkarriere – wurden in unmittelbarer Nähe zu dessen Wohnung die Prachtbauten der Wiener Ringstraße errichtet. Es spricht Bände, welche Repräsentationsgebäude in diesem städtebaulichen Programm ihren Platz fanden, darunter das Rathaus, das Parlament, die Universität, die Börse, mehrere Museen und Ministerien, das Burgtheater und selbstverständlich auch die Hofoper. Hingegen mussten die beiden großen Konzertsäle der Stadt, der Musikvereinsbau (in welchem zahlreiche Werke von Brahms uraufgeführt wurden) und das Konzerthaus, mit der zweiten Reihe (am Karlsplatz und an der Lothringerstraße) vorliebnehmen. Und doch ist die Oper die einzige bedeutende musikalische Gattung des 19. Jahrhunderts, die Brahms nicht mit repräsentativen Werken bedachte.

Ob und in welchem Maße die Orientierung an seinem zeitweiligen Mentor Robert Schumann (der bekanntlich ebenfalls mit der Oper fremdelte) für die Auswahl der von Brahms komponierten





Das Gebäude der Hofoper in Wien (1860)

musikalischen Gattungen eine Rolle spielte, lässt sich nur schwer beantworten. Immerhin ist es auffällig, wie sehr sich die Werkkataloge beider Komponisten nicht nur hinsichtlich der Gattungspräferenzen, sondern sogar in der Anzahl der in den einzelnen Genres hinterlassenen Werke ähneln. So schrieben beide neben einer großen Zahl von Liedern und Chorwerken jeweils exakt vier Symphonien, drei Klaviersonaten, drei Streichquartette, drei Klaviertrios, drei Violinsonaten, ein Violinkonzert sowie ein (Schumann) bzw. zwei (Brahms) Klavierkonzerte. Fast drängt sich der Eindruck auf, als hätte Brahms den Werkbestand seines Vorgängers nachbilden oder übertreffen wollen. Immerhin hatte Schumann auch eine Oper komponiert (*Genoveva*), war mit dieser allerdings ebenso gescheitert wie in seinem Bemühen, als Dirigent und Städtischer Musikdirektor in Düsseldorf zu reüssieren. Und vom Dirigieren lies Brahms aus guten Gründen ebenfalls die Finger.

Allerdings unterlag Brahms' Verhältnis zur Oper im Laufe seines Lebens erheblichen Wandlungen. In jungen Jahren scheint sein Interesse am musikalischen Theater wesentlich größer gewesen zu sein als gegen Ende seines Lebens. Das zeigt sich auch im pianistischen Repertoire des jungen Künstlers, etwa in der interessanten Tatsache, dass Brahms in seinem ersten öffentlichen Solokonzert am 21. September 1848 in Hamburg Theodor Döhlers *Fantasie über Motive aus Rossinis Tell* spielte. Auch in seinen frühen Kompositionen lassen sich teilweise bemerkenswerte Affinitäten zur Oper feststellen. So ist das älteste erhaltene Lied des 18jährigen Brahms, «*Heimkehr*» (1851) nach Ludwig Uhland, wie eine kleine dramatische Opernszene gestaltet. Ebenfalls 1851 komponierte Brahms das *Scherzo es-moll op. 4* für Klavier solo, in welchem er als zweites Hauptthema eine Melodie aus Heinrich Marschners Overtüre zur Oper *Hans Heiling* entlehnte.

Dass Brahms sich im älteren und neueren Repertoire der Oper sehr gut auskannte, geht auch aus seinen Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten hervor. In jungen Jahren arrangierte er zahlreiche beliebte Opernmelodien für Klavier und veröffentlichte sie unter dem Pseudonym G. W. Marks. Später

veröffentlichte er seine kunstvoll ausgearbeiteten Arrangements fremder Werke auch unter eigenem Namen. Unter diesen war zu seinen Lebzeiten die 1871 entstandene Klavierbearbeitung der Gavotte aus der Oper *Iphigénie en Aulide* (1774) von Christoph Willibald Gluck besonders beliebt – ein Werk, dessen Pariser Erstdruck Brahms besessen hat.

Auch sein erstes großdimensioniertes Vokal- und Orchesterwerk, die Kantate *Rinaldo* (1863–1868) für Tenor-Solo, Männerchor und großes Orchester, weist erhebliche opernähnliche Züge auf. Das beginnt bereits bei dem Rittersujet um Rinaldo und die Zauberin Armida aus Torquato Tassos Versepos *Gerusalemme liberata*, das als Grundlage für zahllose Opernvertonungen gedient hatte. Brahms rekurrierte dabei auf eine Textfassung von Johann Wolfgang von Goethe, die dieser als Auftragsarbeit des Prinzen Friedrich von Gotha 1811 für den Komponisten Peter von Winter geschrieben hatte. Brahms schrieb das Stück 1863 für einen Aachener Männerchor-Kompositionswettbewerb, wurde allerdings nicht rechtzeitig zum Einsendeschluss fertig und vollendete die Komposition erst fünf Jahre später. Während vor allem einige der Chorsätze eine ähnliche dramatische Expressivität aufweisen wie jene des teilweise parallel entstandenen *Deutschen Requiems* nutzte Brahms die Tenorpartie für das Proben eines opernähnlichen solistischen Vokalstils.

Dass *Rinaldo* durchaus als Vorstufe künftiger Opernpläne interpretiert werden kann, ergibt sich auch aus der Chronologie seines weiteren Schaffens: Seit 1868 hat Brahms während der beiden nächsten Jahrzehnte immer wieder neue Opernprojekte in Betracht gezogen und zahlreiche Librettoentwürfe hierzu von diversen Literaten erhalten. Im Sommer 1869 weilte er in Baden-Baden, wo ihn der Dirigent Hermann Levi und der Literat Julius Allgeyer besonders hartnäckig zu einem Opernprojekt zu überreden versuchten und zahlreiche diesbezügliche Vorschläge unterbreiteten. Später arbeitete er mit Paul Heyse sowie dem bereits erwähnten Freund Widmann an weiteren Bühnenprojekten. Interessanterweise beschäftigte sich Brahms in den 1870er Jahren besonders intensiv mit dem *König Hirsch* von Carlo Gozzi, ein



Anton Kern: *Rinaldo und Armida im Zaubervald* (1734)



Stück, das erst im 20. Jahrhundert in der Vertonung von Hans Werner Henze (1956) zur Oper transformiert werden sollte. Als wesentlich operntauglicher erwies sich hingegen Gozzis *Turandot*, welche außer von Giacomo Puccini u. a. auch von Franz Danzi (1816), Antonio Bazzini (1867) und Ferruccio Busoni (1917) vertont wurde.

Angesichts dieser komplizierten Verhältnisse sollte man etwaige generelle ästhetische Vorbehalte Brahms' im Hinblick auf die Oper nicht überbewerten. Vielmehr dürften auch pragmatische und professionelle Aspekte eine wichtige Rolle gespielt haben. Anders als bei kleinformatigeren Werken wie etwa Liedern, Klavier- oder Kammermusikwerken, die jederzeit auch ohne äußeren Anlass und notfalls «auf Vorrat» bzw. für die Schublade geschrieben werden konnten, hing die Komposition von Opern im 19. Jahrhundert regelmäßig von den ganz konkreten, sehr kostspieligen und langfristig zu organisierenden Aufführungsperspektiven ab. Damals dominierten italienische und französische Komponisten das internationale Opernrepertoire. Für deutsche Tonsetzer war eine Opernkariere im 19. Jahrhundert in der Regel nur dann aussichtsreich, wenn sie über langjährige Erfahrungen und Leitungspositionen im Theaterbetrieb verfügten. Als freischaffender Künstler verfügte Brahms in Wien nicht unbedingt über eine Position, die ihn zum Opernkomponisten prädestiniert hätte.

Die Autorschaft von Opernpartituren war im deutschsprachigen Raum noch um die Mitte des 19. Jahrhunderts vor allem eine Kapellmeisterpflicht und damit zugleich auch ein Kapellmeisterprivileg. Dieses generelle Bild ergibt sich bereits aus einer ersten Auswertung der einschlägigen Artikel in den damaligen Musiklexika. Die Positionierung des «gelehrten» Kapellmeisteramtes an der Spitze einer hierarchisch geordneten Musikerformation verband bereits Johann Matthesons im Vorbericht seiner *Grundlage einer Ehren-Pforte* (1740) mit der Einheit von Komposition und Aufführung: «*Ein Capellmeister ist ein gelehrter Hofbeamter und Componist im höchsten Grad: welcher eines Kaisers, Königs oder grossen Fürstens und Herrn geist- und weltliche Musiken verfertiget, anordnet,*



Mary Cassatt: *In the Loge* (1878)

regieret und unter seiner Aufsicht vollziehen lässt.» Und im *Dizionario e bibliografia della musica* (Mailand 1826) von Pietro Lichtenthal wird die Pflicht zur Opernkomposition in Verbindung mit der Aufführungsleitung als ein Spezifikum der deutschen Kapellmeister besonders hervorgehoben (denn in Italien und Frankreich herrschten andere Verhältnisse): «*An den deutschen Höfen ist der Kapellmeister verpflichtet, Kirchenmusik oder Opernmusik zu komponieren, einzustudieren und zu dirigieren. Ein Künstler, der eine solche Stellung einnehmen will, muss nicht nur alle in den Artikeln über die Orchesteraufführung, die Anzahl der Spieler, die Stellung des Orchesters, die Einstudierung der Musik usw. erwähnten Kenntnisse besitzen und aus eigener Erfahrung kennen, sondern auch von Natur aus mit einer besonderen Begabung als Komponist ausgestattet sein, dem der Gesang, die Gesangkunst nicht weniger bekannt sind als die Sprache, ihre Prosodie und der Kontrapunkt.*»

Der Wandel der Hofmusik seit der Französischen Revolution und die Entstehung nichthöfischer Kapellmeisterämter veränderten das Berufsbild des Opernkomponisten und beförderten zugleich die Professionalisierung des modernen Dirigenten, ohne dass der enge Zusammenhang zwischen «Amt» und «Werk» dabei verlorenging: Tatsächlich verfügten die meisten repertoiregängigen deutschen Opernkomponisten auch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts über Kapellmeisterstellungen, wie beispielsweise die Karrieren von Carl Maria von Weber, Louis Spohr, Heinrich Marschner, Peter von Lindpaintner, Franz Lachner, Conradin Kreutzer, Heinrich Dorn, Otto Nicolai und nicht zuletzt Richard Wagner offenbaren. Man könnte diesen Bogen auch noch wesentlich weiter bis ins 20. Jahrhundert hinein spannen. So ist beispielsweise auch noch Richard Strauss als königlich preußischer Hofkapellmeister und Opernkomponist in Personalunion ein besonders prominenter Vertreter dieses Typus.

In Wien, dem Wohnort und Lebensmittelpunkt von Brahms, war die Konzentration von Kapellmeistern besonders hoch, denn neben den Kaiserlichen Hoftheatern gab es hier auch private Bühnen, die über entsprechende Positionen verfügten. Aus der Vielzahl der Wiener Theaterkapellmeister seien nur einige herausragende Vertreter genannt. Schon im frühen 19. Jahrhundert wirkten hier Antonio Salieri, Joseph Weigl, Adalbert Gyrowetz oder Conradin Kreutzer und sorgten vor allem dafür, dass ihre eigenen Opern regelmäßig gespielt wurden – zum Leidwesen anderer Wiener Komponisten wie Ludwig van Beethoven oder Franz Schubert, die im Theater gewöhnlich das Nachsehen hatten. Mit der Professionalisierung des modernen Taktstockdirigenten lockerte sich zwar allmählich die Personalunion von Dirigenten und Komponisten, doch blieben die Kapellmeister auch weiterhin für die Gestaltung der Spielpläne mit verantwortlich und bedachten diese vorzugsweise mit eigenen Erzeugnissen.

In den 1850er Jahren wurde das Wiener Kärntnertheater von dem Opernkomponisten Karl Anton Eckert dirigiert, ein enger Freund Richard Wagners, der auch die Wiener Erstaufführungen

von Wagners *Lohengrin* (1858) und *Tannhäuser* (1859) leitete. In Brahms' späteren Wiener Jahren wirkten die Hofopernintendanten Johann Herbeck (1870–1875), Franz Jauner (1875–1880) und Wilhelm Jahn (1881–1897). Während Herbeck vor allem als Wagner-Dirigent und Regisseur auf sich aufmerksam machte (er leitete u. a. Produktionen des *Fliegenden Holländers*, der *Meistersinger von Nürnberg* und von *Rienzi*), brachte Wagners Freund Jauner 1879 den ersten Wiener Zyklus des *Ring des Nibelungen* auf die Bühne. Der dirigierende Intendant Jahn wiederum war auf italienische und französische Opern spezialisiert. Keiner dieser Herrschaften war besonders darauf bedacht, ausgerechnet Brahms zu einem Opernexperiment zu überreden. So überrascht es nicht unbedingt, dass besagter Freund Widmann 1887 in einem Brief schrieb, Brahms habe «*nicht recht Mut zu einer Oper. Er fühlt natürlich, dass man von ihm nicht bloß eine Oper mehr zu den bereits bestehenden, sondern eine neue Tat erwartet, die zwischen dem alten Stil und den Wagnerschen Opern ein neues selbständiges Genre begründet.*» Und dabei blieb es.

Umso mehr erfreute er sich auch weiterhin an den Opern des «alten Stils». Und nicht etwa Wagner, sondern dem älteren Kollegen Gioacchino Rossini erwies Brahms während seiner sechsten Italien-Reise im Mai 1888 auf einer Zugfahrt eine ganz persönliche Reverenz, wie wiederum Widmann berichtet: «*Als wir in Pesaro durchfuhren, bestand er darauf, daß wir, wenn wir schon nicht ausstiegen, dem Andenken Rossini's wenigstens dadurch gerecht würden, daß Jeder etwas aus dem <Barbier> singe, was denn auch geschah, da wir im Waggon zufällig die einzigen Fabrgäste waren.*»

Kein Zweifel: Brahms kannte sich in der Oper bestens aus. Und auch wenn er selbst keine Opern schrieb und sich mit kategorischen Urteilen über die Werke anderer zurückhielt, hatte er ziemlich klare Vorstellungen und Präferenzen auf diesem Gebiet.

Johannes Brahms und seine Rezeption

Klaus Mehner

Eine Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts ohne Johannes Brahms? «*Unvorstellbar!*» werden alle Musikliebhaber gewiss antworten. Und Liebhaber der Brahms'schen Musik gibt es viele.

Orchester wie Dirigenten aus aller Welt widmen sich den Orchesterwerken des Komponisten. Aus Sicht großer Interpreten dürfen die beiden Klavierkonzerte, das *Violinkonzert* und das *Doppelkonzert für Violine und Violoncello* nicht fehlen und Kammermusikensembles werden auf Standardwerke von Brahms für unterschiedlichste Besetzungen verweisen, die in Konzerten immer wieder auf den Programmen stehen. Und auch Liedsängerinnen und Liedsänger finden in seinen Kompositionen reiche Möglichkeiten für Interpretation.

Aber wie sah und sieht es auf der Seite der Rezipierenden aus? Wie vollzog sich die Brahms-Rezeption seit dessen Erscheinen als Komponist? Eine leichte oder spontan positive Aufnahme scheinen die Werke des oftmals als spröden Norddeutschen Bezeichneten nicht immer gehabt zu haben, wie man zahlreichen zeitgenössischen Dokumenten entnehmen kann. Nahezu zu allen Zeiten haben für Brahms-Liebhaber aber *Ein deutsches Requiem* mit seiner tiefen Religiosität, aber keiner unbedingten Gottgläubigkeit und die *Ungarischen Tänze* mit ihrem etwas bärbeißigen Humor eine Rolle gespielt, und einstmals, als Kinder noch in den Schlaf gesungen wurden, auch das Lied «*Guten Abend, gut' Nacht*».

Der folgende Beitrag will zumindest punktuell auf drei Orte verweisen, in denen die Musik von Johannes Brahms in besonderer Weise gepflegt worden ist. Das ist selbstverständlich Wien, eine der Welthauptstädte der Musik, dazu Leipzig, die deutsche Musikstadt schlechthin, und die kleine thüringische Residenzstadt Meiningen.

Wien war bekanntlich aufgrund seiner musikalischen Geschichte seit längerem Anziehungspunkt speziell auch für Komponisten. Die Stadt bot ihnen durchaus Möglichkeiten für Aufführungen und damit auch für das Bekanntwerden. Dem Beispiel Beethovens folgend, besuchte Brahms 1862 erstmals Wien und siedelte sich in den Folgejahren hier fest an. Sehr schnell, wenn auch oft nicht sehr ausdauernd, beteiligte er sich am Musikleben. Bekannte unter den Musikern und Musikinteressierten fand er schnell, sodass die Grundlagen für Wahrnehmung und Verbreitung seiner Musik durchaus vorhanden waren. Zu ihnen zählte neben dem Dirigenten Hans von Bülow auch der europaweit bekannte Publizist und Musikkritiker Eduard Hanslick, zu dem sich eine nachhaltige Beziehung entwickelte. In Wien sind zahlreiche Werke von Brahms ur- oder auch erstaufgeführt worden; die Wiener Musikwelt verehrte ihn vor allem wegen seiner Traditionsbezogenheit. Als Oberhaupt einer entsprechenden Bewegung gegen die Neuerer um Franz Liszt und Richard Wagner ließ er sich aber nicht vereinnahmen.

Leipzig war schon damals die deutsche Musikhauptstadt. Hier gab es seit Jahrzehnten ein bürgerliches Konzertleben, hier hatten Robert Schumann und Felix Mendelssohn Bartholdy zeitweilig ihren Wohnsitz. In Leipzig waren zudem bedeutende Musikverlage, ein sich entwickelnder Musikjournalismus und ein umfangreicher Instrumentenbau angesiedelt. Das Konservatorium war bald in ganz Europa bekannt und geschätzt. Brahms besuchte die Stadt erstmals 1853 auf Empfehlung des befreundeten Geigers Eduard Reményi, um Veröffentlichungsmöglichkeiten für seine Werke zu finden. Das war in Leipzig sicher etwas komplizierter, da hier die «Neudeutschen» doch eine größere



St. Stephen's

St. Peter's

St. Charles's

St. Anne's

VIENNE, VUE GÉNÉRALE



Stadt von Pesth

Stadt von Pesth

Wiener Stadtansicht um 1870 Zeichnung von Ludwig von Selye

VIENNA, VISTA GENERAL



Hans von Bülow (ca. 1880)

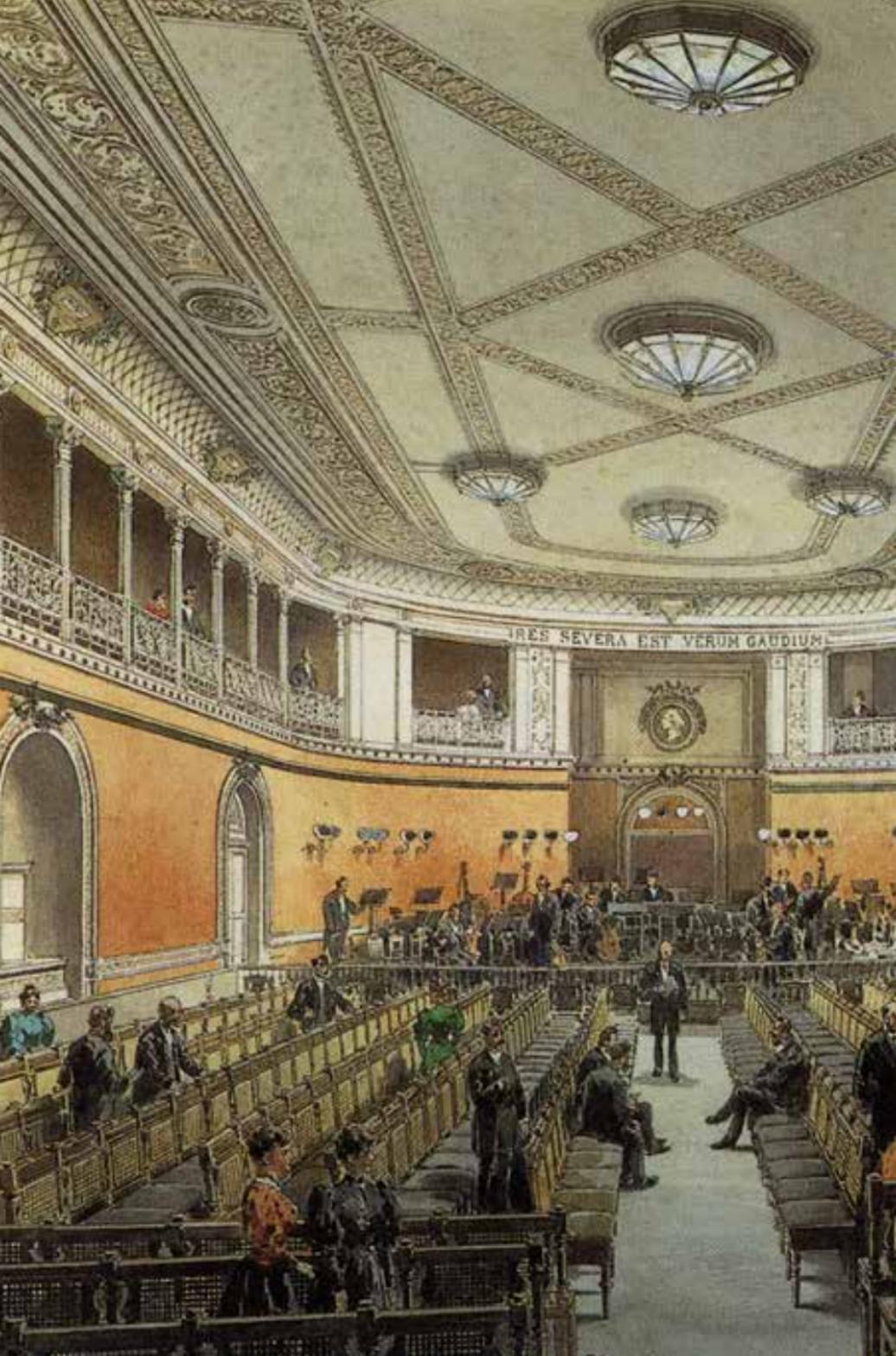
Rolle spielten. Nach einigen Misserfolgen wie zum Beispiel mit dem *Ersten Klavierkonzert* konnte er sich aber mit der überhaupt ersten kompletten Aufführung seines *Requiem*s auch hier endgültig etablieren und hat einige erfolgreiche Aufführungen seiner Werke erlebt.

Die thüringische Stadt Meiningen durfte sich zu dieser Zeit durchaus als Brahms-Stadt bezeichnen. Wahrscheinlich war Brahms nirgendwo häufiger zu Gast als hier. Die Stadt hatte

neben dem Theater eines der damals besten Orchester in Europa, das zwischen 1880 und 1885 von Hans von Bülow geleitet wurde. In dieser Zeit war Brahms mit Bülow und seinem Orchester auf einigen Konzertreisen unterwegs und wurde dadurch an verschiedenen Orten bekannt. Die Aufführung seiner *Dritten Symphonie* 1884 unter Bülows Leitung und die Uraufführung der *Vierten* 1885 zählen zu den Höhepunkten seiner Meiningener Zeit. Auch mit Bülows Nachfolger als Hofkapellmeister Fritz Steinbach arbeitete Brahms eng zusammen; aus dem Kontakt zu dem Meiningener Klarinettenisten Richard Mühlfeld entstanden nach 1890 mehrere Werke für das Soloinstrument. Vergessen werden darf auch nicht das freundschaftliche Verhältnis zum Meiningener Fürstenhaus, das den Komponisten sehr schätzte. 1899 schließlich wurde in der Residenzstadt das erste Brahms-Denkmal in Europa enthüllt.

Diese Beispiele sollten exemplarisch auf die Rezeptionsbedingungen für die Werke von Johannes Brahms hinweisen. Die Frage nach einem spezifischen Brahms-Rezipienten mag nun fast vermessen klingen, ist aber so ungewöhnlich nicht. Sie hängt zusammen mit Brahms' musikhistorischer Position in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und den konkreten Anforderungen, die seine Musik damit an die Rezeption stellt. Für viele Beobachter gilt er als Vertreter einer eher rückwärts gerichteten künstlerischen Haltung, die ja gerade in Wien mit seiner klassischen Tradition durchaus nichts Ungewöhnliches sein muss. Für andere steht sein Schaffen eher in Verbindung mit künftigen Entwicklungen, wie es Arnold Schönberg mit der Formulierung «*Brahms, der Fortschrittliche*» auf den Punkt gebracht hat.

Man muss bedenken, was sich in dem Zeitraum vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Musikentwicklung alles verändert oder spezialisiert hat, und das zum Teil in recht folgenreicher Art und Weise. Am meisten bündelt sich dies wahrscheinlich im Problem der fortschreitenden Professionalisierung. Sie betrifft im Prinzip alle Bereiche der Musikkultur, die der Produktion, der Interpretation und hat letztlich auch Auswirkungen auf die Rezeption.



TRES SEVERA EST VERUM GAUDIUM



Gottlob Theuerkauf: Konzertsaal des alten Gewandhauses Leipzig, 1890

Professionalisierung im Komponieren bedeutet zunächst die Herausbildung und Erfüllung eines bestimmten Regelwerks, wie musikalische Werke beschaffen sein sollen, damit sie als spezifische Gegenstände existieren können. Die Musikwissenschaft hat dafür eine Reihe von Erklärungen entwickelt wie zum Beispiel die Theorie der musikalischen Gattungen, durch die nicht nur handwerkliche Spezifika wie Besetzungen im Aufführungsbereich bestimmt werden, sondern damit auch Ansprüche an die Interpretation und letztlich ebenso an die Rezeption. Dazu gehört mehr und mehr die Einmaligkeit und Unverwechselbarkeit der künstlerischen Gegenstände und damit letztlich ihre Größe und Bedeutsamkeit.

Folgen daraus ergeben sich selbstverständlich auch für die Aufführungspraxis. Qualitätsansprüche aus der kompositorischen Praxis verlangen ähnliche Ansprüche an die Wiedergabe von Musik. Gerade im Orchesterbereich steigen die Ansprüche, was individuelle Leistungsfähigkeit der Musiker, aber auch ihr gemeinsames Spiel betrifft. Und die Bedeutung des Orchesterleiters nimmt deutlich zu; er wird mehr und mehr zum oftmals wichtigsten Gestalter und zugleich zum Vermittler zwischen Musik und Publikum.

Dass dabei auch äußere Rahmungen stimmig sein müssen, zeigt sich am vermehrten Bau von Konzerthäusern, wo diese Musik einen ihr adäquaten Raum findet und von einem an ihr interessierten Publikum wahrgenommen werden kann.

Derartige Prozesse, die hier vorrangig aus Sicht der Musik angesprochen worden sind, haben selbstverständlich vielfältige soziale Wurzeln und Hintergründe. Sie sind, als Brahms in die Musikwelt eintritt, schon einige Zeit im Gange. Mancher Historiker hat ihr Auftreten bereits im 18. Jahrhundert verankert, wobei Mozart und der späte Haydn häufig als musikalische Fixpunkte genannt werden. Ab der Zeit Beethovens und danach sind sie aber überall erkennbar.

Kommunikationstheoretisch gesprochen, wird Musik hier in anderer und viel speziellerer Form zum Gegenstand. Es soll mit Musik kommuniziert werden, und das auf die einzig denkbare Art und Weise – in ihrer Wahrnehmung. Alles, was Musik als Kunst ausmacht, ist in diesem Wahrnehmungsprozess verankert. Oder aus Sicht des Komponisten ausgedrückt: Seine in Form von Werken niedergelegten Mitteilungen sind zuerst einmal solche klingender Natur, was natürlich nicht heißt, dass sie sich beim Rezipienten wie auch beim Komponisten nicht mit anderen – auch außermusikalischen – Gegebenheiten verknüpfen können. Nichts anderes hatte ja auch Eduard Hanslick mit seiner Forderung nach Autonomie, nach absoluter Musik gemeint: Tönende Bewegung in musikalischen Formen.

Um nun die historische Position von Johannes Brahms genauer zu verstehen, sollte man sich auf einige Beispiele aus seinem Schaffen beziehen und dabei die Möglichkeiten für eine angemessene Rezeption mit im Auge haben. Brahms war bekanntlich kein radikaler Neuerer, auch kein Freund der sogenannten «Neudeutschen» um Franz Liszt mit ihrem Bekenntnis zur symphonischen Dichtung und auch kein glühender Verehrer Richard Wagners. Insbesondere in seinen Kammermusikwerken mit ihren zum Teil symphonischen Dimensionen und natürlich den Symphonien selbst zeigt sich deutlich die Orientierung an den klassischen Gattungstraditionen. Und doch würde man es sich etwas zu leicht machen, ihn einfach als Traditionalisten oder gar als historisch rückwärtsgewandten Künstler zu betrachten.

Die vier Symphonien, die tatsächlich manchen Rezipienten auch heute noch als sehr kompliziert erscheinen, sind Beispiele dafür, wie Brahms die Weiterentwicklung seiner Tonsprache betreibt. In dieser Gattung spürte er zumal den Druck der Vergangenheit und speziell den Beethovens wohl am deutlichsten. Als Schaffensbilanz stehen am Ende vier Werke, die durch ihre Einmaligkeit bestechen: Die aufwühlende direkte Auseinandersetzung mit dem großen Vorgänger in der *Ersten*, die zu sich selbst gefundene

und in sich ruhende Symphonieform in der *Zweiten*, die fast heitere und gelöste Ausdrucksweise in der *Dritten* und schließlich der Abgesang für die klassische Symphonie im – wie man gern sagt – romantischen Gewand in der *Vierten*.

Allen vier Werken gemeinsam ist die Art ihrer motivisch-thematischen Arbeit. Themen werden vorgestellt und in ihrer Vorstellung bereits variiert. Dies führt zumeist zu einer Verdichtung des musikalischen Ausdrucks, auch zu rhythmischer und dynamischer Steigerung. Das ist ein Prinzip, das Beethoven bereits kannte und im Beginn des ersten Satzes seiner *Neunten Symphonie* mit seinen fallenden Intervallen demonstriert hat. Bei Brahms wird es besonders erlebbar vor allem in den jeweils ersten Themen der Eröffnungssätze in den Symphonien Eins und Vier. Man kann es entwickelnde Variation nennen und wie Schönberg für die künftige Musik für wichtig nehmen.

Brahms ist zudem ein Meister der kleinen musikalischen Keimzellen, die in ihrer Bedeutung Werke erheblich dominieren können. Als Beispiel mag der Beginn der *Zweiten Symphonie* dienen: Ein einfacher Sekundwechsler, der weiteren Entwicklung vorausgestellt, erweist sich als so bedeutsam, dass er zunächst aller vier Takte wieder erscheint, den Einsatz des Hauptthemas eröffnet und schließlich auch den Finalsatz mitprägt. Und er ist auch ein Meister der musikalischen Konfliktbildung, speziell im rhythmisch-metrischen Bereich. Seine Rhythmen kollidieren sehr häufig mit anzunehmenden metrischen Schwerpunkten oder lassen diese ganz aus, auftaktig geprägte Themen werden volltaktig verwendet und zur Wiederherstellung der Ordnung werden Notenwerte verlängert oder neu eingeschoben.

Ein Beispiel, das beinahe musikalisches Chaos erzeugt, bietet sich im Finale der *Ersten Symphonie*. Der Satz, der sehr an Beethovens Finale seiner *Neunten* erinnert, beginnt ebenso stürmisch, ehe er sich zu strahlendem C-Dur entwickelt. In der Reprise jedoch setzt Brahms auf heftige rhythmische Verschiebungen, setzt auf den Taktschwerpunkt häufig eine Achtel-Pause, spitzt das Ganze rhythmisch gegen den Takt weiter zu und

beendet dann die Passage mit einer Viertel-Pause, um danach mit einem dissonanten Akkord wieder geordnete Verhältnisse einführen zu können. Diese Stelle ist es, die darauf aufmerksam machen kann, wie wichtig das Problem der Interpretation für die Rezeption werden kann: Von dreizehn im Vergleich gehörten Aufnahmen erfüllte nicht eine die Notenvorgabe mit der Pause nach dem musikalischen Chaos, nahezu alle verlängerten sie oft bis um mehr als eine Sekunde, so dass am Ende ein spürbares Aufatmen der Zuhörenden sicher ist, wenn es endlich weitergeht.

Solche und andere Erscheinungen sind es, die den Reiz von Brahms' Musik und ihrer Rezeption ausmachen können. Wer darüber hinaus sich ein wenig mit dem Notenbild auskennt und die beschriebenen Spezifika auch dort beobachten kann, der wird gewiss noch eine zusätzliche Bereicherung erfahren.

Wenn sich die Geister scheiden,...

Johannes Brahms und die Anfänge der modernen Musikkritik

Tatjana Mehner

Was wäre Johannes Brahms ohne Eduard Hanslick? Eine Frage, die wir nicht beantworten können, über die aus soziologischer Perspektive zu spekulieren, sich aber gewiss lohnen würde. Dass die Rezeptionsgeschichte seines Werkes ohne den Ästhetiker und Kritiker eine andere wäre, steht außer Frage; ebenso wie die Erkenntnis, dass die Entwicklung der Musikkritik, vielleicht sogar der Kunstkritik im Allgemeinen anders verlaufen wäre, wenn es den umstrittenen Kritikerpapst nicht gegeben hätte, dem Richard Wagner mit der Figur des Beckmesser in *Die Meistersinger von Nürnberg* ein boshaft-satirisches Denkmal gesetzt hat. Eduard Hanslick als Schlüsselfigur bei der Herausbildung des ästhetisch-kritischen Feuilletons einer historisch definierten Moderne zu sehen, das wiederum eine entscheidende soziale Funktion innerhalb des Musikbetriebs entwickelt, ist ein sinnvoller Schritt. Auch wenn Hanslick selbst in seiner Zeit nicht der einzige Vertreter seiner Art gewesen ist, war er doch der einflussreichste und prägte ein ganzes «journalistisches» Genre.

Dass man über diesen Hanslick wiederum nicht reden kann, ohne dabei Johannes Brahms zu berühren, ist in unserem musikhistorischen Bewusstsein nahezu selbstverständlich. Fraglos war der Komponist für den Kritiker mehr als nur Gegenstand, aber eben auch Gegenstand seiner Arbeit. Das legt nahe, die Frage einmal andersherum zu stellen, nämlich was diese neuartige

Musikkritik ohne Brahms wäre, oder besser, warum gerade Brahms so ein dankbarer und prägender Gegenstand für diese neue gesellschaftliche Instanz ist.

Geschmacksurteil und Richtungsgeber

Die Macht, aber später auch die Ohnmacht des Musikkritikers sind in den letzten gut 150 Jahren nicht selten, diskutiert, gepriesen oder angeprangert worden. Nüchtern betrachtet sind Macht und Ohnmacht zwar immer auch Folge der Kompetenz der betreffenden Kritikerfigur, aber vor allem auch der Rolle der Medien, in denen der Diskurs geführt wird, im Allgemeinen. Diese Rolle entscheidet über die Gewichtung der beiden zentralen Funktionen der Kunstkritik, Vermittlerin zu sein zwischen Kunst und Publikum, aber auch zwischen konkreter Kunst und ihren etablierten Standards. Als journalistische Musikkritik etabliert sich diese Erscheinung parallel zur Ausbreitung eines allgemeineren Journalismuskonzepts, das – wie der Begriff des Journals klar macht – Aktualität und damit die diskursive Einordnung des Ephemeren in ein soziales und historisches Kontinuum für sich in Anspruch nimmt. Der Musikkritiker der Moderne agiert damit weitgehend als Mediator zwischen professionellem Musikbetrieb und Laienpublikum und zwischen Vergangenheit und Gegenwart.

Eusebius, Florestan und Co. – Ästhetische Urteilsbildung bis zur Romantik

Auch wenn sich die klassischen Medien zur Information und Unterhaltung, wie sie die moderne und post-moderne Gesellschaft prägen, also ein eigentlicher «Journalismus»-Gedanke, der sich auch auf das Feuilleton beziehen lässt, erst wirklich mit der verstärkten Industrialisierung herausbilden und damit zeitgleich zum Erstarken einer bürgerlichen Musikkultur Auftrieb erhalten, ist das Bedürfnis der öffentlichen ästhetischen Urteilsbildung weitaus älter. Geht man der Frage nach, wo und durch wen Musikkritik vor der Entwicklung eines eigentlichen Mediensystems betrieben wird, gelangt man schnell zu einer faszinierenden Beobachtung: Musikkritik hat es immer gegeben. Nur musste man sich diese – genau wie Musik selbst – leisten können.



*Eduard Hanslick beweihräuchert die Statue des heiligen Johannes Brahms.
Karikatur von Theo Zasche (1890)*

Insofern ist der Adressatenkreis von Musikkritik unmittelbar abhängig davon, wer sich Musik leisten kann und daher bereit ist, Musikkritik zu finanzieren. Die Geschichte eines kritischen ästhetischen Spezial- oder Spezialistendiskurses, der in seiner Reichweite auf das Innere des Musiksystems beschränkt bleibt, lässt sich bis ins Mittelalter zurückverfolgen. Dennoch: In unserem Kontext interessant ist vor allem eine Vorform, mit der Hanslick und Brahms in unmittelbarem Kontakt waren, und die als eigentlicher Vorläufer einer modernen professionellen Musikkritik gesehen werden kann und muss.

Im Übergang zu einem allgemeinen Musikjournalismus ist die Herausbildung von Fachzeitschriften bzw. Revuen ein entscheidender Schritt. Historisch bedeutendstes Beispiel ist mit Sicherheit die legendäre *AMZ – Allgemeine Musikalische Zeitung*, neben der – wenn auch in anderer Form – bis heute existierenden *Neuen Zeitschrift für Musik*. Als deren bekanntester Redakteur ist Robert Schumann im allgemeinen musikhistorischen Bewusstsein, den wir heute zwar in erster Linie als Komponisten kennen, der aber dennoch seine musikschriftstellerische Ader reiflich auslebte, nicht zuletzt, indem er archetypische kritische Geister schuf, hinter denen sich nicht nur real existierende Personen verbargen, sondern die jeweils für sozial-ästhetische Positionen standen, für Rezeptionsweisen. Der entsprechende Diskurs wird zwar in einem weiter zugänglichen Medium zugänglich gemacht, bleibt aber ein von Experten geführter Diskurs, der sich an ein Expertenpublikum richtet. Es sind Musiker, die Musik beurteilen. Wenn Eusebius und Florestan am Stammtisch des Leipziger Lokals «Zum Arabischen Coffe Baum» die neusten ästhetischen Trends diskutieren, hat niemand den musikalischen Laien im Blick. Dieser wird als Publikum für Musik und damit auch Kritik erst wirklich interessant mit der weiteren Ausdifferenzierung des Musikbetriebs, mit einer Professionalisierung auf allen Ebenen, letztlich – so absurd es klingt – auch des Publikums.

Beckmesser wird plötzlich wichtig

Neben der Schaffung eines den aufkommenden journalistischen Medien angepassten musikkritischen Genres ist es der Musikbetrieb selbst, der die Herausbildung einer institutionalisierten Musikkritik notwendig macht. Die Entwicklung des bürgerlichen Musikbetriebs geht mit einer deutlichen Professionalisierung einher und einer ästhetischen Dispersion. Komponisten schaffen Werke immer weniger für den «Eigenbedarf». Anders als weitgehend auch noch Beethoven, haben Brahms und Bruckner nicht mehr primär ihre eigene Interpretation im Sinn und betätigen sich entsprechend auch nicht mehr als direkte «Verkäufer». (Von Beethoven wissen wir, dass er hin und wieder auch die Tickets für seine Akademien selbst vertrieb.) Die entsprechenden Felder werden institutionalisiert. Und zu diesen Feldern zählt

auch die Vermittlung, die letztlich umso notwendiger wird, als der bürgerliche (eben auch wirtschaftlich anderen Gesetzmäßigkeiten als der höfische gehorchende) Musikbetrieb mit der immer entscheidenderen Säule des Ticketverkaufs auch in stärkerem Maße ein Laienpublikum im Blick hatte, ja haben musste. Und diesem Laienpublikum galt es, das Gehörte zu vermitteln. Kontextualisierung, Einordnung, ja eine deutende Wertung werden umso notwendiger, je mehr man es auf der einen Seite (vgl. den Text von Klaus Mehner im vorliegenden Band) mit einer Musik zu tun hat, die eindeutig einen musikalisch umfassend gebildeten Rezipienten im Blick hat, andererseits aber genau diese Bildung zum Spezialwissen geworden ist. An dieser Schnittstelle bildet sich ein klarer Gegenstand für Musikkritik heraus. Neben diesem Gegenstand bedarf es aber auch der Entwicklung eines Kritikertypus, der Etablierung und Institutionalisierung von Figuren, die sich berufen fühlen, diese Position auszufüllen, wie eben eines Eduard Hanslick, der sich klar zu der Vermittlerposition in Richtung Publikum bekannte und damit die Abkehr von einer an Spezialisten gerichtete Spezialistenkritik besiegelte.

Die Sache mit Beethoven

Dass man Johannes Brahms als eine Art archetypischen Gegenstand jenes Diskurses begreifen kann, den Musikgeschichtsschreibung und -theorie von der Mitte des 19. Jahrhunderts an mit Leidenschaft führen, ist hinlänglich bekannt: Die Tragik des Schreibens von Symphonien nach Beethoven. Auch an diesem Punkte, quasi als idealer Gegenstand oder liebster Beispielfall, wird der Komponist für Eduard Hanslick und damit die aufkeimende Musikkritik zu einem inhaltlichen Katalysator sondergleichen. Musikkritik nimmt damit vielleicht tatsächlich erstmals in diesem Ausmaß ihre in der weiteren Entwicklung entscheidende Vermittlerposition zwischen (anerkannter) im Repertoire etablierter Vergangenheit und dem nach ästhetischer Positionierung verlangenden Neuen ein.

*

Die Rückkehr zu der Frage, warum gerade Brahms eine so entscheidende Rolle bei der Herausbildung der modernen Musikkritik gespielt hat, darf zwar keinesfalls den Aspekt der idealen Konstellation außen vor lassen, die Tatsache des «Zur-richtigen-Zeit-am-richtigen-Ort-Seins». Dennoch wird, das bis hierhin Gesagte zusammenfassend, deutlich, dass die persönliche Beziehung zwischen Brahms und Hanslick allein wohl kaum ein solcher Katalysator gewesen wäre. Johannes Brahms und Eduard Hanslick agieren schlicht an einem historischen Wendepunkt, an dem sich aus einer stetig sich steigernden Professionalisierung innerhalb der (auch angewandten) Musiktheorie und der Komposition heraus ganz neue Notwendigkeiten der Vermittlung ergeben. Dieser Trend umfasst auch die Herausbildung eines Publikums, das dieser Vermittlung bedarf, eines Amateurpublikums, dessen Berührungspunkt mit der Musik primär deren Erleben ist und nicht vordergründig die Vertrautheit mit deren praktischer Ausführung. Und natürlich ist es das aufkeimende musikhistorische Bewusstsein, das sich auch in dieser Konstellation Bahn bricht und den Anspruch, nach Beethoven Symphonien schreiben zu wollen, ebenso einschließt wie die Herausbildung eines Repertoires im modernen Sinne. In dieser Konstellation schließt die ästhetische Vermittlerfunktion von Musikkritik als eine zentrale Komponente die In-Beziehung-Setzung des Neuen zur akzeptierten und wertgeschätzten Vergangenheit ein.

Wenn auch aktuell aufgrund medial und technisch radikaler Veränderungen in einem extremen Umbruchprozess befindlich, lassen sich die beschriebenen Entwicklungen und Säulen von Kritik bis in die Gegenwart oder wenigstens jüngste Vergangenheit hinein beschreiben bzw. festmachen, wobei sich immer wieder beobachten lässt, dass gerade die Auseinandersetzung mit Phänomenen wie der Musik von Johannes Brahms eine dankbare Aufgabe für musikalisch-kritische Geister ist.

Brahms as conductor

Jan Swafford

Johannes Brahms conducted throughout his career as composer and musician. Whether he would be described as a «conductor» in our terms, however, is open to debate. In his professional lifetime, from roughly 1850 to his death in 1897, the musical landscape was steadily changing, part of that an evolution from mainly private performances to public, and an evolution from a focus on the newest music to the concert hall becoming more a museum of the past. Woven into that evolution was a change in the significance and power of conductors. Meanwhile, how conducting and performing on piano fit into Brahms's sense of himself as an artist was for him a fraught and ambivalent question.

The idea of an «art» of conducting is something that developed during Brahms's lifetime. In the 18th and into the 19th century, conducting was a practical matter to keep the beat, in orchestral music that often being done by a keyboardist in the front or middle of the band, which is how Wolfgang Amadeus Mozart led his operas. Later the concertmaster might lead a group using body language or waving the bow. When an orchestra was good enough, there was no need for a leader at all. All this was a function of a time when orchestral music was often performed with little or no rehearsal, and the music was composed for that situation. Most of the symphonies of Joseph Haydn and Wolfgang Amadeus Mozart were aimed toward small orchestras in private concerts, with little or no conducting required.

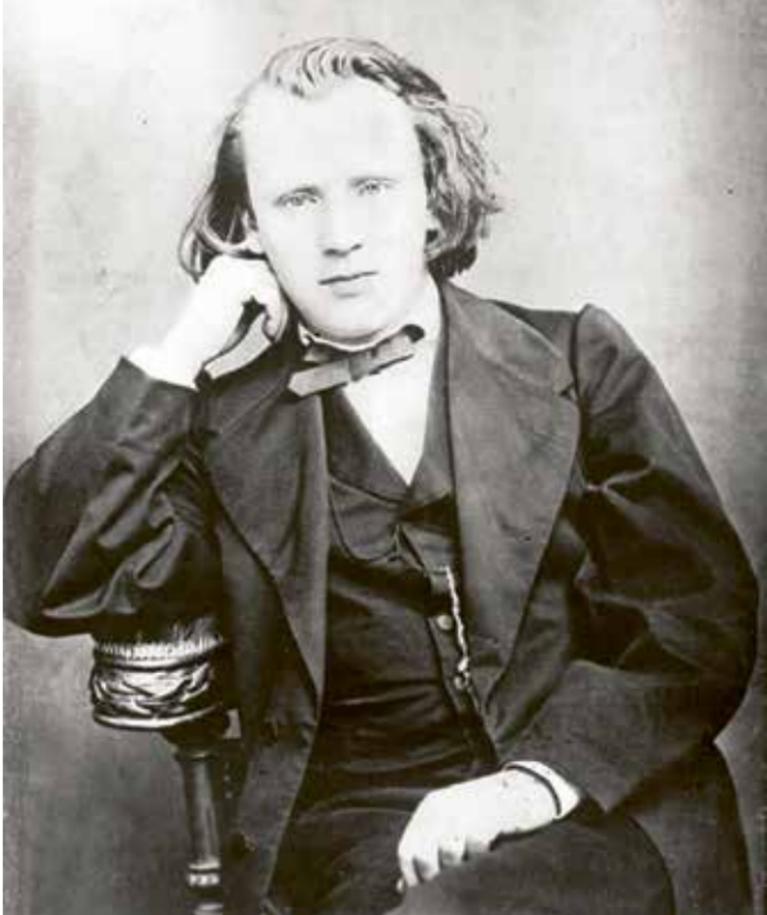
By the time Brahms arrived on the scene in the 1850s, that situation had changed because the state of music had changed. The main impetus of the change was Ludwig van Beethoven, whose

symphonies and other orchestral music were more complex than had ever been imagined. Orchestras were getting bigger and more professional, and the concerts increasingly public. One of the reasons Beethoven's monumental *Ninth Symphony* took so long to be absorbed into the repertoire was that the piece required a virtuoso conductor of a kind that did not exist until the middle of the 19th century.

So time-beating evolved into performers and composers who doubled as conductors, among them Felix Mendelssohn Bartholdy and Hector Berlioz. The latter mounted concerts of his work with gigantic forces, which absolutely required somebody wielding a baton in front of the group. All the same, Mendelssohn and Berlioz remained primarily composers who conducted on the side. All that came to a head in the late 1860s when Richard Wagner decried such composer/conductors as superficial. A conductor, Wagner declared, must be an informed interpreter of the music. In essence, that attitude gave birth to the modern conductor, and Wagner was one of the first masters in that sense – though he mostly performed his own music.

All that early and later history of conducting is the context of Brahms's endeavors on the podium. Because as an artist he was a backward-looking traditionalist as much as an innovator, his devotion to the past contributed to his viewing conducting as more a practical and economic matter, to help make a living and spread his work, rather than a vital part of his creativity.

His conducting began in his hometown of Hamburg in 1858, when he formed a woman's choir. This was in a troubled part of his life, when he was recuperating personally and creatively from some splendid and devastating years: Robert Schumann proclaiming the 20-year-old Brahms the coming savior of German music; Robert collapsing into psychosis; Brahms falling in love with Robert's wife, Clara; Robert's slow decline in an asylum where he died; whereupon Brahms fled from Clara, going back to Hamburg. Meanwhile Schumann's prophecy was lying heavily on him, and would for the rest of his life. In the 1850s he was searching for a path musically, and the Hamburg Women's



Johannes Brahms in 1853

Choir, a group of young women who on the whole adored him (Brahms was stunningly handsome in his youth) were for him at once a respite from his burdens and a means of gaining experience in composing and working with repertoire. He composed music for the group including an *Ave Maria*, all of it modest.

The Hamburg Women's Choir lasted three years. At the same time, in the winters of 1857–1860 Brahms worked at the small court of Detmold, where he conducted a mixed choir, performed as pianist in chamber music, and gave lessons to aristocratic amateurs. Now and then Brahms was allowed to rehearse with the Detmold orchestra. In fact, he was beginning to aspire to the podium of his hometown band, the Hamburg Philharmonic. Brahms composed a good deal for Detmold, such as his two

orchestral Serenades and small choral pieces including folksong arrangements that at first gave him trouble: he wrote to a friend, «*My stuff is so impractical!*» Which is to say, on the podium he was gaining practical experience as a composer, which would come to fruition in the *German Requiem* of 1865–1868.

Brahms went to Vienna as an experiment in 1862, because he was hopeful of going back home to replace the aging conductor of the Hamburg Philharmonic. But the job was given to somebody else, a slight that wounded Brahms and which he never forgot. In 1863 he accepted an offer to become director of the Vienna Singakademie. He plunged into the job with great ambition, expanding the range of repertoire and in particular emphasizing works of Johann Sebastian Bach. Before long, though, things became dicey. For one thing, Brahms was ambivalent about conducting in general, as was suggested in a letter of his regarding the job: «*One makes an important decision,*» he wrote, «*when one surrenders one's freedom for the first time.*»

Second, though Brahms was respected on the podium, partly because of his burgeoning reputation as a composer, he was not a virtuoso. Someone observed of him and his friend and champion, the violinist Joseph Joachim, that on the podium they tended to hear more what was in the score rather than what the group was actually doing – an essential skill of a conductor.

Equally problematic was that some of Brahms's wide-ranging programs strained the capacities of the Singverein, and many in Vienna considered Bach gloomy and difficult. One of the jokes going around about Brahms as conductor was, «*When he's in a really good mood, he has them sing 'The Grave is My Joy'*» that recalling a Bach cantata.

With the Singverein there were some embarrassing technical mishaps and a breakdown in a performance. Enthusiasm and confidence waned. All the same, in 1870 Brahms was offered the prestigious post of director of some concerts of the Gesellschaft der Musikfreunde, the premiere musical organization in Vienna.



Detmold Castle



For months he vacillated over the offer. His friend Hermann Levi, one of the new generation of specialist conductors – who had a historic association with Wagner – entreated him not to take it: «*A professional career demands undivided attention and may not be taken care of in spare time. But... for you to devote more than spare time to any task but that of writing music would be a mistake. [...] You are not the man to carry through to victory the battle with the thousand petty annoyances that every public position inevitably involves.*»

Yet finally Brahms accepted the job. It was, after all, a first-rate ensemble ready to accommodate his requests for a second weekly rehearsal, sectional rehearsals, and the like, and ready to take on an ambitious slate of programs: more Bach, Georg Friedrich Händel's *Saul*, Brahms's own *German Requiem*. Yet as time went on, the story of the Singverein replayed: there were growing grumbles within the chorus and from critics. Levi's prophecy turned out accurate: Brahms was interested in his musical ideals, not in personalities and politics. After three seasons he resigned from the Gesellschaft.

Brahms was not done with conducting, however. He was now one of the most celebrated composers in Europe. Much of his winters were given to touring, in which he conducted his music and soloed in his piano concertos (the latter requiring some expert faking, because Brahms apparently hadn't practiced seriously for years). He had become close to one of the leading conductors of the day, Hans von Bülow, who raised the orchestra of the court of Meiningen to a legendary standard of playing. Among other things, the orchestra memorized all its music and played standing up. It was this kind of virtuosic conductor that brought the expanding forces and ambitions of Romantic music to a peak and set the standard for the future.

Brahms and von Bülow took to touring together with his concertos. The conductor was also a fine pianist, and to amuse themselves they sometimes did not decide until just before a concert who would be on the podium and who at the piano. An argument that divided them for a while shows the distinction



Hans von Bülow and Johannes Brahms

photo: Carl Wilhelm Brasch, 1887

between their attitudes: when Brahms made a dismissive crack about the whole business of conducting an orchestra, the prickly von Bülow broke with him for years, though he continued to conduct and play Brahms. For von Bülow, conducting was a passion and a profession; for Brahms, it was something of a necessary evil.

All of which is to say that in his attitude toward conducting, as in his music that looked simultaneously backward and forward, Brahms was a true eclectic, containing the long history of his art within his creative and professional consciousness.



JOHANNES BRAHMS

Caricature par Otto Böhler représentant la silhouette de Johannes Brahms

Auteurs – Autoren – Authors

Charlotte Brouard-Tartarin

Programme Editor à la Philharmonie Luxembourg depuis 2016, Charlotte Brouard-Tartarin est titulaire d'une licence de musicologie et d'un master en administration et gestion de la musique. Elle a précédemment travaillé en tant que rédactrice pour des festivals et des saisons musicales en France.

Jean-Jacques Groleau

Agrégé de lettres classiques, Jean-Jacques Groleau est l'auteur de deux monographies parues chez Actes Sud : *Rachmaninov* (2011) et *Horowitz* (2017). Collaborateur à *Diapason* puis à *Classica*, il a également participé à de nombreux ouvrages collectifs (Bach, Mozart, Verdi...). Il a été Directeur de l'Administration artistique à l'Opéra national du Rhin puis à l'Opéra-Orchestre national de Montpellier, et dramaturge au Théâtre du Capitole de Toulouse.

Arnold Jacobshagen

Arnold Jacobshagen ist Professor für Historische Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Promotion an der Freien Universität Berlin (1996), Habilitation an der Universität Bayreuth (2003). Forschungsschwerpunkte u. a. Oper und Musiktheater (17.–21. Jahrhundert), Sozial- und Institutionengeschichte der Musik, Historische Aufführungs- und Interpretationsforschung. Jüngste Buchveröffentlichungen u. a. *Gioachino Rossini und seine Zeit* (2. Auflage 2018), *Der Tenor* (2017, gemeinsam mit Corinna Herr und Thomas Seedorf) sowie *Sachlexikon des Musiktheaters* (2016, gemeinsam mit Elisabeth Schmierer).

Ursula Kramer

Ursula Kramer lehrt seit 2007 als Professorin für Musikwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Musiktheater (Schwerpunkt Schauspielmusik), Musikgeschichte der Residenz Hessen-Darmstadt, Bläsermusik.

Hartmut Krones

Hartmut Krones (Univ.-Prof. MMag. Dr.) lehrt seit 1970 an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Er ist Gründer des Instituts für Musikalische Stilforschung und Leiter der Gesamtausgabe der Schriften Schönbergs, Fachbeirat der MGG. Bücher veröffentlichte er u. a. über Ludwig van Beethoven sowie Arnold Schönberg.

Klaus Mehner

Klaus Mehner ist Musikwissenschaftler und lehrte von 1993 bis 2004 als Professor für Systematische Musikwissenschaft an der Universität Leipzig.

Tatjana Mehner

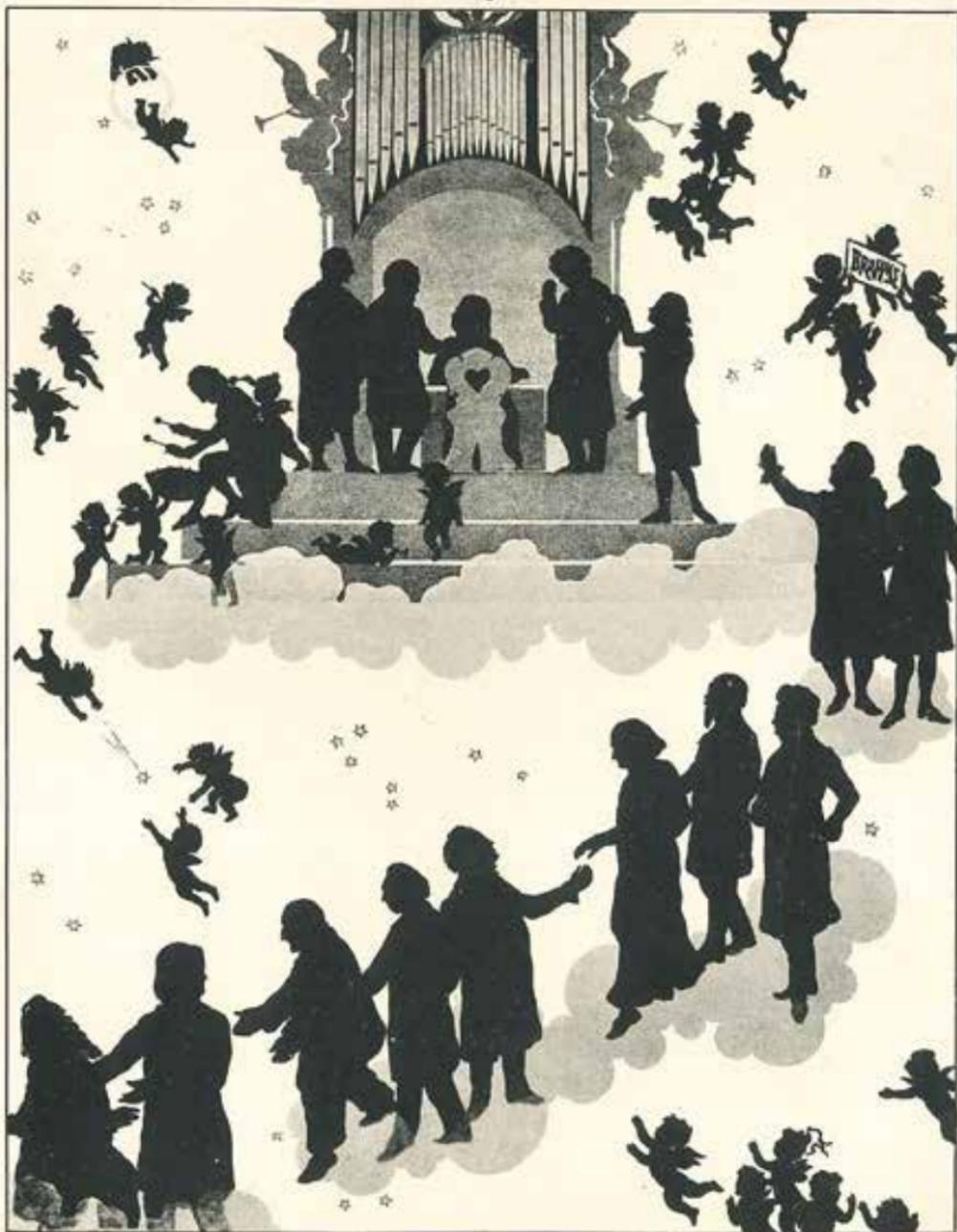
Tatjana Mehner arbeitet seit 2015 als Programme Editor in der Philharmonie Luxembourg. Sie studierte Musikwissenschaft und Journalistik, promovierte 2003 an der Universität Leipzig und war als Publizistin und Forscherin in Deutschland und Frankreich tätig.

Hélène Pierrakos

Musicologue et critique musicale, Hélène Pierrakos a présenté des émissions à France Musique et collaboré avec plusieurs revues musicales. Elle présente les concerts de musique de chambre de l'Opéra National de Paris. Elle est l'auteur d'un ouvrage sur Chopin et d'un essai sur la musique allemande, *L'ardeur et la mélancolie* (Fayard).

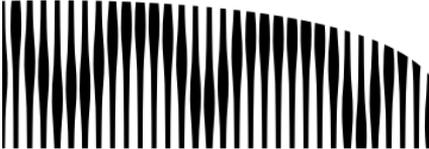
Jan Swafford

Jan Swafford is a composer and writer. His music has been played by orchestras including the symphonies of St. Louis, Indianapolis, Harrisburg, and the Dutch Radio Orchestra. His books include biographies of Beethoven, Mozart, Brahms, and Charles Ives. Besides numerous articles in publications including *Gramophone* and *19th Century Music*, he has written program notes for the symphonies of Boston, Cleveland, Chicago, and San Francisco, also Carnegie Hall, the Metropolitan Opera, and New York Philharmonic.



DIE ANKUNFT BRAHMS' IM HIMMEL

Caricature par Otto Böhler représentant l'arrivée de Johannes Brahms au ciel



Philharmonie Luxembourg

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2022, 2023
Pierre Ahlborn, Président
Stephan Gehmacher, Directeur général
Responsable de la publication: Stephan Gehmacher
Rédaction: Charlotte Brouard-Tartarin,
Dr. Christoph Gaiser, Dr. Tatjana Mehner,
Anne Payot-Le Nabour
Design: Pentagram Design Limited
Couverture et mise en page: Guy Martin,
Geneviève Spirinelli-Engels

Imprimé au Luxembourg par: Print Solutions
ISBN: 978-99987-871-1-7

Tous droits réservés.

Every effort has been made to trace copyright holders
and to obtain their permission for the use of copy-
right material. Copyright holders not mentioned are
kindly asked to contact us.

www.philharmonie.lu



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture



Mercedes-Benz

John